

В ИНСТАЛЛЯЦИЯХ...

«КАК» И «ГДЕ»

Я СТАЛ ПЕРСОНАЖЕМ САМОГО СЕБЯ

(опыт биографии в жанре инсталляции)

«**К**ак» и «Где» я стал персонажем самого себя» представляет собой небольшую энциклопедию из 33 избранных инсталляций, сделанных мною за четыре года, с 1988 по 1992.

Поставлены они были в различных музеях, кунстхалле и галереях Западной Европы и Америки. Целью этой книги было не столько простое перечисление сделанных работ, сколько выявление главной темы, которая проходит сквозь все инсталляции и, кроме того, сконцентрировать внимание на основной форме, которую я разрабатывал в последнее время – «тотальной» инсталляции.

В первой части книги «Как» я стал персонажем самого себя» сгруппированы инсталляции, показывающие различных персонажей – своеобразных двойников автора, возникающих, как реакция на окружающий его мир социальной действительности. Их смысл заключен в самих названиях инсталляций (см. перечисление названий 1 части). Во второй части «Где» я стал персонажем самого себя» группируются инсталляции, представляющие различные стороны самого этого мира.

Каждая из этих частей начинается с предисловия автора, а затем идет в «жанре энциклопедии», один за другим концепт и показ каждой инсталляции, состоящей из текста и цветных, и черно-белых фотографий к каждой из них.

После названия каждой из инсталляций – автобиографический мотив появления этой инсталляции, затем ее описание, затем фрагменты текстов в этой инсталляции и, наконец, фрагмент диалога между критиком и художником (И. Бакштейн, И. Кабаков), служащий к ней комментарием.

«КАК» Я СТАЛ ПЕРСОНАЖЕМ САМОГО СЕБЯ

*«Муравей»
«7 выставок одной картины»
«16 веревок»
«Веревка-жизнь»
«Ящик с мусором»
«Коллекционер»
«Золотая подземная река»
«Мусорный человек»
«Праздники»
«Человек, который улетел в картину»
«Бездарный художник»
«Малый лабиринт»
«Перед ужином»
«Короткий человек»
«Человек, улетевающий в космос из своей комнаты»
«Я вернусь 12 апреля»
«Три ночи»
«В углу»
«Сошел с ума, разделся и убежал голый»
«Туалет в углу»
«Мишени»
«Метафизический человек»*

Я делал свои «белые» картины у себя на чердаке, в своей мастерской на Сретенском бульваре. Это был конец 60-х – начало 70-х, и занятие подобными картинами в те годы было крайне опасно. Рисование картин «в непринятых традициях» могло кончиться очень плохо. Чем? Да чем угодно. Репертуар наказания был очень широк, по всей шкале возмездия. За что? За все. Могли посадить как общающегося с иностранцами, могли все вывезти вон и уничтожить

как враждебные, идеологически диверсионные предметы. Могли выгнать из Союза художников, могли перестать давать работу в издательствах (два раза это уже случалось), могли просто лишить мастерской.

Неудивительно, что в такой панически воспаленной атмосфере любой звонок по телефону, когда в трубке слышался незнакомый голос «Можно Илью Иосифовича?» (разумеется, без всяких «здравствуйте» и называния себя), воспринимался сразу как конец всего: судьбы, жизни и работы. От этой истерии, от этого ужаса я принимал свои меры: дверь в дальнем конце чердака, единственная, через которую можно было попасть ко мне с черной лестницы, была всегда заперта изнутри, звонка на ней не было, и эта дверь была так далеко от двери мастерской, что даже громовые удары ломом я бы не услышал, а услышав, все равно бы не открыл. (Часто это было совсем некстати, так как мои дырявые батареи отопления лили воду вниз на соседей, которые вызывали слесарей из ЖЭКа; те, зная, что я все равно не отопру – ключей у них не было, имел их только я и мой сосед Володя – приходили ко мне по крыше и, матерясь, знаками показывали в окно, что надо починить что-то в мастерской.) Кроме того, я почти не подходил к телефону или сразу отвечал писклявым детским голосом «але!», чем удивлял звонивших, решивших, что я или сошел с ума, или у меня в мастерской завелись дети. Впрочем, чаще всего я его вовсе выключал и сидел рисовал, как мне казалось, в полной безопасности.

Но это лишь казалось. Когда я выходил во двор, чтобы идти домой, я внезапно мог встретить своего собрата по чердаку, тоже художника, у которого мастерская была в другом конце крыши (наш огромный дом по всему периметру был опоясан мастерскими художников, в которых каждый обитал, как в подводной лодке, в отдельном отсеке; но в отличие от подводной лодки отсеки совершенно не сообщались между собой, и попасть в них можно было только из разных подъездов со стороны двора). Художник говорил обычно с унылым видом: «В пятницу придет комиссия. Приберись у себя и передай это же своему соседу». После этой новости у меня все внутри обрывалось. Комиссия могла прийти только с одной целью: опечатать мастерские и после этого выгнать нас к чертовой матери. (Эти мастер-

ские, хотя мы сами их построили, были не нашей собственностью, а принадлежали все тому же ЖЭКу; Художественный фонд арендовал их у ЖЭКа, а мы, в свой черед, арендовали у Худфонда). Комиссии были самые разные: санитарные, технические, комиссии по ремонту, комиссии из исполкома района и самая страшная, почти звероподобная – пожарная. Эти комиссии были разными по составу, чаще всего по 3–4 человека, все с какими-то бумагами, иногда даже по 5–7 человек, но цель прихода их была всегда одна: закрыть, опечатать, покончить с этим проклятым злом, гнездящимся на чердаках, – «художниками». Надо сказать, что слово «художник» во всем нашем обществе прочно ассоциируется с понятиями развратник, жулик, негодяй, пьяница, бездельник, враг общества, и избавиться от него, раздавить, как какую-нибудь гадину – первейшее желание и обязанность всех окружающих: от соседей, живущих внизу, до председателя исполкома. Художник – это тот, кто не ходит, «как все», на работу, занимается непонятно чем, зарабатывает бешеные деньги легким способом, развратничает с натурщицами с утра до вечера и при этом занимает большую жилую площадь неизвестно по какому праву, в то время как остальные погибают в нищете и в перенаселенных квартирах.*

Все это рассказывается для того, чтобы дать понять, в каком я находился состоянии, когда пришедшая осмотреть мое помещение очередная комиссия с ненавистью, отвращением и подозрительностью озирала мою мастерскую и стоящие вдоль стен белые и не белые картины. (На вопрос, почему я их перед приходом комиссии не убирал и не прятал, как обычно прячу по углам бутылки из-под водки, следует ответить, что еще больше я боялся показать им, что помещение мое пусто, то есть, простаивает зря, и тогда подозрений было бы еще больше: «Э-Э-Э, ДА ЧЕМ ЖЕ ОН ТУТ В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ ЗАНИМАЕТСЯ?») Нет, уж лучше пусть видят, что по стенам стоят плоды моей работы, ведь их нужно убедить, что здесь

* В этой связи нельзя не вспомнить эпопею многолетнего обсуждения властями района и Союзом художников жгучей проблемы: можно ли иметь в мастерской диван. Власти запрещали диван, во-первых, потому что ночевать в мастерских запрещено, а во-вторых, чтобы не было разврата, а Союз художников отстаивал диван, так как художник, простояв у холста час или два, имеет право отдохнуть и прилечь на диван, что вполне логично.

мастерская именно художника, а не... даже страшно подумать, что им может прийти в голову)... Да, но что они могут подумать, увидав такие картины? Увидев непонятное, они могут разъяриться еще больше, решив, что я издеваюсь над ними, да что над ними, над самой Советской властью, над Родиной! По опыту знает у нас каждый, что непонятное вызывает у наших людей бешеную злобу, обиду и немедленное желание растоптать и уничтожить...

Комиссия, не произнося ни звука, смотрит на мои доски, смотрит и молчит.

Мне давно знакомо это раскаленное молчание людей, «у которых власть», которые видят в тебе врага, с которым они почему-то до сих пор не расправились.

Но даже если они и спросили бы меня, что я мог бы ответить, как заведомо виновный и пойманный разбойник? Что перед ними? Если ты действительно художник, а этот чердак – мастерская художника, то где же мольберт, палитра, где портреты, пейзажи на стенах, где холсты на подрамниках? Что означают эти странные белые щиты со старательно написанными текстами на них? Параграфы, таблицы с фамилиями? Чьи они?

Начальство непроницаемо, напряженно всматривается, угрожающе молчит.

Я не выдерживаю первый. Я должен, немедленно должен оправдаться, спасти себя, свою мастерскую. Я бросаюсь первый, не ожидая вопроса, с ответом-объяснением. Говорю спокойно, ничем не давая внутреннюю истерику:

«Это все заказы от ЖЭКа. Это расписание выноса мусора для подъездов нашего дома. Этот стенд – для детской площадки во дворе, а этот – для «красного уголка». На этом щите фотография передовика, он будет установлен на площади к празднику»...

Напряжение спадает. Все понятно. Он, этот тип, не художник, но выполняет нужную работу. Работает над украшением двора, улицы. Правда, все это выглядит немного странно: расписания, фамилии. Но с другой стороны – как будто соответствует тому, что этот тип говорит. Именно такие стенды – из оргалита на тяжелых рамах, выкрашенные белой краской, видит каждый у нас возле подъездов, на стройках, складах, вокзалах, милициях.

Теперь у меня есть вполне понятный, социально известный облик. Я встраиваюсь в наш общий советский мир. У меня в нем есть свое место: я не художник – я шрифтовик, видимо, и получаю зарплату от ЖЭКа, мастерская, краски, доски – все здесь казенное, не свое, по стенам стоят пустые доски для еще ненаписанных объявлений...

Я – персонаж, со вполне готовой и известной ролью, человек из ЖЭКа, что-то вроде столяра или слесаря, существо из нижних уровней общественной иерархии, мелкое, забитое, на которое не стоит обращать внимание. Надо только, чтобы это существо не «водило баб» (вон в углу у него диван), не пьянствовало, подметало мусор, платило регулярно за свет, не мешало соседям. Но лучше всего, если бы вообще его – и таких, как он, – не было на чердаке, где, запершись, они могут делать черт знает что, вдалеке от глаз милиции, пожарного надзора и санитарной комиссии исполкома.

...Комиссия молча поворачивается и уходит из моей мастерской, предварительно подписав протокол «всеми членами» о «закрытии и опечатывании помещения».

МУРАВЕЙ

... Рассказывается довольно обычная история о весело проведенном дачном летнем сезоне, о дружеском застолье, об общности давно близких друг другу людей, о беззаботности, легкости... и о картинке с изображением муравья, прибитой к дачной стене. В тексте, из которого, собственно, и состоит почти вся инсталляция, идет речь об этом маленьком насекомом, точнее, о его изображении. Рассказывается, каким образом этот рисунок удерживал на себе внимание присутствующих каждое лето, несколько лет подряд. Анализируется повод, почему это могло произойти. Но всех причин, о которых говорится в рассказе, все же недостаточно, чтобы удерживать внимание такое долгое время. Вне сомнения, есть причина, о которой не упоминается. Это какая-то особая близость у нас, по крайней мере, у меня, к этому насекомому, но, разумеется, не к реальному, живому муравью, а к нему, как к метафоре, к образу, который означал для нас тогда что-то очень важное, что-то очень близкое, слишком близкое.

Стоит немного покопаться в себе, и эту тайну легко открыть. Муравей был я сам. Это было острое ощущение самого себя в виде какой-то беспомощной, незащищенной козявки, маленькой и незаметной, наподобие исчезающей из поля зрения точки. Это был своеобразный внутренний и подлинный автопортрет. Но знание это никак невозможно было высказать. Зато как долго можно было крутиться вокруг, как много говорить рядом, не говоря ничего прямо об этой тайне, но лишь прикасаясь к ней, когда мы глядели на его изображение, прибитое гвоздем к деревянной стене дачи!

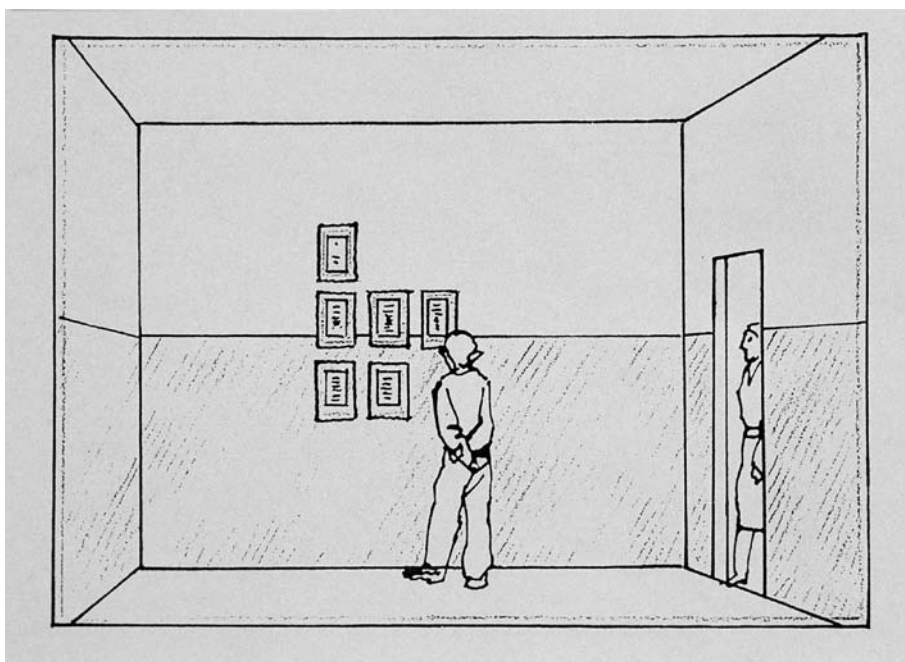
Муравей был для меня не единственным и не последним в ряду подобных персонажей. Их возникло потом вокруг меня странное, непостижимое множество. Но муравей, насколько я могу сейчас вспомнить, был первым в этом длинном ряду...

Описание инсталляции

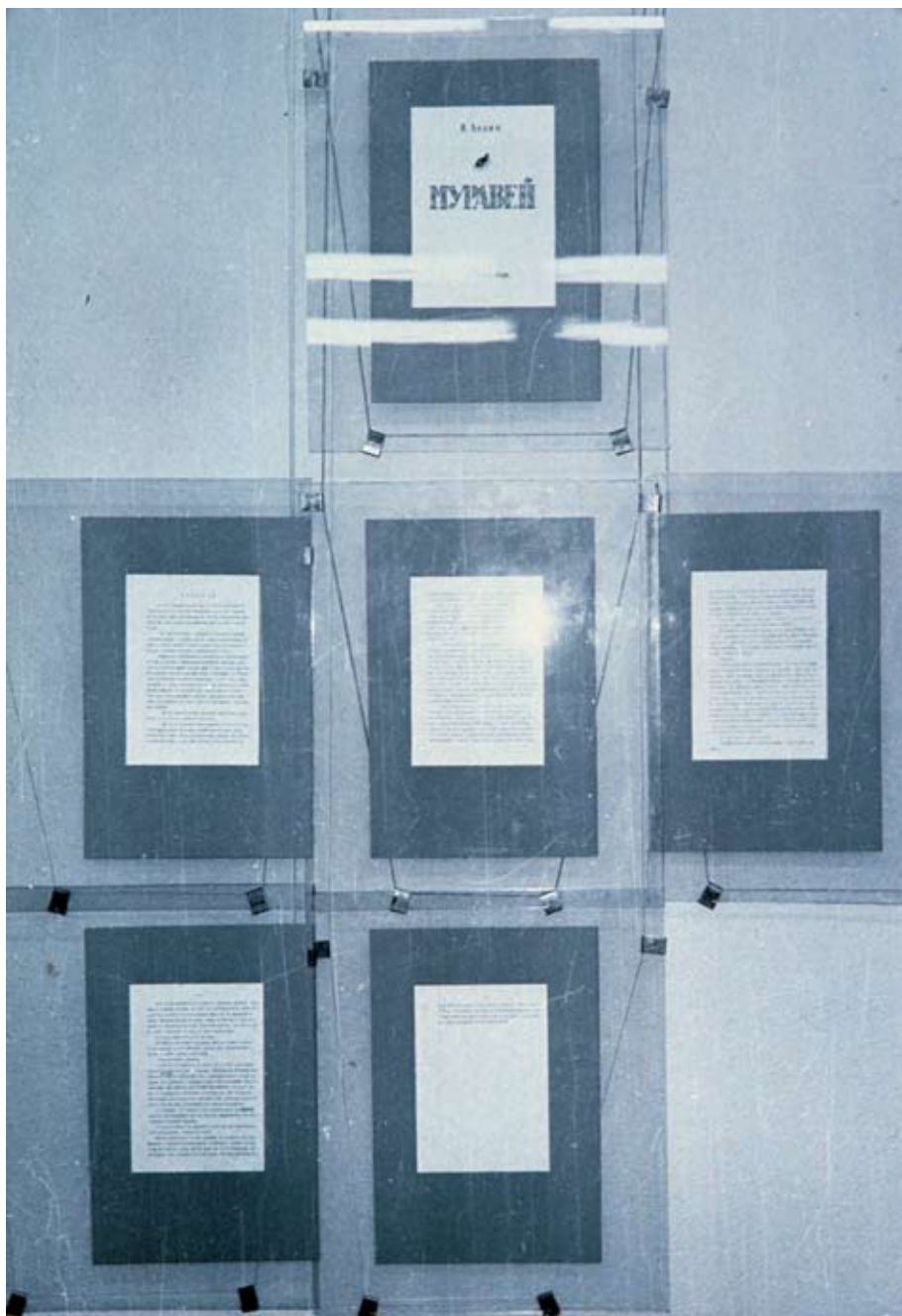
На стене выставочного зала висят 5 листов машинописного текста и один с рисунком. Каждый из этих листов зажат в стекло с двух сторон. Висят они в три ряда: сверху рисунок, а двух нижних рядах – тексты. Рисунок повторяет собой обложку детской книги с изображением муравья и подписью: «Муравей», а текст – развернутая история, связанная с судьбой этой обложки.

Текст в инсталляции

Вот эта висящая передо мной на стене композиция из одной картинки и множества комментариев вокруг нее приводит мне на память одно воспоминание из далеких студенческих лет, когда мы, трое друзей, проводили все лето на даче одного из нас.



«Муравей». Эскиз инсталляции. 1983



«Муравей». 1983

Все мы гуляли в разогретом прозрачном сосновом лесу или валялись в гамаках и на траве под высоченными соснами на дачном участке, глядя в высокое небо, или купались в огромном песчаном котловане, превращенном в озеро.

Каждый день безмятежного, безоблачного счастья катился один за другим и заканчивался непременно вечерним чаепитием на открытой нижней террасе дачи, со всех сторон окруженной пахучими густыми зарослями вишен и шиповника. За столбиками террасы была черная бесшумная ночь, а наш стол с чаем, вареньем и прочими угощениями был освещен лампой под большим желтым абажуром. Но овальный круг света падал не только на стол, но и на коричневую от времени деревянную стену террасы и на прибитый Бог знает когда и зачем лист с изображением муравья.

Вот об этом-то листе, сыгравшем такую роль в моей жизни, я и хотел бы рассказать подробнее.

Листок представлял собой вырванную из какого-то каталога репродукцию заурядной обложки детской книги начала пятидесятих годов. Вверху незамысловатым шрифтом была написана фамилия автора, а под ней в верхней трети картинка был изображен муравей, обыкновенный, как и все в начале пятидесятих годов, в робкой натуральной манере.

Прямо под ним располагалась подпись «МУРАВЕЙ», сделанная торжественным шрифтом со внутренним орнаментом, шрифтом, которым писали раньше цифры на наших трамваях (этот шрифт, кажется, назывался «триумф»). Эти крупные резные буквы резко контрастировали с небольшим и жалким изображением муравья. Внизу тем же мелким шрифтом, что и фамилия автора, было изображено: Детгиз, 1950. Вот и все.

Казалось, что можно было бы сказать по поводу этого незаметного оформительского изделия, одного из тысячи себе подобных? Но в течение бесчисленных вечеров и в течение многих лет, что мы втроем, а иногда и большой компанией, сидели вечерами на террасе, этот муравей постоянно и с магической силой притягивал наше внимание. Впечатление от его присутствия было необъяснимо и срабатывало моментально, как только мы обнаруживали его на стене. Он вызывал какое-то особое внутреннее озарение, близкое к восторгу, желание гля-

деть и глядеть на него, не отрываясь, и одновременно почему-то гомерический хохот. Но наш муравей вызывал не только смех.

При взгляде на него у каждого из нас возникали воспоминания, предпринимались путешествия в самые отдаленные уголки сознания. Тут были и философские соображения, и искусствоведческие исследования, и целые исторические опусы, но все они начинались, имели свой первоначок при взгляде на нашего муравья, который был всему таинственной и необъяснимой причиной и поводом. Возможно, он был для нас тем, чем китайская картина, развернутая и повешенная по случаю прихода гостей. Но там был один лишь вечер, а здесь? Муравей был отправной точкой для наших бесконечных импровизаций на протяжении целого лета и многих таких лет подряд...

Может быть, причиной была лишь наша молодость и тот избыток сил, которому достаточно лишь повод, чтобы?..

Возможно. Но дело было, конечно, и в самом МУРАВЕЕ. Много раз я спрашивал потом себя, возможен был бы «эффект муравья» (так мы его называли), если бы висела перед нами репродукция «Венеры» Джорджоне или – в нижнем ярусе шкалы, – фотографии какого-нибудь стакана или блюда?

Никогда.

«Эффект муравья» был возможен потому, что само графическое изделие находилось, по-моему, в середине, если можно сказать, шкалы, от стакана внизу до Джорджоне на самом ее верху. Но можно еще точнее. Наш МУРАВЕЙ находился у той самой черты, у той грани, где нехудожественный продукт способен перейти в художественный, но...никогда перейти не может.

И нам наглядно это было при взгляде на муравья, которому мы помогали своим воображением это усилие сделать, подобно тому, как мы наблюдаем взлет прыгуна, который собирается перелететь через планку и каждый раз задевает ее, и она летит вниз. И вот это внутреннее «подсаживание», которое невольно делает зритель на стадионе, и держало нас постоянно в нервном напряжении при взгляде на нашего МУРАВЬЯ.

МУРАВЕЙ представлял собой воплощение «идиотского» продукта. Если бы мы отыскиали его в нормальном тоскливом катало-

ге, стоящем на пыльной этажерке, где и было его настоящее место, никто никогда не обратил бы на него никакого внимания, но прибитый на стену, он был дик и нелеп, как лошадь на губернаторском балу (спичечный коробок, прибитый на ту же стену, произвел бы такое же дикое впечатление).

Но лошадь можно убрать из гостиной.

МУРАВЕЙ же постоянно, неубираемо висел на стене и занимал в пространстве то поле внимания, которое было предназначено и местом, и рангом совсем другой вещи.

Известно какой – картине.

И вот мы, вглядываясь в то место, где по всем нашим ожиданиям мы рассчитывали увидеть картину, обнаруживали МУРАВЬЯ и стали кивались при этом с чем-то невероятным, что и вызывало вспышку в нашем сознании. Это занимаемое им положение пробуждало целый поток ассоциаций, образов, сравнений, КАК БУДТО БЫ НАШ МУРАВЕЙ БЫЛ КАРТИНОЙ. Но мы же знали, что «муравей» – это не картина! И поэтому все наши ассоциации были плодом свободной радостной воли к импровизации, бесконечной игры воображения.

И последнее. Это касается того, почему именно наш МУРАВЕЙ способен был выдержать все то, что было предназначено для разглядывания подлинной картины. Он был не только «не картиной», но он был еще и – что очень важно – «плохой картиной».

Именно в этом своем качестве он заставлял нас размышлять о мотивах своего «появления», отвечая на вопросы, кто был его автор, что он думал при его изготовлении, какая вокруг этого изделия протекала жизнь, что было житейским поводом для изображения столь жалкого предмета, этого и ему подобных, соображения, которые при созерцании подлинного произведения искусства просто не могли бы прийти в голову, именно в силу впечатления от его совершенства.

Комментарий

И. Бакштейн: Это, насколько я могу вспомнить, самый первый твой опыт инсталляции. До этого тоже были композиции, где вместе

находились предметы и комментарии к ним (картина «Где они?», альбомы). Но это были композиции, где комментарии и тексты располагались на одной и той же картинной плоскости, что и рисунки, или последовательно, один за другим, как в альбомах.

- И. Кабаков: Да, потому что в «Муравье» впервые расположены РЯДОМ, НО ОТДЕЛЬНО объект (в данном случае рисунок муравья) и листы комментариев к нему. Связь осуществляется только в сознании зрителя, возникает «время разглядывания» инсталляции: зритель по мере того, как прочитывает текст, все больше обращает внимание на сам рисунок, вновь и вновь возвращается к нему.

СЕМЬ ВЫСТАВОК ОДНОЙ КАРТИНЫ

...**Б**езумное, с детства, ощущение запертости внутри себя, немислимого, хаотического шума множества голосов, в котором трудно разобрать и отделить свой голос от множества других. Бесконечные нервные реакции на все, что происходит снаружи, но – никакого контакта с этим внешним миром, миром, который всегда есть и всегда был без тебя, не нуждался в тебе, в котором ты оказался совершенно случайно...

И, одновременно с этой запертостью, невозможностью вырваться из себя, найти контакт с кем-нибудь, находящимся «вне» тебя – безумная страсть и непреодолимое желание посмотреть на всю эту ситуацию «ты и внешний мир» как бы снаружи, вообще «со стороны»... Какая-то странная, бесплотная часть тебя как бы отлетает от тебя, но недалеко, и вьется «над», наблюдая и регистрируя все, что происходит в тебе, и то, что снаружи, видя все одновременно, все схватывая в один раз. Она, эта часть, глядит на все, как кажется, очень спокойно, холодно, и дело ее все запротоколировать: записать, перечислить, расставить по порядку. Спокойно, подробно, наподобие какой-то мухи, она, эта часть, облетает пространство между мной и окружающими предметами, слышит и записывает все, что я говорю внутри себя, видит окружающее меня до мельчайших подробностей.

Она разглядывает окружающие меня предметы вблизи и на большом отдалении, в недавнем времени (и кое-что в далеком), хорошо и отчетливо слышит все, что произносится другими вокруг меня обо мне.

Но кто она, эта часть? Кто этот персонаж? Это что-то очень небольшое, мелкое, как точка, крошечное и почти невидимое. Но так как она, эта точка, все время перемещается, то скорее всего, легче всего назвать ее мухой, постоянно мечущейся внутри комнаты, летящей вдоль улиц, беспрерывно меняющей свое направление, не имеющей своего постоянного места и цели, не знающей ни верха, ни низа...

Описание инсталляции

Вдоль одной из стен выставочного зала (другая сторона совершенно пустая, там расположены окна) перпендикулярно к ней стоят пять перегородок, по высоте не достигающие потолка. При этом образуются выстроенные в один ряд четыре комнаты с открытой передней стороной, обращенные к зрителю. В каждой из этих «комнат» фронтально висит одна картина, а на боковых стенках и рядом с ней висящие в рамках в одну линию рисунки, в которых существует только написанный от руки каллиграфическим почерком текст. Каждый такой текст – мнение зрителей по поводу висящей картины. Здесь большое разнообразие высказываний: от высокоинтеллектуальных до мнения «простого» человека, случайно зашедшего на выставку. Этих текстов возле каждой картины около 30, и зритель, войдя внутрь одной из комнат, оказывается в «облаке» чужих слов, звучащих вокруг, которые странно соотносятся с его собственной реакцией на увиденную картину. Рядом с каждой картиной висит выполненная на коричневом фоне «Доска-объяснение».

Текст в инсталляции

*Доска-объяснение
картины «Белое закрывает все собою»*

На картине, состоящей из двух щитов, был изображен вид гор. Бердянска, с освещенными крышами и яркой зеленью, с его портом, с бесконечной гладью Азовского моря в послеполуденное время жаркого июльского дня.

Но белое, наподобие какого-то тумана, затянуло весь вид, оставив лишь небольшой просвет, похожий на скважину. Справа видны два мазка серой и зеленой краски.



«Семь выставок одной картины». 1990

*Доска-объяснение
картины «Великая ось»*

«Великая ось» – это линия, соединяющая небо и землю. Если укрепить неподвижно конец «оси» на земле, то можно отодвинуть небо. Если укрепить «ось» неподвижно в небе, то произойдет обратное действие.

Комментарии зрителей

...Это я знаю что такое – это концептуализм...

Я поняла – это белый чистый прямоугольник с обрезанным краем...

...Пасхальная символика: лук, перец, белая скатерть...

...Видимо, белое должно было излучать какой-то свет из себя – но краска белая пожелтела и ничего не получается. Вообще все становится непонятно...

...Когда это станет далеким прошлым, если вообще останется, – памятником чего вообще это будет? Метафизических претензий начала 70-х годов в Москве.

...Я понимаю весь этот замысел как игру с парами понятий, с их напряжениями. Картина, доска, покрытая пожелтевшими белилами, – одновременно и «вещь», и «свет», в зависимости от установки сознания зрителя...

...Я здесь ничего не понимаю...

...Мне тут говорили про старичков над тарелкой – тут просто какие-то желтые закорючки...

...Вот здесь выставлен один из модернистов... Помнишь, я тебе о них рассказывал...

...Скука какая-то...

...Я больше уже не пойду никуда сегодня, только забегу в магазин и сразу домой...

...Здесь четыре стула, но все они заняты, и сесть негде...

...Знать и видеть – одно и то же... Если бы «знать», что есть «там» что-то, то мы бы и видели это. В этом смысле «знание» равносильно «вере»...

*Проворачиваю несколько раз – он прокручивается, не открывает...
Вот он стоял рядом – никак не мог открыть. Ну и что делать?
Не знаю...*

*...Я вам еще раньше, помните, говорила, что интеллектуализм
убьет искусство?..*

*...Можно здесь будет переждать дождь, пока он не кончится...
С большого расстояния видна одна щель. И если знать о линиях
и крыльях, то их совсем не видно...*

Все это шуточки, и все игра...

*Когда мы придем домой, ты мне напомни, чтобы, чтобы я не забыл,
что мне сейчас рассказывали... ужасно смешно...*

...Я сейчас уже не успею к Ане. У нее обеденный перерыв.

*...Если сейчас пойти в «Аврору», то можно еще успеть на сеанс два
тридцать...*

Я не понимаю, почему и от кого эту щель надо защищать.

Комментарий

И. Бакштейн: Располагая рядом с картиной комментарии вымышленных зрителей, ставишь ли ты своей целью сделать эти картины более понятными для реального зрителя?

И. Кабаков: Суть проблемы в том, чтобы отреагировать на то поле смыслов, которое возникает, как только мы смотрим на любую картину. Целый рой воспоминаний, ассоциаций, чужих слов, мнений, разрозненные знания клубятся вокруг картины и шумят в нашей голове. В этой инсталляции сделана попытка вывести наружу и окружить ими картину, то есть, показать этот клубок мнений, дать каждому голосу высказаться. Я отдаю себе отчет в том, что это выведение «наружу» голосов не упорядочивает внутренний шум у реального зрителя и не расставляет там «все на свое место», а наоборот, шум становится все громче потому, что зритель теперь реагирует уже не только на повешенную картину, но и на множество комментариев, висящих возле нее.

16 ВЕРЕВОК

...С глубокого детства одно и то же чувство, вернее, два чувства живут во мне совершенно соединенно: я такой же как и все, но в каком-то отношении немного, совсем, ужасно другой.

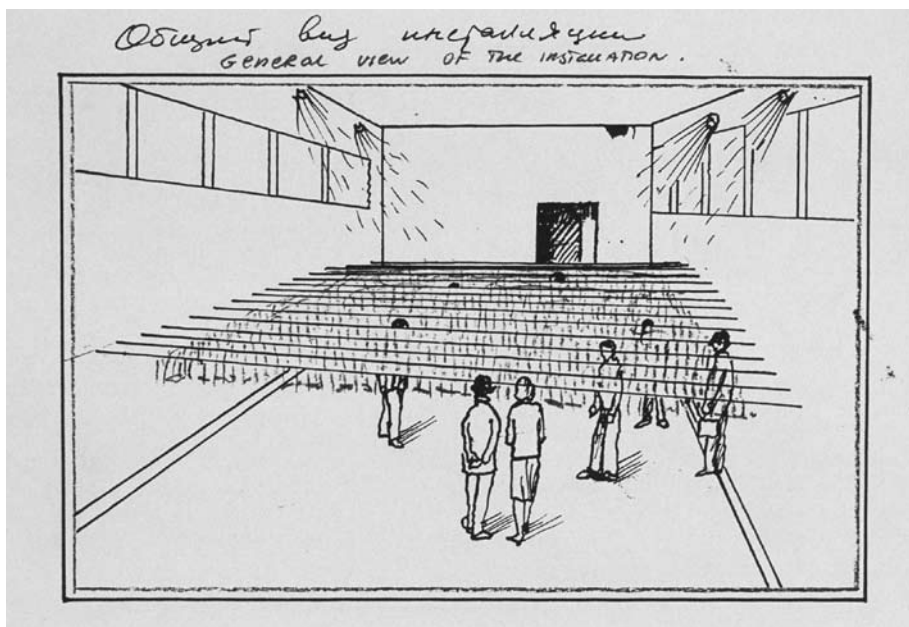
Это раздвоение находится во мне на двух уровнях: там, где я «как все», находится вверху, на поверхности, «я» укромный, скрытый – внизу. Первый – снаружи, там, где я соприкасаюсь, вхожу, участвую во внешнем мире, второй – внутри, спрятавшийся от всех. Первый живет, действует вместе со всеми, говорит непрерывно то, что все говорят, второй судит, презирает того, верхнего. В первом самое сильное переживание, действующее, как императив, под знаком наказания: веди себя среди других, ничем от них не отличаясь! Будь как все, двигайся как «они», сиди как «они», будь незаметен и неотличим, как каждый из «них», но главное – говори как «они» все говорят! (Потому что к речи у нас все внимательны и могут быстро определить, кто есть кто, быстро узнают, кто за что прячется и что скрывает). Речь во много раз разоблачительнее, чем поведение или одежда, она должна быть строго и точно проконтролирована и, по возможности, не отличаться от речи вокруг. Но ведь и общение мое с другими становится возможным только, когда я говорю в одной плоскости с другими, когда я говорю то, что они говорят, и только то, что они ожидают, что я им скажу!

...И вот мы теперь в «общении», все заодно, все как одно. Неважно, что, когда я говорю, меня не слушают и ожидают, чтобы я только остановился – сказать в свой черед фразу, в которую я тоже особенно не буду вникать. Важно, что возник, существует контакт, мы стоим рядом, мы не боимся друг друга, все между нами «идет нормально». Мы обретаем единство, мы с моим соседом находим общность, и мы, что особенно важно, входим в подобную общность и со всеми другими, через эту речь мы соединяемся со всем «нашим миром» – ведь мы знаем, мы слышим: ВСЕ так говорят.

Я избавляюсь от своего одиночества, никто во мне больше не пищит, не ноет, не корчится, не мучается. Какое счастье успокоиться, утихнуть, быть вместе с другими, стать «как все» и заглушить голос, звучащий внутри тебя, чтобы его совсем не было слышно.

Описание инсталляции

Закрытое помещение представляет собой зал, квадратный в плане, с окнами, расположенными высоко наверху. Или их вообще нет. Длина и ширина стен зала – 10 метров. Между стенами зала на высоте человеческих глаз, т. е. около 168 см, горизонтально и параллельно друг другу туго натянуты 16 веревок, так что они образуют вместе единую горизонтальную поверхность. Расстояние между натянутыми веревками 40 см. К каждой веревке с интервалом в 12–15 см подвешены на тонком шнурке всевозможные «мусорные» фрагменты: пробка, крышка от консервной банки, пустой спичечный коробок и т. п., а к каждому из них, в свою очередь, внизу прикреплены белые этикетки с текстами с обеих сторон. Весь висящий мусор образует и внешне выглядит, как своеобразное море, в которое зритель может погрузиться, если даст себе труд пройти между этими рядами, беря в руки этикетки и читая написанные на них тексты. Но тогда он окажется в другом море, на этот раз словесном. Все тексты состоят из фраз, и даже



«16 веревок». Эскиз инсталляции. 1984



«16 веревок». Фрагмент инсталляции. 1984

не фраз, а их обрывков. Это бытовой, повседневный шум, куски неиндивидуализированной речи, которая может принадлежать «всем и каждому».

Текст в инсталляции

*Ева Семеновна, подите сюда, посмотрите!
Мне в троллейбусе все пуговицы оторвали...*

*Миша, кому ты это говоришь!..
Почему я это буду делать, что это, совсем...*

*Ты не забудешь, что я сказал?
Не надо напоминать больше?*

*Так ты не забудешь?
Ну тогда до свидания!*

*А что, он в шашки хорошо играет?
Ты его переоцениваешь...*

*Опять болят зубы...
Я просто не знаю к кому пойти...*

*У меня есть билет на Шнитке...
Ты пойдешь?*

*Смотри, смотри, как ты край задел...
Легче, легче двигай...*

*Ты даже не ставь...
Я все равно не буду это есть.*

*Смотри, что мы в библиотеке взяли!
Почитаем сегодня вечером...*

*Без пакета я его даже не пущу!..
Он мне о нем уже три дня говорит...*

*А ты позаботился о ней, когда уезжал?
Ведь ее же сломать могут!..*

*У иконы золотой фон – это свет.
Присмотрись к нему внимательней...*

*Мария Викторовна никогда окна не открывает...
Она говорит, что с улицы пыль летит...*

*Пойди дверь проверь...
По-моему, ты ее не запер...*

*Ты все жалеешь ее...
Легче выбросить ее, чем починить...*



«16 веревок». 1984

Скоро будешь уезжать...

Смотри, все уехали...

Не бери этот плащ, он старый...

Сухо сегодня...

Проходи вон по тому краю...

А то здесь очень грязно...

Смотри, они же еще зеленые!

Ну зачем ты их сорвал!

Давай не будем автобус ждать.

Давай пешком пройдемся немного.

Опять он запел...

Какой у него голос противный...

Яблоки привезли!

Пойди, возьми скорее два килограмма!..

Подойди ко мне...

Мы увидимся завтра или нет?..

Да не будем мы возвращаться!

Пусть все так останется!

Ты мне про Пикассо не надо...

Он же гений и потому совершенно непонятен...

Давай с ней не будем разговаривать.

Мне так все это тяжело...

Телевизор включи

И сиди тихо, не мешай мне...

*Я с тобой не хочу разговаривать...
Тебе хорошо, когда другим плохо...*

*Ты не взяла спички с собой?
Ну как же мы тогда будем?..*

*Ты ничего не слыхал про Эйнштейна?!
А сколько классов ты кончил?*

Комментарий

- И. Бакштейн: Как я понимаю, в основу инсталляции положено противоречие между отдельным элементом ее – висящим на веревке «мусорным предметом» и подписью под ним – и всем единым полем инсталляции, которое и состоит из этих элементов. Одним словом, проблема «леса» и «дерева» – старый вопрос: где кончаются «дерева» и начинается «лес» и наоборот?
- И. Кабаков: Вне сомнения, уже в каждом элементе есть то общее, типовое (и в предметах, и в текстах), которое по замыслу должно было выразить тот образ человеческого моря в его повседневности, которое все хорошо различают в своем воображении, которое стоит у всех в ушах, окружает со всех сторон. Здесь каждый звучит как «все», и все звучит как единое целое. Эта общая норма, общая тональность, в которой все говорят и легко понимают друг друга, хорошо различима всеми у нас живущими. И эта «норма» окрашена обертонами отчаяния, злобы, последней степени возбуждения...

1985

ВЕРЕВКА-ЖИЗНЬ

Одно из самых увлекательных занятий и состояний: еще жить, но как бы и не жить, не участвовать во всей этой жизни, во всех ее перипетиях, а жить уже как бы «потом» и видеть всю эту свою жизнь как бы со стороны, с какой-то высоты даже и, если возможно, уже как бы и прожитую. Жить как бы уже будучи мертвым. (Быть живым и мертвым странное и желанное сочетание). И возможно, это одно из самых легких, чудных состояний: безо всяких чувств, без боли, усталости и неизвестности впереди – все видеть, парить надо всем и, самое важное, – быть избавленным от неизвестной и длительной своей жизни, в которой ты ни в чем не уверен, где ты не знаешь: действуешь ли ты по своей воле или что-то само с тобой происходит по чьей-то указке. А уже мертвый, ты видишь свою жизнь целиком, можешь свободно перелетать от начала к концу и обратно, подобно какому-то легкому беззвучному летающему аппарату, устремляющемуся то к истоку реки, то к ее устью; могущему зависнуть над любой точкой этой реки, спуститься – ниже, ниже, совсем низко к окну какого-нибудь дома на берегу этой реки и заглянуть в окно... вдруг вновь подняться вверх и быстро помчаться вдоль изгибов ее берегов... Вдоль реки, по которой плыву я реальный, не зная и страшась того, что окажется за следующим поворотом, испытывая постоянный страх перевернуться на скользком бревне, на котором я сижу всю свою жизнь; ничего не понимая ни в себе, ни вокруг себя, ни в проплывающем мимо ландшафте, задыхаясь от ужаса и боясь опрокинуться с головой в холодную воду...

И все же, как это «путешествие» вдоль жизни выглядит сверху, из легкого воздушного пространства? Не похожа ли она хотя бы отчасти на длинный шнур, лежащий на полу, со многими изгибами, петлями и поворотами? А составившие ее события? Не кажутся ли они грязными мусорными остатками, привязанными к ней, одинаковыми в своей неразличимости?

И, быть может, этот наблюдатель еще и потому плывет и движется вдоль этой жизни вперед и назад, что самому эту веревку-жизнь кто-то специально разложил на полу перед ним для его обозрения, но пройдет

срок, и, собрав веревку и мусор в единый ком, в спутанный узел, засунут в небольшой мешок и отнесут, положат куда-то... А что же наблюдатель? Куда отправится он? Что станет с ним? Невозможно ничего об этом сказать – ведь, сказать по правде, и сам он был только потому, что была эта веревка, с ней он только и был связан, и как же он без нее, когда ее возьмут, положат в пакет и унесут неизвестно куда?..

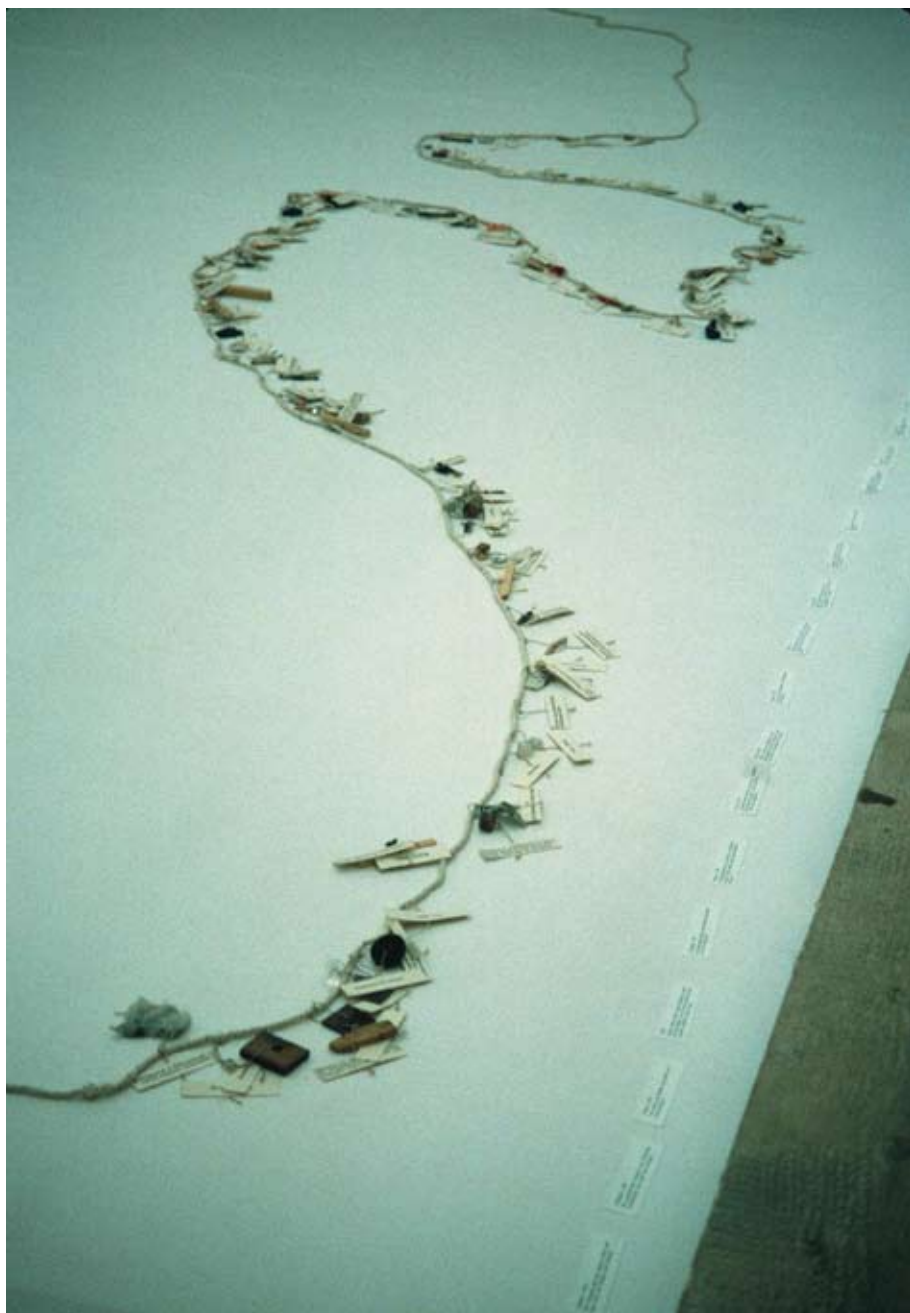
Описание инсталляции

Пол довольно большой комнаты (10/10 м) покрыт большими белыми листами бумаги, отчего она имеет довольно странный «временный» вид. Так покрывают пол, когда начинают делать ремонт. Посреди этого белого пола лежит небрежно брошенная веревка около 10 метров. К средней части веревки на тонких шнурах прикреплены всевозможные мусорные предметы небольшого размера: сломанная зубная щетка, пустые флаконы, пуговицы, бумажки и пр., а к каждому из них, в свой черед – небольшая бумажная табличка с текстом на обеих сторонах. На каждой табличке дата и короткое воспоминание, что произошло в это время. Все воспоминания связаны с биографией автора. Таким образом, год за годом на эту веревку «нанизывается» вся история жизни – от глубокого детства до дня, когда на пол легла эта веревка. «Начало» же и «конец» веревки остаются свободными, и это обстоятельство раскрывается в небольшом комментарии, который лежит тут же рядом на полу возле самой «веревки».

Текст в инсталляции

Я решил описать мою жизнь в форме веревки и расположить на ней все события моей жизни в том порядке, как я их запомнил, не различая важного от неважного, поскольку для меня они одинаково были важны и значительны. Не так ли?

Но когда я приступил к этому, я неожиданно почувствовал, что перед первым событием, которое я мог вспомнить, что-то уже было со мной, что я неспособен был осознать; возможно, и после моей



«Веревка-жизнь». 1985

смерти тоже что-то произойдет, что мне тоже будет недоступно. Так что я оставил два больших пустых конца веревки, до и после тех записанных событий, которые всплыли в моей памяти...

Февраль 12 1932 г.

Я родился в Бердянске, в семье бедного служащего.

Осень 1933 г.

Моя мать и отец работали. Соседка смотрела за мной. Она купала меня в корыте.

Осень 1933 г.

Я спал в детской коляске, которая стояла во дворе. Коляска покатилась с холма и перевернулась.

Осень 1935 г.

Бегу через серые ворота по вымощенной булыжниками мостовой до следующего квартала.

Лето 1935 г.

Большой петух пытался клюнуть меня в глаз, а вместо этого попал в щеку.

1940 г.

Скатерть на столе.

1940 г.

Никого нет дома.

Весна 1940 г.

*После школы – обед на столе, накрытый газетой.
Борщ выливается через форточку на улицу.*

Лето 1941 г.

Мы роём бомбоубежище во дворе.

Август 1941 г.

Духовое ружье, которое подарили бесплатно в магазине.

Август 1941 г.

Тележка. Чайник на тележке.

Ноябрь 1941 г.

Борт корабля. Ужасная давка.

1941

Открытая железнодорожная платформа с пирамидой зерна на ней.

На вершине пирамиды я лежу во вмятине. Во сне я соскальзываю вниз.

Комментарий

И. Бакштейн: Вне сомнения, это напоминает древнее «узелковое» письмо. И ты действительно собирал эти «вещи»?

И. Кабаков: Никакого отношения эти «мусорные» предметы к датам не имеют. Это не предметы «тех» дней, а случайно недавно подобранный мусор. Всю соль инсталляции составляют не они, а веревка, которая вьется и начинается задолго до первых воспоминаний жизни и продолжается намного дальше того, как оканчиваются последние (последние по времени). Она продолжается, следовательно, и после конца жизни.

И. Б.: Но, конечно, в основе лежит игра: то мы видим у себя под ногами, когда стоим рядом с ней, обрывок веревки со всякой привязанной к ней дрянью, то, когда наклоняемся и читаем тексты, внезапно открываем, что перед нами целая жизнь, жизнь реального человека, причем того самого, который сделал и бросил эту веревку на пол. Так где же его место? Или он внизу – ползает вдоль этой веревки день ото дня, год за годом и обречен быть привязанным к ней до конца или смотрит на нее свысока, как последний, вместе с другими посторонними, заведомо равнодушными к этой чужой жизни?

И. К.: Я приведу одно «объяснение» к этой веревке (из инсталляции «10 персонажей»): «Что означали два свободных конца с обеих

сторон, к которым ничего не было подвязано? Николай Петрович, который во всех сложных проблемах разбирался лучше, чем остальные, предложил, поразмыслив, следующие объяснения. Первое из них. Душа человеческая не родилась сегодня и, разумеется, не исчезнет завтра. Она имеет лишь небольшой срок пребывания на этой земле, чтобы пережить многое перед тем, как исчезнуть из этой жизни и перейти в другую. И эти пустые концы веревки, объясняет Николай Петрович, обозначают душу до и после жизни на этом свете, а ее середина описывает жизнь в ее земных странствиях. Еще одно объяснение: большое количество космической энергии проходит через наше тело, точнее, через спинной мозг, и уходит потом вниз, в землю. И эта веревка, с ее обрывками бумаги и кусочками мусора, возможно, и есть изображение, модель человеческого позвоночника... Это второе объяснение кажется уже совершенно непонятным. А зачем тогда два пустых конца веревки с обеих сторон, если это действительно позвоночник?»

1988

ЯЩИК С МУСОРОМ

...«Пожалуйста, не трогайте меня!»
...«П Откуда во мне постоянное желание скрыться, спрятаться? Откуда это? Объяснить как будто не трудно. С 10 лет я живу по общежитиям: сначала интернат художественной школы, потом общежитие художественного института. Не помню, чтобы хоть раз за эти годы я был один, остался наедине с собой в пустой комнате.

...Взвинченный до предела, внимательно наблюдающий за другими, чтобы не совершить ни одной ошибки ни в слове, ни в поступке; веселый, общительный, мягкий, доброжелательный снаружи; зажатый, запуганный, не известный никому, ни себе, ни другим изнутри...

...Вокруг каждого из нас с утра до вечера, да и всю ночь 30–40 человек. В спальнях по 8–10 человек (это в школьном интернате), 23–26 в общежитии института, и все – в одной комнате, кровать к кровати, разделенные только тумбочками и узким проходом. Шум и множество голосов одновременно, кто-то уже встал и ест, кто-то уже спит, нет разницы между днем и ночью. Уснуть можно, лишь закрывшись одеялом с головой – свет двух лампочек под потолком горит почти целую ночь... Кипящее отчаяние, смесь тоски и раздражения все время, но когда к тебе обращаются, ты должен отвечать весело, дружелюбно и даже радостно, при одновременно внутреннем вопле: «Оставьте меня в покое!»

Но хорошо слышу и различаю этот же самый вой и изнутри тех, кто меня окружает: «Оставь и ты, уйди, не прикасайся!» Наш язык беспрерывно сквернословит, и обычная речь друг с другом полна матюганья.

Мы все – как одна свора замученных друг другом, не могущих избавиться друг от друга, сходных друг с другом одной судьбой, в одном положении. Каждый из нас внешне и внутренне обломок, огрызок чего-то, какой-то фрагмент, не нашедший себе применения или потерявший его...

И я, как каждый из нас, – или мне это только кажется – чувствую себя как плоский измятый коробок, приплюснутый и лежащий на

полу... И если ко мне притронуться, я могу лишь издать один вопль, прошипеть, прокричать: «Не трогай! Положи на место! Уйдите от меня, гады, сволочи! Оставьте в покое! Что вы от меня хотите!?»

Описание инсталляции

В большом помещении (25/15) с белыми стенами и верхним освещением пол полностью закрыт белыми полосами бумаги, как бы в подготовке к предстоящему ремонту. И ремонт уже начался. Тонкой черной полосой проведена линия вдоль стен, разделяющая их на верхнюю и нижнюю часть. Верх должен остаться белым и низ должен быть покрашен коричневой краской, которая, приготовленная, уже стоит в большом баке рядом с лестницей, кистями и другими малярными принадлежностями... Часть стены ниже полосы уже покрашена, но работа по какой-то причине остановлена.

Посреди этого белого пространства стоит старый деревянный ящик, наполненный всевозможными предметами, уже никому не нужными: развалившимися ботинками, разбитыми бутылками, рванными коробками и пр. К ящику с одной стороны прислонена крышка от него, а с другой его стороны стоит стул, такой же старый и обшарпанный, как и сам ящик. Часть вещей из ящика лежит на полу рядом с ним. Стоящий стул как бы приглашает зрителя сесть, взять в руки и тщательно рассмотреть, перекладывая вещи из ящика на пол, все его «бесценное» содержимое. К этому занятию приглашают и небольшие бумажные этикетки с текстами, привязанные к каждому из этих мусорных предметов. Как только зритель берет в руки какой-нибудь предмет и прочитывает текст, он получает жгучее оскорбление в свой адрес, злобный приказ положить эту вещь на место и убираться «отсюда подальше». Каждая вещь, если попытаться пересмотреть весь ящик до конца, бранится, рычит, извергает проклятия.

Возле ящика, на полу, лежит приклеенный к картонной табличке комментарий.



«Ящик с мусором». 1986

Текст в инсталляции

...Все, до чего я дотрагиваюсь, изрыгает из себя поток ругани, оскорблений, проклятий... Так я ощущаю внутри себя мир, который окружает меня. Он напоминает мне переполненный московский автобус в жаркий июльский день, автобус, из которого я не могу вылезти – задыхаясь и истекая потом, я гляжу вокруг, пытаюсь найти лицо, не искаженное болью и раздражением...

Пошел на хуй!

Оставь меня в покое, сука поганая!

Положи на место, мразь вонючая!

Что, захотел по морде, падла засранная?

Положи, не трогая, гад вонючий!

Ну что смотришь, сейчас по морде получишь, говно вонючее!

Пошел на хуй, падло вонючее!

Положи, а то не знаю, что тебе сейчас сделаю, сука ебаная!

Уйди отсюда на хуй, сволочь поганая!

Ну что уставился, что смотришь, хочешь по морде схлопотать?

Положи, положи на место, сволочь засранная и т.д.

Комментарий

И. Бакштейн: В отличие от таких инсталляций, как «Веревка-жизнь», «16 веревок», где предметы не имеют никакого «опознавательного» значения, и роль каждого конкретного предмета (в качестве просто мусорного обломка) выявляется только в контексте целой инсталляции, здесь, чтобы прочитать текст, зритель берет в руки совершенно определенную, довольно крупную «значащую» вещь: старый ботинок, банку из-под краски, носок и т. п. Здесь, в этом жесте (чтение текста) зритель осуществляет акт индивидуации, выведения одного предмета из моря ему подобных, им руководит желание узнать, что говорит именно этот предмет, а не другой. Но выведенный из мрака множественности, этот предмет, на который упал луч внимания, произносит

то же самое, что и другие. Он просит не трогать его, оставить в покое, и все это с ужасающей степенью агрессивности и злобы. Весь этот мир, до самой глубины, буквально, как ящик Пандоры, наполнен звенящей, ослепляющей, свистящей руганью.

И. Кабаков: Да, в принципе все вещи, как из старого чемодана, можно выложить из ящика, перебрать. Может быть, под слоем злобы лежит другой мир, может, в этом мире ужаса кто-нибудь произнесет другое, человеческое слово? Ты помнишь, как в Москве мы с тобой и Андреем Монастырским довольно долго вынимали поочередно все из ящика, произнося все, что там говорилось, в поисках и ожидая этого «другого» голоса, пускай хоть на самом дне. Мы добрались до дна... Но пусть попробует повторить то же самое кто-нибудь из зрителей этой инсталляции.

И. Б.: Тем более, что на обороте каждой этикетки есть английский перевод.

КОЛЛЕКЦИОНЕР

...**П**олное одиночество – ты один, вокруг тебя никого нет, лампа освещает поверхность стола, за которым ты сидишь. Ты погружен в свое занятие: наклеиваешь открытки в особом, тобой придуманном порядке на аккуратно нарезанные небольшие листы оберточной бумаги. На открытках – виды моря, пейзажи, люди в странных белых шляпах, картины из Третьяковской галереи. Время остановилось и потом пошло сообразно ритму наклеивания, укладывания в стопку налево уже готовых листов. Далекий, волнующий, не знающий о тебе, живущий своей жизнью мир приближается, становится маленьким, твоим. Почти то же самое, что наклеивание марок в «марочный» альбом. Но при наклеивании открыток возникает совсем другое – сильный светлый поток радости, которой так мало, почти совсем нет в окружающей тебя жизни. Ты исчезаешь, уплываешь в другие пространства, в другой мир, где ты не был и, наверняка, никогда не будешь – там, где танцуют, поют; голубое озеро окружают голубые горы, на низкой лошади кто-то едет по бескрайней степи. Подняв глаза, ты видишь стену комнаты, слегка освещенную лампой, и понимаешь с тоской, что нет никакой связи между сияющими образами на открытках и тем местом, где ты проводишь свое время, день за днем... И нет никакого перехода, нет моста между большим, прекрасным и далеким миром и этим жалким маленьким твоим. Разумеется, можно читать, читать до одурения одну книжку путешествий за другой, погружаясь фантазией в мир, изображенный там, плыть по волнам рассказа, искусно развернутого перед тобой писателем. Но страшное наступает после окончания чтения – жуткое чувство, что это был сон, что вокруг все те же стены и ничего не изменилось вокруг тебя. Судорожно ищешь, хватаешь другую книгу, третью, чтобы только закрыть перед собою этот зияющий интервал...

И все же существует этот мост, этот фантастический переход на другой сияющий, недоступный берег – тогда, когда ты кладешь перед собою стопку аккуратно нарезанных листов серой бумаги. Листы пустые, серые и такие же тоскливые, как и все, что вокруг тебя. Но ты ставишь рядом с ними баночку с клеем и кисточку. И происходит чудо.



«Коллекционер». Деталь инсталляции. 1988

Открытки, которые ты купил в соседнем книжном магазине, и вырезки из журналов наклеиваются в том порядке, который ты сам придумываешь: по темам, по цветам, по размерам. Ты распоряжаешься и управляешь этим бумажным миром, и он плавно и нечувствительно в момент наклеивания становится твоим, переходит в него; на твой лист, как бабочки, садятся и прикалываются множество разных миров... Листов для наклейки не хватает, и в дело идут старые прочитанные журналы с цветными иллюстрациями. И это даже еще лучше. Открытки наклеивают прямо на эти страницы, и получается еще интересней: миры, как галактики в космосе, уходят в глубину, выплывая и прячась, перекрывая один другой, выглядывая один из-за другого...

Описание инсталляции

Небольшое прямоугольное помещение (2,5/3,5/2,2), передней стены нет, зритель свободно заходит в это пространство. Верх стен и потолок закрашен серой краской, низ – темно-коричневой, с голубой

полосой поверх нее. На стене, противоположной входу, заходя и на две другие стены – набитые в несколько рядов, почти вплотную друг к другу, серые листы одного формата (40/60 см). На каждом из них, в разнообразном «художественном» порядке, наклеено 8–10 открыток. Таким образом вся стена покрыта, как пестрым ковром, этими открытками, на которых преобладает красный цвет.

С потолка свисает лампа без абажура. В комнате довольно темно. В углу стоит стол с горящей настольной лампой и стул. На столе – те же листы старого картона и стопка еще не наклеенных открыток, клей, ножницы.

Текст в инсталляции

Он всегда, насколько себя помнил, коллекционировал открытки, плакаты, постоянно вырезал из книг и журналов репродукции, фотографии и наклеивал их в альбомы, составляя огромные коллекции, которые хранил в большом шкафу. Когда кончились альбомы, куда он мог вклеивать открытки и вырезки из журналов, он стал выпрашивать у соседей не нужные им книги; как правило, это были старые учебники, и он продолжал клеить на каждую страницу, поверх математических формул или гравюр, изображающих далекие исторические эпохи. Возможно, в его уже теперь преклонном возрасте продолжалась и все не могла угаснуть всем знакомая детская страсть коллекционировать марки, конфетные обертки, спичечные этикетки. И все-таки основную массу его собрания составляло нечто другое. На аккуратно нарезанные небольшие листы плотной серой или коричневой бумаги он клеил по 10–15 открыток или фотографий в совершенно особом порядке. Как правило, он располагал одну или две фотографии в центре листа, а все остальное наклеивал строго симметрично по обе стороны центральной картинки. От этого весь лист приобретал особую торжественность и значительность. По краям или внизу также строго симметрично он добавлял пояснительные надписи, обычно позаимствованные с оборота взятых им открыток. Он особенно любил использовать для своих композиций открытки с изображением цветов, праздничных

звезд, лент, всевозможных эмблем, густо расцвечивая и украшая ими свои листы.

Нашему зрителю, если бы он мог это видеть, несложно было бы понять, с чем соотносятся эти «художественные произведения», которые он тщательно хранил в больших коричневых папках и показывал лишь немногим, специально приглашенным посетителям (жил он после смерти жены один, мало общаясь с соседями по коммунальной квартире). Такими посетителями, удостоившимися приглашения, был наш сосед из другой квартиры, Евдоким Карпович, и его дочь, работавшая в Ленинской библиотеке. Мне он также несколько раз показывал свою коллекцию, не потому, конечно, что я заслужил этой чести, а просто потому, что доставал ему клей. (Клей, который продавали в «Канцтоварах», его не устраивал, он «вел», морщил бумагу, а я с производства мог унести сколько хотел свежего «латекса»).

Я сразу же, с первого листа, определил вид и жанр произведений, которые он дал мне просмотреть. Это были классические стенды, те самые стенды, которые украшают коридоры, приемные и кабинеты наших учреждений, контор, всевозможных ведомств и канцелярий и которые мы уже не замечаем, поскольку считаем их непрременной принадлежностью «казенных мест». Это разнообразные призывы и стенгазеты, «боевые листки», праздничные, новогодние фото- и изоотчеты, настоятельные требования «выйти на уборку мусора 12 апреля сего года» или «принести старые журналы и газеты», стенды, бичующие недостатки или «требующие к ответу», отчеты о состоявшихся встречах и лекциях или веселые юмористические листки «Как мы ездили в колхоз убирать картошку», или анонс «Вечера встречи с работниками театра Сатиры», тут же планы эвакуации во время пожара, что делать во время эпидемии гриппа, где записаться на 5-томник Пушкина... Каждый из стендов не простое и деловое изложение событий или краткая информация. Как раз наоборот. Как книжка для дошкольников, стенд – это отдельное произведение, пусть бюрократического, но высокого стиля, со своими высокими художественными достоинствами. Каждая, пусть даже скупая информация типа «Все на уборку двора! Сбор в 9.30 у помещения № 4» должна быть снабжена пусть небольшим, но

художественным сопровождением – рисунком лопаты, веника, тачки и чего-нибудь в этом же роде. Что же сказать о стендах предновогодних, посвященных встрече с «А. Пугачем, клоуном из Госконцерта», «Доске позора» и пр.? Они представляют собой сложно выполненные живописные произведения, обязанные таланту высокого профессионала. Как правило, такой человек имеется в каждом уважающем себя учреждении, и когда я перекладывал один за другим листы с аккуратно наклеенными открытками, я мгновенно определил, что передо мной был именно такой специалист. В расположении элементов на листе, в характере шрифта и подборе цветов – повсюду была видна уверенная рука мастера, многие годы занимающегося этим искусством.

Прошлая жизнь моего соседа представилась мне в совсем другом свете, чем прежде. Оказывается, он был не просто чиновником, корпевшим за бумагами в учреждении с непроизносимым названием. Не это было главным. Мой сосед был настоящим творцом, артистом в своем роде, и не было никаких сомнений в том, что свои обязанности оформителя (кажется, так называется тот, кто умеет писать лозунги, плакаты, объявления и всевозможные шрифты) он выполнял не с тоской и досадой (как полагалось бы вершить всякое общественное поручение, да вдобавок, кажется, бесплатное), а с какой-то особой страстью и увлечением. Что-то более значительное, серьезное и важное, наверное, виделось ему за скупыми строками призыва или приглашения на новогодний вечер. Какие-то более глубокие и важные пространства открывались ему за ними, особые светлые вершины вставали на горизонте за лесом повседневных дел. Ведь не по инерции же он продолжал рисовать и украшать стенды, уже будучи долгие годы на пенсии, когда его искусство не могло занимать достойное место в учрежденческих коридорах.

Я стал внимательно разглядывать лежащие передо мной десятки листов. На меня определенно действовали и их атмосфера, и вполне ярко выраженное звучание, предполагающее произвести особый эффект. Сосредоточившись, я наконец смог сформулировать свои впечатления. Главный смысл, по-моему, можно выразить двумя понятиями: Торжественность и Порядок.



«Коллекционер». Фрагмент инсталляции. 1988

Но откуда это взялось у человека, прошедшего всю жизнь в небольшой канцелярии, и, как мне точно известно, на незначительной должности, так что пенсия, которую приносил ему почтальон, была весьма и весьма скромной. Правда, он был у нас ответственным по квартире, но вершил эту свою обязанность весьма робко, стараясь не вмешиваться в склоки и скандалы, постоянно происходившие в нашей безумной квартире. Откуда же взялся тот воздух Победы, что веял от каждого самого его маленького стенда? Откуда спокойный, уверенный Порядок, в который складывался самый разнокалиберный материал? С равным вниманием, как бы не отличая одно от другого, он сопрягал в спокойном соседстве самые разные вещи и сюжеты, далекие друг от друга и по времени, и по смыслу. На одном и том же листе располагалось оружие, кошки, народные танцы, птицы, головные уборы, виды городов и картины «Третьяковки», народные промыслы и машины Тяжмаша... Все это было непонятно и бесконечно загадочно, но я уже что-то начал понимать, догадка все яснее и увереннее стала проступать через густой туман... Порядок! Порядок он и есть порядок именно потому, что он поверх тех отношений и связей, что существуют между сходными, близкими и подобными предметами, лицами и событиями. Сила Порядка и есть сила, образующая новые звенья, ясные и простые. Ясные для всех и простые для понимания каждого отношения между самыми различными и противоборствующими в жизни явлениями. Вот откуда торжественность и праздничность, содержащиеся в каждом его листе: это триумф порядка во всем.

И надо всем. Бесчисленные миры и страны, города, люди, леса и облака не пугают великого творца стендов. Как раз наоборот: практически весь мир обретает свое место, свой покой и свою гармонию в общей упорядоченности. Теперь мне стала понятна та радость, с какой выполнял свою «настенно-коридорную» продукцию мой сосед. Мириады вопросов, проблем и загадок обрели свое место на стенде, оформленном рисунками и фотографиями, снабженными сверху ярким заголовком. Делая их, автор сам, как мне кажется, становился идеальным, «прозрачным» выразителем и проводником той воли, которая действовала через него, пока он тщательно

вырисовывал заглавные буквы,— воли ко всеобщему Знанию, Порядку и Торжеству.

И еще одну особенность заметил я, разглядывая стенды. Как мне показалось, в них отразилась, как бы сказать, идея коммунальности, той самой, которая окружала всех нас в нашей перенаселенной общей квартире. Не звучала ли в них некая ожидаемая и осуществленная мечта о возжеленной тишине, о слиянии всего в некую гармоническую фигуру, неважно какую: цветок, звезду или пирамиду, о разрешении мучительных противоречий? Не был ли то образ счастливой утопии, в которую должен был превратиться ежедневный, даже ежечасный шабаш, звенящий повсюду? И кто знает, может быть, самые светлые образы своих стендов он изготавливал в те страшные моменты, когда вовсю кипела кухонная битва, и он, чтобы заглушить, заставить отступить этот ад, вычерчивал по линейке красные и синие линии?

Комментарий

И. Бакштейн: Про персонажа все как будто бы понятно. Но ответь мне на вопрос: сам ты в детстве или когда-нибудь собирал что-нибудь подобное?

И. Кабаков: Нет, только с тех пор, когда я стал «персонажем».

1988

ЗОЛОТАЯ ПОДЗЕМНАЯ РЕКА

...Меня нет – и это счастливейшее состояние. Я живу «без себя». Я – путешественник и путешествую вдоль берега реки. Вода течет передо мною, точнее, сбоку от меня, и я в полной безопасности, мне ничто не грозит. А главное, со мной ничего не происходит – я только наблюдатель. Я иду вдоль берега, вдоль реки. И немного рассеянно, безо всякого насилия над собой смотрю на то, что мне встречается во время путешествия вниз по реке. Встречается нельзя сказать, что что-то очень разнообразное, но все-таки любопытное. Я все это разглядываю, ни в чем не будучи особенно заинтересован. Вот я ненадолго задерживаюсь возле чего-то. Не знаю, что об этом сказать, ничего особенного, важного, ничего такого...

Иду дальше. Река спокойна, ничто не тревожит, не беспокоит, не привлекает внимания, и мне тоже спокойно, равнодушно и тихо на душе. На меня никто не обращает внимания, никому я не нужен. Река ровная, погода даже приятная, я иду в полной рассеянности и вижу, что на том берегу тоже что-то стоит, тоже есть на что посмотреть, но я как-то не проявляю особого интереса к тому, что там – мне и здесь достаточно предлагается, и я продолжаю скользить взглядом.

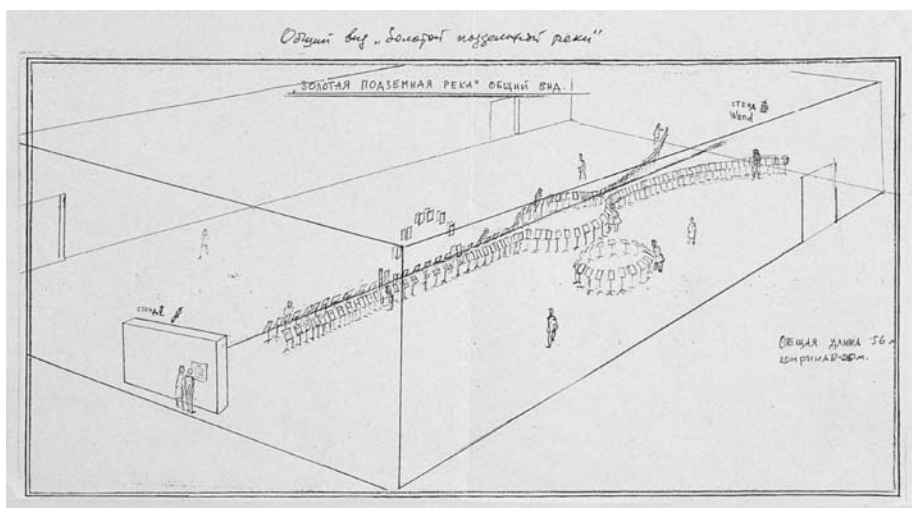
Но вот река начинает описывать плавный поворот, я поворачиваю вслед за нею и огibaю ее неожиданно расширившееся в этом месте русло. Я стою и смотрю, как на реке, на ее глади ярко блестит солнце. В этом месте почему-то особенно тепло и спокойно, и я задерживаюсь здесь и стою. Тепло, нежарко, жужжание в воздухе каких-то насекомых – но все-таки тихо, спокойно и чудесно на душе. Но как-то долго стоять тоже нет причин – и я двигаюсь дальше. И постепенно я догадываюсь, что меня нет, а есть только берег, солнце и кустарник на берегу, есть другой берег реки, и я чувствую, что «они» есть – река, берег и кустарник, а меня самого нет. Но где же сам я? И кто это я? Не знаю. Здесь я стою, иду – и все без себя. И я иду дальше, «я» без «меня». Все мне говорит вокруг и все мне понятно: и лес на том берегу, и река подо мной, и мокрое синее бревно

у самой воды – отчетливо, ясно каждый говорит мне о своем. Но скоро и эта ясность и понятность меркнут, гаснут. Что-то случилось со мной, что-то произошло, но тоже как бы без меня, и я этого не заметил. Вот и путешествие мое кончается. Время уходит, пора уезжать отсюда. Что-то было и кончилось, и пошло уже другое.

Но что же это было со мной? Не знаю. В памяти ничего не осталось. Правда, осталось чувство – я помню, что что-то произошло со мной. Но что – я не могу ни понять, ни вспомнить. Что-то было. И странно похожее на всю мою жизнь: что-то едва-едва блеснуло в тумане и исчезло, неожиданно пропало, ушло...

Описание инсталляции

Инсталляция требует для своей реализации очень большого, точнее, очень длинного помещения (что-то вроде старого вокзала или рынка). Длина ее 56 метров, ширина около полутора метров. Возле одной из коротких стенок зала устанавливается вертикальный белый прямоугольник наподобие стены, тонкий позолоченный шнур натягивается вдоль помещения, во всю его длину.



«Золотая подземная река». Эскиз инсталляции. 1985

Основным элементом инсталляции является серый лист бумаги (51,5/35 см) с приклеенным на него рисунком и текстом под ним, который укреплен на деревянном музыкальном пюпитре. Порядок и конфигурация установки на этих пюпитрах с рисунками по обе стороны «золотого шнура» и путешествие вдоль инсталляции, а также специфическое освещение и составляют «соль» этой инсталляции.



«Золотая подземная река». Фрагмент инсталляции. 1985

Всего в инсталляции 186 листов рисунков. Главная часть композиции состоит из 170 листов, рядом стоящий круг – из 16.

Сначала идут листы по обе стороны шнура до листа № 15, где между ними стоит столб с объявлениями. Потом 16 листов поднимаются со своих пюпитров в воздух и образуют «арку». После «арки» листы опять идут в том же порядке до листа № 37, где ряды начинают расходиться в стороны от «золотого шнура» и образуют круг. После листа № 50 они снова сходятся и идут ровно до листа № 62, где они, эти два ряда, плавно расходятся в разные стороны уже навсегда.

Рядом с главной частью инсталляции расположен круг из 16 пюпитров с рисунками на них.

Вся инсталляция погружена в темноту, и только узкий луч света высвечивает «золотой шнур» и листы лежащих на пюпитрах рисунков.

Комментарий

И. Бакштейн: Скажи, зачем было делать такую длинную инсталляцию, состоящую, как из атомов, из повторяющихся элементов?

И. Кабаков: Прежде всего она рассчитана на «путешествие» зрителя вдоль всего ряда пюпитров, причем, именно от начала инсталляции к ее концу. И хотя элементы (пюпитр с рисунком) остаются одними и теми же, но с ними происходят разные эволюции: то листы поднимаются вверх, то сама фигура инсталляции приобретает новую конфигурацию. Встречаются два времени. Время просмотра инсталляции и время, необходимое для разглядывания одного листа; здесь как бы излагается известная формула времени: оно и непрерывно, и дискретно. Кроме того, в замысле заложена отдельная притча: идти можно с самого начала инсталляции вдоль одной из ее сторон (мешает перейти на «ту» сторону «золотой шнур»). Поэтому увидеть то, что стоит на другой стороне, совершенно невозможно, и зритель до конца должен идти вдоль одного «берега», так и не узнав, что на противоположном «берегу». Чтобы узнать, ему надо вернуться назад, т. е. пройти те же 40 метров.



«Золотая подземная река». 1985



И только вернувшись и предприняв путешествие от начала «реки», но уже по другой ее стороне, он узнает, что рисунки здесь те же самые.

Это, так сказать, притча о выборе стороны, о выборе «берега». Но основной секрет заложен в плане инсталляции. Он висит, как объявление, в начале инсталляции, но на него, как правило, не обращают внимания.

Если поставить план вертикально, то перед нами возникнет фигурка человека, а «золотая нить», наподобие главного нерва, будет проходить сквозь него, начинаясь где-то вверху и уходя далеко вниз.

И. Б.: Но откуда можно это увидеть? Разве что с потолка или с еще более высокой точки, которая для нас, по крайней мере, пока мы ходим по земле, представляется малодоступной...

1985

МУСОРНЫЙ ЧЕЛОВЕК

Почти 30 лет я просидел у себя на чердаке. Я уходил из дома рано и уже в 8 часов (час езды на машине или на метро) поднимался на свой чердак, в мастерскую. Проходил мимо помойных и мусорных ящиков у ворот, через внутренний двор, грязный, засыпанный хламом и пылью летом и мокрым, тающим, тоже грязным снегом зимой, и поднимался по черной лестнице (с черного хода), на каждой из площадок которой, пока я забирался на пятый этаж, встречали меня по два ведра с мусором и с обедками с каждой стороны, у дверей двух коммунальных кухонь, выходивших на лестницу. Из каждой доносились крики мужские и женские, иногда двери открывались, и выходила дама в халате сгрести обедки с тарелки в помойное ведро. Я медленно поднимался все выше и выше мимо этой утренней жизни по старым каменным ступеням, края которых были сточены, как напильником. Сверху, навстречу мне, грохоча, спускался дворник нашего дома с огромным железным корытом, полным кухонных обедков. Корыто съезжало по ступеням впереди него, а он удерживал его, чтобы оно не улетело вниз, за длинную веревку. Я неожиданным, внезапным озарением смог вдруг увязать все в одно: корыто, дворника и срезанные ступени. Ведь это корыто, скользя вниз в течение 70 лет (дом построен в 1902), сточило их края! «Корыто камень точит»...

Наконец я на последней, чердачной площадке. Она тоже вся завалена старой дрянью, но предметы, которые сюда снесли жильцы (чтобы только не тащить на помойку возле подъезда дома) покрупнее: старый дубовый кухонный шкаф с точеными колонками, огромные кровати, этажерка, гигантское разбитое зеркало в резной раме. Потрясенный красотой некоторых предметов, я затаскивал их к себе в мастерскую и пользовался ими – столами, стульями, старым диваном. (Правда, с последним я приобрел огромное количество клопов, которые нещадно грызли меня ночью, когда я оставался ночевать в мастерской).

...Открываю ключом железную дверь и прохожу по деревянному настилу под самой кровлей, среди мусора и другого хлама, сохранившегося со дня постройки дома и натасканного жильцами за все



«Мусорный человек». 1988

эти годы... Длинный проход шагов в двести. Открываю в конце чердака дверь мастерской и вхожу в конце этого путешествия «к себе». Сажусь на стул. Оглядываюсь вокруг. Надо продолжать – рисовать, красить то, что я начал вчера, выполнять работу для издательства, которую давно ждут. Но ничего этого я не делаю. Как и вчера и все дни до этого, я почему-то открываю папки со старыми бумагами и записками и в бессмысленной рассеянности начинаю медленно перекладывать эти листочки – такой же вздорный мусор, как тот, что меня окружал, окружает, но уже мой собственный, накопившийся за мое пребывание на чердаке. Всякая дрянь, всякий обрывок излучает пучок воспоминаний: что произошло, как это воспоминание связано с обрывком, обломком...

Кое-что я записываю и кладу рядом с ними в папку, чтобы уже в другой раз вспомнить, к какому мгновению относилась эта запись.

Описание инсталляции

Инсталляция представляет собой узкую небольшую комнату, скорее, небольшой коридор неправильной формы, имеющую две двери, из которых одна постоянно закрыта.

Внутри вся комната представляет собой некое подобие музея: повсюду видны размещенные коллекции бесчисленных «мусорных» предметов – обрывков бумаги, тряпочек, пустых коробок, банок, собранные в связки и пачки; все тщательно расставлено в шкафы (их в комнате 2), в стеклянные витрины, наклеено на специальные картонные стенды, висящие на стенах. Все это, даже мельчайшая мелочь, снабжено этикетками, подписями, все пронумеровано, каталогизировано...

Одновременно этот своеобразный музей и жилая комната, где обитает жилец, составитель и хозяин этого мусорного музея, но нигде не видно никакой мебели для житья, ни пустого стола, ни стула, кроме узкого топчана-постели, задвинутого в угол за шкаф под полку с коллекцией консервных банок.

На этой же полке стоит ширма-объяснение, которая рассказывает немного о хозяине комнаты и его увлечении.



«Мусорный человек». 1988

Текст в инсталляции

*На столе, когда я в апреле стал разбирать его.
Шел сильный весенний дождь.
17 апреля Вечером Ел булку
Что-то шил
Точил карандаш
От цветка
Точил карандаш
Обрезал фотографию
Ел конфету
Ел колбасу
Точил карандаш
Вырезал газету
Ел яйцо
От цветов
Чистил картошку
От лимона
Вырезал статью
Не знаю
Точил карандаш
От рубашки
От ручки
Телеграмма
Не знаю
Из журнала
Ковырял в зубах*

...Он никогда ничего не выбрасывал.

...Сидя в своем углу (он безвылазно жил в небольшой комнате, расположенной в самом дальнем углу огромной коммунальной квартиры), он не отлучался почти никуда, кроме работы, откуда немедленно возвращался прямо домой. Жил он совершенно одиноко. Проводя все время в своей комнатке, он выходил на кухню и в места общего пользования только в случае крайней необходимости. Чем он занимался в своей комнате, оставалось неизвестным для

всех обитателей перенаселенной коммуналки.

Коммуналка располагалась в старинном доме, годами не ремонтировавшемся, и была населена, как правило, случайными жильцами, многие из которых скоро переселялись в другие квартиры, а их место занимали новые. Несмотря на регулярные уборки – еженедельные и генеральные – в коридорах, кухне и комнате общего пользования (так называлась конура, куда жильцы складывали крупногабаритные предметы, не входившие в их комнаты, – комоды, сундуки, старые холодильники и т. п.) постоянно оставалась куча невыброшенных, неведомо кому принадлежащих вещей, назначение которых было неизвестно, как неизвестно было и то, живут ли еще в квартире их владельцы или уже уехали.

Вещи эти лежали по углам, висели по стенам, стояли в прихожей и вдоль всего коридора, отчего квартира приобретала вид таинственной пещеры, полной сталактитов и сталагмитов, с узким проходом посередине и всегда открытой вдали кухонной дверью, освещенной 20-свечевой лампочкой. Множество подобных случайных вещей, брошенных и забытых, лежало и на лестницах нашего 4-этажного дома – двух парадных и двух черных.

Возле больших оставленных вещей: огромных шкафов, чугунных печек, диванов и прочей домашней рухляди – пристраивались рядом и накладывались сверху вещи поменьше: трубы, ящики, коробки, старые ведра, бутылки, битые и целые... Вереница таких вещей, наподобие некоей процессии, достигала полукруглой подворотни нашего дома и даже выходила на улицу. Казалось, что разношерстная толпа вещей как бы выглядывает наружу, будто дожидаясь кого-то или в надежде отправиться в дальнейшее путешествие...

Поэтому никаким мусором, ни видом его, ни количеством, удивить кого бы то ни было в нашем доме, а тем более в нашей квартире невозможно. И тем не менее наступил час, когда даже столь привычные к мусору во всех его видах жильцы квартиры № 8 по Прянишникову переулку, дом № 4 были поистине поражены.

Произошло это при следующих обстоятельствах.

В нашей квартире многие годы жил «водомер». Это было определено известно, хотя никто его никогда не видел, но детей, которые шалили и бегали с криками по коридору, пугали тем, что он

сейчас выскочит и всех съест. Обитал он в комнате того самого жильца, о котором говорилось в начале рассказа. Однажды, когда уже наступили сильные холода и надо было проверить отопление, к нам вошло трое замасленных людей с гаечными ключами в руках с требованием, чтобы им сказали, где находится «водомер». Ответственный по квартире дядя Миша указал им на дверь, где действительно жил «водомер». Дверь была заперта. Замасленные люди находились «при исполнении служебных обязанностей», им надо было «пускать дом», а так как ответственный и свидетели были рядом, решено было ломать дверь, что и было сделано в одно мгновение.

«Водомера» в комнате не оказалось. Люди с ключами ушли, но все вошедшие в комнату вместе с ответственным дядей Мишей долго еще не могли прийти в себя и стояли на месте, как вкопанные, изумленно озираясь вокруг.

Вся комната от пола до потолка была завалена грудami разнообразного мусора. Но это была не та отвратительная зловонная свалка, которая располагалась во дворе или в больших баках у ворот нашего дома, а скорее гигантский склад самых разнообразных мусорных вещей, пребывающих в особом, можно сказать, заботливо поддерживаемом порядке. Плоские вещи образовывали пирамиду в одном углу, разного вида бутылочки и банки находились в соответствующих коробках, по стенам между развешенными связками мусора стояли своего рода стеллажи, на которых также в строгом порядке были расставлены мириады коробочек, тряпок, палочек... Почти все стеллажи и полки, где находились эти предметы, были снабжены аккуратно выписанными этикетками, а на каждой вещи можно было заметить наклеенный номер с 5- или 6-значной цифрой и привязанную к ней внизу аналогичную этикетку. На большом столе, стоящем посреди комнаты, также находилось множество вещей, но еще без номеров и этикеток: стопки бумаг, рукописи... Ответственный дядя Миша наклонился над одной из них и прочел: «Мусор» (статья).

МУСОР

«Обычно у каждого под столом и на столе – рабочем, журнальном, на столике, где стоит телефон, навалены груды скопившихся бумаг, стекающихся каждый день. На дом буквально обрушивается бумажный дождь: журналы, письма, адреса, квитанции, записки, конверты, приглашения, проспекты, программы, телеграммы, упаковочная бумага и прочее. Эти потоки, водопады бумаг мы периодически разбираем и складываем в разные стопки; у каждого человека эти группы разные: стопка ценных бумаг, стопка для памяти, стопка приятных воспоминаний, стопка на всякий непредвиденный случай – у каждого свой принцип.

Остальное, конечно, выбрасывается на помойку.

Именно такая сортировка бумаг на важные и неважные особенно затруднительна и нудна, но каждый знает, что без нее не обойтись, и после разборки все пребывает более или менее в порядке до нового завала.

Но если не производить этих разборов и чисток и дать потоку бумаг завалить себя, не считая возможным отобрать важное от неважного – не будет ли это сумасшествием? В каком случае это может произойти? Тогда, когда человек в действительности не знает, что важно и что неважно в его бумагах, чем один принцип отбора лучше другого и чем отличается куча нужных бумаг от кучи мусора.

Совсем другая дилемма возникает в его сознании: считать ли все, что лежит перед ним в виде безбрежного бумажного моря, без исключения ценным или все считать мусором, а значит – хранить ли все это или выбросить? При таком подходе колебания при выборе становятся крайне мучительными. О ценности, важности можно судить по тому простому чувству, которое знакомо всякому, кто занимался пересмотром, перекладыванием накопившихся бумаг – по тому, какие воспоминания вызывают события, связанные с каждой из этих бумаг. Лишиться этих бумажных знаков и свидетельств – значит, отчасти лишиться и воспоминаний. В нашей памяти все одинаково ценно и значительно. Все точки воспоминаний связаны друг с другом, образуют цепи и связи, из которых и состоит в конечном счете наша жизнь, история нашей жизни.

Лишиться всего этого – значит, расстаться с тем, чем мы были в прошлом и в каком-то смысле уже не быть.

Но, с другой стороны, простой здравый смысл подсказывает нам, что за исключением важных бумаг, памятных открыток и дорогих сердцу писем остальное не представляет собой ничего ценного и является попросту хламом. Ведь вся эта куча бумаг – это когда-то оплаченные квитанции, старые билеты в кино или на поезд, подаренные или купленные репродукции, журнал или газета, давно прочитанные, записки о деле, которое сделано или не сделано, – уже все равно не поправишь. Но откуда этот взгляд, брошенный со стороны на наши бумаги? Почему мы должны соединяться с этим сторонним взглядом и в соответствии с ним определять пригодность или непригодность этих вещей? Почему мы должны смотреть из сегодняшнего дня на наше прошлое и не считать его своим, или, что еще хуже, порицать его или смеяться над ним?

Да, но кто может, имеет право посмотреть на мою жизнь со стороны, пусть этот другой – тот же я, но только в «это» мгновение, в момент просмотра этих прошлых бумаг? Почему здравый смысл должен быть сильнее моих воспоминаний, всех точек моей жизни, привязанных к этим обрывкам бумаг, которые кажутся сейчас смешными и ненужными?

Тут, конечно, можно возразить, что эти воспоминания существуют только для меня, а для других, не знающих моих воспоминаний, эти бумажки – просто сор. Да, но почему же я должен расстаться со своими воспоминаниями, закрепленными в таких обрывках, которые внешне выглядят мусором?

Я этого не понимаю.

Собранные подряд, подшитые в папки, эти бумаги составляют одну непрерывную ткань целой жизни, какой она была в прошлом и есть сейчас, и пусть внутри эти папки выглядят беспорядочной грудой подшитой макулатуры, для меня в этом мусоре заключено очень многое, почти все. Более того, как ни странно, я чувствую, что именно мусор, та самая грязь, где перемешаны и не разделены важные бумаги и простые обрывки, и составляют самую подлинную и единственно реальную ткань моей жизни, какой бы чепухой и нелепостью это ни казалось со стороны.

Дядя Миша поднял голову и в каком-то ошеломлении обвел глазами комнатку. Он увидел своих соседей, с интересом копошащихся в разнообразном соре, машинально подошел к полке, где вплотную друг к другу стояли коричневые папки, в которых обыкновенно подшивают «дела» в бухгалтерии. Он вытащил одну из них наугад и прочел: «Мусорный роман», том – 19-ый. Она состояла из аккуратно сброшюрованных листов бумаги, на которые был наклеен самый разнообразный вздор – квитанции, конверты, просто обрывки бумаги или картона, веревки и прочее. Под каждым обрывком стояла цифра, а над ней еще и звездочка, которая обычно в книге указывает на сноску. Дядя Миша заглянул в конец папки и действительно увидел, что последние страницы в ней были отведены для комментариев к этим мусорным обрывкам. Так, трамвайному билету под № 8 соответствовала запись: «Ездил к Марии Игнатьевне с вещами, был дождь, а плаща не было, забыл дома». Иголке, наклеенной вместе с ниткой под № 42, сопутствовал комментарий: «Нашел утром 17 февраля под столом, но уже не нужно было»...

...Дядя Миша, кажется, начинал понимать, что происходило вокруг него. Теперь, подойдя к огромной связке старых ботинок, жестяных банок и прочей рухляди, висевшей на длинных веревках на глубоко вбитом в стену гвозде, он уже догадался, что могло быть написано на белых квадратных бумажках, привязанных к каждой из этих вещей. Действительно, это тоже были комментарии: под парой старых туфель было написано: «Взял у Николая еще в прошлом году, но не вернул, забыл почему-то...», под старой проржавевшей консервной банкой из-под килек в томатном соусе – «Обедали вместе с Володей в прошлом году, когда он был проездом из Воронежа».

Ответственному по квартире стало почему-то не по себе. Он оглянулся. В комнатке, кроме него, уже никого не было. Жильцы коммуналки, видимо, не сочтя занятия жильца достаточно интересными, разбрелись по своим углам. Ответственный тоже решил поскорее уйти, тем более, что начинало темнеть, и в пыльное, хотя и большое окно жильца стало проникать все меньше света. Но у входа, пробираясь через десятки картонных коробок, наполненных бесчисленными бумагами, документами, справками и проч., на которых было начертано: «Книга жизни», тома 18–26, он опять

остановился у огромной груды рукописей. Решив полюбозытствовать в последний раз, дядя Миша вновь вынул очки, наклонился и прочел следующее:

СВАЛКА

«Весь мир, все, что меня окружает здесь, представляется мне необозримой, без конца и края свалкой, неисчерпаемо разнообразным морем мусора. В этих отбросах огромного города чувствуется могущественное дыхание всего его прошлого. Вся эта свалка полна вспышек, звездного мерцания, отблесков и обломков культуры: то какие-то книги, то море каких-то журналов с фотографиями и текстами, то вещи, которыми пользовались какие-то люди... Огромное прошлое встает за этими ящиками, пузырьками, мешками; все формы упаковок, которые требовались когда-либо человеку, не утратили своих форм, не стали чем-то мертвым, когда их выбросили, они как бы вопиют о прошлой жизни, они хранят ее... Вот это ощущение единства всей прошлой жизни, еще не утраченной предметами, и в то же время разъединенности ее компонентов рождает образ... трудно определить, что это за образ... ну, может быть, каких-то лагерей, где все обречено на гибель, но все еще пытаются жить; может быть, образ неких цивилизаций, которые под давлением неизвестных катаклизмов медленно уходят на дно, но в них все еще происходят какие-то события. Ощущение огромного, космического бытия охватывает человека на этих свалках, отнюдь не чувство заброшенности, гибельности жизни, а наоборот – ее возврата, круговорота, потому что, доколе существует память – дотоле будет жить все причастное к жизни.

...И все-таки – почему свалка и ее образ вновь и вновь притягивает мое воображение, почему я снова возвращаюсь к нему? Потому что я чувствую, что человек, живущий в нашем регионе, попросту задыхается в своей жизни среди мусора, так как некуда вынести, выместить его – у нас потеряна граница между мусорным и немусорным пространством. Все завалено, замусорено – наши дома, улицы, города. Ничто никуда нельзя вынести – все остается возле нас.

Я вижу всю окружающую меня жизнь, как состоящую из единого мусора. От того, что он перемещается с места на место, он не исчезает. В нашем подъезде человек идет вниз по лестнице с ведром, половину содержимого он теряет по дороге, и ему самому не совсем ясно, куда и зачем он его понес, да и бросил он это ведро, так и не дойдя до цели... Вот это смешение двух пространств – места, откуда надо вынести мусор, и места, куда его надо принести, – это своего рода «единство противоположностей», о котором нам говорили еще в школе, выступает как действительное единство, подлинное неразличение одного от другого. Чем отличается стройка от помойки? Вот дом напротив строится уже 18 лет, и его невозможно отличить от развалин других домов, которые сломали для того, чтобы построить этот новый. Этот новый, давно уже представляющий собой руину, на которой иногда копошатся какие-то люди, возможно, когда-нибудь и будет достроен, хотя, как говорят, и чертежи давно устарели, много раз менялись и кажется, даже утеряны, а первый этаж залит водой ... Трудно, глядя на него, понять, строится он или разрушается, впрочем, может быть и то, и другое в одно и то же время...

Конечно, можно посмотреть на все это единство и с оптимистической точки зрения. Свалка не только поглощает все в себя, навсегда хоронит, но можно сказать – и что-то постоянно порождает: оттуда появляются какие-то ростки, побеги, новые проекты, идеи, возникает своего рода энтузиазм, надежды на возрождение чего-то, хотя хорошо известно, что все это будет засыпано новыми слоями мусора.

Но что же – иногда задумываешься – в других странах нет этих огромных свалок, нет мусора, а есть один только «чистый продукт»? Когда-то я ездил к родственникам в Чехословакию, и я помню, что самое большое впечатление на меня произвела тамошняя чистота. Почему, откуда там так чисто? Я нарочно даже смотрел в углы – у нас они особенно бывают грязными, неподметенными – у них они были такими же чистыми, как у нас бывает середина. Ведь мы же – я помню, в детстве, – только середину уберем немного, чтобы было, где посидеть, поесть, а края и углы так, потом как-нибудь, когда-нибудь, ведь не видно же – да и туда смо-

треть никто не станет. А у них, в Чехословакии вроде и смотреть в угол не надо, а он тоже чистый. Они как бы все время непрерывно убирают, чистят, выносят – откуда у них время только! – и все куда-то в другое место, а не рядом – все выносят, вывозят, туда, «далеко». И тут меня осенило: да как же они будут выбрасывать вблизи – когда рядом такой же чистый дом стоит, а вплотную к нему – тоже чистый, и за ним такой же – и выбросить тут некуда, надо куда-то далеко везти... А у нас мусор выбрасывается тут же возле дома, только за порог заносится – а там уже ничья, ничейная земля, задворки, и все соседи туда сметают, выбрасывают – вон сколько ничейной земли. И вот эта ничейная, ставшая свалкой земля за нашим домом – не возвращается ли она к нам обратно, не стоит ли она каждый день грозно за нашими стенами, как враг вокруг крепости, вновь и вновь возвращаясь в наш дом, затопляя его?

А что, если и того хуже – даже страшно подумать: все наше место, вся наша огромная территория является местом свалки мусора со всего остального мира?..»

В комнате стало уже совсем темно. «Сейчас уже жилец должен прийти», – подумал «ответственный» дядя Миша. Он добрался до двери, вышел, аккуратно закрыл ее за собой и вместо сорванного замка плотно связал два дверных кольца вынудой из кармана бумажной бечевкой. В образовавшийся узел он аккуратно вставил бумажку, на которой изобразил:

«Вскрыто по распоряжению УЖПХО в 12 час. 20 мин. в связи с проверкой ремонта отопления. За справками обращаться в правление УЖПХО.

*Ответственный по квартире № 8
Пархоменко М. О.»*

Комментарий

И. Бакштейн: Мы получаем здесь интересную модель, о чем говорит сам персонаж: превращение комнаты в своеобразную усыпаль-

ницу жизни. Он, как египетский фараон, уже при жизни построил себе гробницу и наполнил ее теми элементами, которые заведомо надлежит хранить. Превратив свою комнату в музей, он пластически сформировал новое пространство. Прочитав эти надписи, тексты, кто-то возродит к жизни угаснувшие окурки, палки, осколки. Но сначала его собственная память призвана возродить его собственную жизнь. Поразительно: он сам реинкарнирует себя, не засыпая собственные останки. То есть языческим или другим каким-то иным, неведомым способом он хочет воспроизвести цикл смерть-возрождение.

И. Кабаков: Совершенно справедливо. Но я должен сказать, что проблема культурно-некультурного обломка снимается при помощи одной важной установки: он постулирует мусор как содержание вообще всей жизни и космоса. Он прямо говорит, что мир представляет собой мусор. Мусор то оседающий, то вздымающийся: сегодня строят, завтра это превратится в помойку. Он хочет сказать, что в том мире, где мы живем, – в мире коммунизма или социализма, ВСЕ тлен, прах и мусор. Стол целый и стол сломанный – практически один и тот же стол. Неважно, помыта кастрюля или нет, все равно из нее нужно есть. Неважно, где есть – на газете или на скатерти.

Происходит интересный сдвиг – патологический, социальный, идеологический, космический, какой угодно. Этот человек принципиально не различает мусор и немусор. Коль это так, то проблема хранения мусора снимается, поскольку если все – мусор, значит, ничто не мусор.

1988

ПРАЗДНИКИ

У меня с детства непреодолимое какое-то свойство: все, что я делаю – делать недобросовестно; если делать – то кое-как, спустя рукава, без любви, без внимания, не вкладывая ни души, ни старания, но чтобы никто не заметил, все было принято, сбыто, «сошло с рук»... Я прекрасно отдаю себе отчет в том, что то, что я делаю – любовью поступок, дело, которое мне поручили, или рисунок, который я должен изготовить – все несет на себе отпечаток халтуры, плохо, небрежно, неаккуратно, из-под палки сделанной. Как только мне что-то надо сделать, к чему бы я ни приступал – у меня тут же пропадает всякое желание этим заниматься, я уже думаю, как бы мне поскорее от этого избавиться, а если это никак невозможно, то как это сделать поскорей, полегче, без особых затрат сил и времени. Но вместе с тем – чтобы ни в коем случае меня на этом не поймали, не уличили, по крайней мере в тот момент, когда я буду предлагать другим изготовленный мной предмет. Тут неожиданно просыпаются необыкновенные творческие силы, энергия и энтузиазм по созданию камуфляжа, вполне приемлемой видимости моего изделия. Насколько небрежно, невнимательно, неглубоко и недобросовестно изготовлено оно изнутри, настолько изобретательны ухищрения, чтобы внешне оно выглядело вполне приемлемо. Скука изготовления, скверное сознание, что производится нечто плохое, фальшивое, ненужное, мгновенно, как у какого-нибудь агента по продаже, меняются на бешеную активность, чтобы, создав пристойный «фасад», благополучно всучить сомнительную вещь... И ты, как трехтактный двигатель, все время существуешь в этих трех ипостасях – плохого работника, ловкого украшателя и цепкого агента, внимательно и напряженно следящего за реакцией заказчика.

Трудно сказать, мое ли это личное свойство, мое ли особое отношение к труду или все наше общество, точнее то, что меня всегда окружало и что я вдыхал с детства, содержало все это и пропитывало им меня... Отлично помню: никогда не любил иллюстрировать детские книги, вообще не любил рисовать, все делал быстро, невнимательно, только бы поскорей кончить, избавиться – но с какой тщательно-



«Праздник № 1». Холст, масло, эмаль, бумага. 100 x 160 см. 1987



«Праздник № 2». Холст, масло, эмаль, бумага. 100 x 160 см. 1987

стью, с какой подозрительностью, с какой «цензурой» следил, чтобы они внешне производили то же впечатление, что и иллюстрации других художников, чтобы они были не менее яркие, чем у них, тщательно прорисованные, а главное, чтобы в них было множество деталей, которые непременно укажут на то, что художник постарался, приложил максимум изобретательности и чувства к любимому занятию...

Описание инсталляции

В разгромленной комнате, из которой только что навсегда уехали жильцы, где на полу валяется мусор, старые газеты, столы и стулья опрокинуты, одним словом, все, что остается после отъезда, забыты, как ненужный хлам, 12 картин.

Картины, написанные на холсте масляными красками, представляют собой городской или сельский пейзаж или бытовую сценку. На каждой картине, по всей поверхности, наклеены сверху в несколько рядов цветы, сделанные из голубой, розовой, золотой и прочей бумаги. Висят картины на стенах в два ряда, некоторые стоят у стены (№ 11 и № 12).

Комментарий

П. Пепперштейн: Сейчас мы приступаем к обсуждению серии «Праздники». Это ряд работ, написанных маслом, на поверхности которых равномерно размещены яркие, блестящие элементы из разноцветной бумаги, напоминающие фантики или искусственные цветы. А. Монастырский в диалоге «Кабан» определил эту серию как продолжение разработок традиции «рам», «оболочек», оформляющих «пустой центр». Центр всегда является носителем идеологии, и, только обеспечив его пустотность, можно добиться деидеологизации произведения, отсутствия в нем лжи. В данном случае центр деидеологизируется путем наклеивания на живописную поверхность «фантиков», напоминающих оболочки с вынутым или отсутствующим содержанием. Но мне хотелось бы этот жест рассмотреть еще и в аспекте специфиче-

ского «украшательства», представленного, например, в альбоме «Украшатель Мальгин». В этой традиции аккуратное, педантичное оформление поверхностей или краевых зон чего-то неопределенного, бессмысленного, является попыткой структурировать это непознанное «нечто» и в то же время и оградиться от него посредством собственной оформительской старательности. Автор-персонаж делает серию живописных картин «Праздники», но затем с ним что-то происходит, и он засеивает всю поверхность картин элементами «чистого украшения», тем самым относя все изображаемое на них в область «подлежащего украшению», то есть неоформленного, мутного, неготового.

- И. Кабаков: Эта интерпретация совершенно верна. В самом деле, речь идет о некоей зияющей пустоте, оформленной таким образом, чтобы не быть видимой. Очень важно также то, что ты сказал: эти картины делал не художник, а персонаж, «кто-то». Но сначала о двух «временах», присутствующих в этой картине. Предполагается, что некий безымянный халтурщик, примерно лет тридцать тому назад, сделал на заказ серию работ для оформления не то Дома ученых, не то колхозного Дома культуры. Серия репрезентирует различные достижения в разных областях экономики и культуры, актуальные в то время. Но главная тема работ – общая радость и ликование. По каким-то причинам картины не были приняты и остались в мастерской, где простояли некоторое время. Вновь извлеченные на свет Божий, эти работы преисполнили художника отвращением, поскольку вся их мажорность исчезла, живопись потемнела, запылилась, все превратилось в скучную грязь. Возникло пламенное желание обновить серию, вернуть ей прежние качества, впрыснуть радость и ликование, которые должны там присутствовать. Возможно, что сейчас, по прошествии многих лет, ему необходимо сбывать эти картины. Конечно, можно их переписать сочными, яркими эмоциональными красками. Но нет уже ни сил, ни времени, ни желания. Но решимость придать им мажорности и веселья остается, и он прибегает к самому неожиданному способу впрыскивания радости: он пришивает к ним цветы. И время в этих работах удваивается. Это похоже на наши дома, некогда выкрашенные

в интенсивные розовые или желтые цвета, но по прошествии многих лет покрывшиеся пылью и копотью, превратившиеся в гнилую пакость. Однако перед праздником маляры, не счищая этой грязи, поверх нее вновь наносят розовое и желтое, чтобы они снова выглядели праздничными и новыми.

П.П.: То есть, наслаивается праздник на праздник, радость на радость...

И.К.: Совершенно верно.

П.П.: Тем самым, мы живем в мире беспрестанного ветшания и обновления, перманентного ремонта.

И.К.: Да, и этот ремонт должен быть как бы ремонтом самой мажорности, а не самого объекта. Гибель и катастрофа радости должна компенсироваться нотой нового ликования, еще более сильного, чем прежде.

П.П.: То есть, у вас в этой серии налицо постмодернистская рефлексия традиционного модернистского жеста, когда на легко опознаваемый объект накладывается нечто неожиданное, в результате, по идее должна возникнуть новая интерпретация, новый взгляд на вещь. Имея за собой этот модернистский опыт, постмодернистское сознание учитывает, что подобное наложение не ведет к десакрализации, освобождению, обновлению, а ведет лишь к очередному иллюзорному акту перемены отношения, к наложению очередного слоя. Это можно выразить формулой: «Новое не более новое, чем старое».

И.К.: Совершенно справедливо. Такое дублирование напоминает дважды рассказанный плохой анекдот. У нас такое псевдообновление называют «косметическим ремонтом». Эта работа носит исключительно поверхностный характер. Предыдущая состарившаяся поверхность воспринимается как кожа моржа, но не как сам морж. Поверхность, в этом смысле, есть только знак тех явлений, которые уже не обсуждаются. Постмодернизм не осмысливает глубинные структуры, а принимает знаки, о которых известно, что они что-то обозначают. Но они давно ничего не обозначают. Между «обозначающим» и «обозначаемым» имеется колоссальный разрыв. Конечно, можно сказать: «Раз за кожей ничего нет, то зачем она нужна?» Но это, может быть, будет относиться к следующему этапу самопознания культуры.

П.П.: Было бы интересно определить эту серию не только как «вещь в себе», но и в контексте всего Вашего творчества, репрезентирующего постмодернизм, причем, особую его часть, а именно «постмодернистский концептуализм». Недавно я различил три типа жестов постмодернистской артификации: «полагающий», «защитный», «прощальный». «Полагающий жест» – это «сотворение фантомных миров», то есть, создание ментального и логического пространства как бы индивидуального космоса, в котором затем может разворачиваться творчество художника. «Защитный жест» систематизирует и десакрализует ставшие угрожающими для реального бытования идеологические фантомы. Когда оба эти жеста проработаны, они выглядят лишь как проявление определенных традиций. «Прощальный жест» – уход в пространство собственной традиции, дистанцированная работа с полем своего творчества, осознанном как традиция. Ваши альбомы репрезентировали «полагающий жест», достигший своего апогея и перешедший в «защитный» в альбоме «Универсальная система изображения всего». Затем наступил период «защитных жестов», достигших апогея и перешедших в «прощальные» в серии «Подарки друзей». За этой серией следует длинный ряд «прощальных жестов». Это осознанное манипулирование собственными эстетическими и тематическими приемами.

И.К.: Есть еще один момент, о котором хотелось бы сказать: сведение картины к вещи. Всякое отмирание – переход от субъекта к объекту, от проблематичности к неproblemатичности, от глубины к поверхности и т. д. «Приделывание цветов» указывает на обращение с картиной как с вещью. Подобно тому, как к старому пальто пришивают помпоны.

П.П.: Да, это очень существенный аспект – соотношение фона и того, что выделяется на фоне. На фоне традиционно выделяется картина. Здесь же обойный элемент выделяется на фоне картины. Для постмодернистского мышления это весьма характерно, поскольку в этой модели сознания все, что выделяется на фоне, в свою очередь становится фоном для следующего выделения и так до бесконечности.

ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ УЛЕТЕЛ В КАРТИНУ

Я всегда помню себя не человеком действия, предвиденного поступка, а скорее «ввергнутым» в какое-то «состояние», из которого все потом и следовало, и происходило как-то само собой и причины которого часто были необъяснимы. Особенность такого состояния заключалась в том, что я находился как бы в полной неподвижности, бездеятельности, словно бы замерев, застыв, не желая и не умея действовать, но ожидая, что со мной что-то само произойдет. Этого обморока, этой каталепсии я всегда очень боялся, потому что не знал, как ее преодолеть, а длиться она могла бесконечно долго. (Поэтому, между прочим, я старался придумывать себе всякого рода планы, чтобы потом выполнять, не отрываясь, пока они не кончатся, чтобы уйти, убежать от моих «состояний»). Конечно, каждое такое «состояние» было для меня совсем не смутным. Внутри себя оно состояло из двух половин, наподобие двух сцепившихся борцов на арене, которые неподвижны лишь потому, что один не может одолеть другого.

Вот пример. Одно из таких «состояний», которое постоянно меня преследовало, я назвал бы «состоянием полукультуры». Я всегда был уверен, что весь «советский мир» и я сам как часть его представляют собой что-то постоянное «полу», «ни то, ни се», состоящее из взвеси осколков и обломков разных культур, представлений, символов, предметов, правил. В известной степени такой конгломерат достаточно динамичен, возбужден, заряжен энергией, ведь в нем сталкиваются порознь существующие, самые разношерстные и не сопоставимые друг с другом вещи. И скрепляется все это между собой самым странным способом: домыслами, фантазией, идеологией, усталостью...

Среди прочих «склеивающих составов», употребляемых в «полукультуре», для меня важно было то, что я обозначил понятием «намерение». Речь идет вот о чем: в нашем «советском мире» все было очень плохого качества, старое, никчемное, неработающее, и всегда



«Человек, который улетел в картину». Эскиз инсталляции. 1988

очень важно было узнать «косвенные» данные об этих вещах. Как долго они могут проработать, кто их ремонтировал и с каким намерением: чтобы они работали или нет? Присутствие этих «дополнительных обстоятельств», почти иррационального компонента, хорошо знакомо нашим гражданам. У нас как бы отрос специальный орган для такого распознавания. Поэтому мы никогда не доверяем инструкциям или документам с подписями, а руководствуемся собственным чутьем, о котором говорилось выше. О качестве ремонта квартиры мы судим по проявленным или непроявленным стараниям маляра, покраски машины – от старания мастера, и само это старание заменяет для нас окончательный результат, очевидную реальность.

Так вот, когда я изготавливал свои картины, я сам находился во власти подобного критерия, весьма тонкого, доступного только обитателю нашего мира. Даже внутри себя, погруженный в этот воздух, я не мог отличить действительно хорошо сделанную картину от

чего-то, что изготовлено с желанием «сделать хорошо». Ведь сколько имеется картин «очень хороших», но сделанных без этого желания. Такое искреннее старание, усердие становится главным признаком хорошего художественного изделия. Больше того. Намерение «сделать хорошо» переполняло меня, когда я приступал к работе. Но это приводило лишь к тому, что я вообще не мог различить, что у меня действительно получалось, а что нет! «Желание» перекрывало, заменяло действительность. Мне все время казалось, что все идет хорошо, все «получается», и – что еще хуже – что все «уже готово». Когда я ставил на доске одну точку, пока единственную, мне казалось, что все уже «состоялось» и работа окончена. Потом, при созерцании такой «пустой картины» я впитывал обратно то желание, которое переполняло меня до того, как я приступал к работе...

...По мне так все было в полном порядке. Но чем это было для других, ведь они же видят, понимают, что перед ними ничего нет, кроме пустой доски в трещинах, небрежно сколоченной, неаккуратно покрашенной пожелтевшими белилами в потеках?

Не знаю. Наверное, ничем, ерундой. Но я-то полностью был уверен, что картина «состоялась». Я верил. В известной сказке про гоголого короля я был на стороне придворных, а не на стороне мальчика. Я знал и верил (продолжаю верить и теперь), что если я так сильно верил, что это не пустая доска, то, значит, она такой и не была.

...Прошли годы. Глядя на эти доски, я продолжаю там что-то видеть. (Сейчас уже не помню, что). Энергия желания осталась.

...Может быть, на короле действительно было платье?*

Описание инсталляции

В комнате по диагонали стоит огромная большая доска, скупо освещенная падающим сверху из коридора слабым светом; на ней, если взглядеться, нарисована крошечная фигурка человека размером всего 5–6 см. Нарисована она бледно-голубой краской. Перед «картиной»

* Самое интересное, что этой уверенностью, этой иллюзией «заражаются» и зрители. Некоторые, конечно.



«Человек, который улетел в картину». 1988

– пустой стул. Слева на стене в несколько рядов помещены написанные аккуратным почерком различные высказывания, как правило, не больше одной строки. Ближе к выходу, совсем справа – ширма-комментарий, стоящая на полочке и подробно рассказывающая о «главной идее» жившего здесь персонажа.

Текст в инсталляции

...Он возвращается после работы довольно рано и, наскоро поужинав, садится в своей одинокой комнате на стул напротив большой, покрытой белой краской доски. Чуть левее от центра этой доски светло-серой краской изображена небольшая фигурка человека. Он сам нарисовал ее когда-то очень давно. Он отбрасывает все дневные мысли и заботы, подвигает стул поближе к середине белой доски, садится, и постепенно странное состояние духа охватывает его. Ему начинает казаться, что уже не нарисованная фигурка, а он сам сначала медленно, а потом все быстрее улетает внутрь белой доски, в сияющую даль...

Текст на ширме

...Он нарисовал себя на большой белой доске, изобразив себя маленькой серой фигуркой, едва различимой на стоящей перед ним в его небольшой комнатке огромной доске. Он смотрит на себя, такого крошечного и невзрачного, затерянного на пустом белом поле, и странное, удивительное состояние охватывает его...

Белая доска перестает быть просто белой доской и становится белым туманом, затем этот туман рассеивается, и белое, на которое он все продолжает смотреть, постепенно превращается в огромное лучащееся пространство, насквозь пронизанное ровным струящимся светом. Свет одновременно и стоит, и мягко льется из бесконечной дали, из какого-то благого и чудесного источника. Свет приближается к нему, все так же сидящему перед волшебным экраном. Он действительно на самом деле видит перед собой этот беспредельный океан света и в ту же секунду сливается с нарисованной крохотной фигуркой. Она уже не совсем нарисованная. Тихо и плавно она, совершенно живая и реальная, но только очень-очень маленькая, во много раз меньше его (он это знает наверняка), удаляется от него в бесконечную глубину, туда, откуда изливается свет. И скоро становится совершенно неразличимой в ослепительной глубине.

Но в то же время другие, не менее странные и противоречивые чувства не покидают его. И хотя душа его ясно понимает, что вслед за улетающей фигуркой отлетает и он сам, другая часть его существа отлично осознает, что сидит он неподвижно в своей одинокой комнате, сидит перед большой плохо покрашенной белой краской доской, и даже не одной, а двумя, вплотную составленными вместе (только так, по одной, они могли войти в его жилище).

Он чувствует скуку и нелепость сидения перед пустотой, на которой нарисована всего лишь одна тусклая серая точка. Он знает, что видеть свет вместо пожелтевшей масляной краски, до которой дотянуться рукой и отколупнуть тонкий засохший слой ничего не стоит,— бредовая фантазия, знак пока неясной, но, вероятно, опасной болезни. Мало того, в результате долгого сидения наедине с доской он начинает ощущать, что реальность ускользает

от него, и он уже не может с точностью сказать, где же он на самом деле... Однако ему удается интуитивно найти решение, чтобы почва окончательно не ушла у него из-под ног.

Он приходит к заключению, что нуждается в «третьем»: должен быть какой-то свидетель, чтобы смотреть на него со стороны, когда он сидит на стуле перед этой проклятой доской и одновременно несется в глубину сияющего пространства.

Вся надежда на этого «третьего». Для него было написано явление, которое теперь стоит рядом с доской. Он один поймет, для чего все это нужно: сидеть на стуле и лететь в глубину; быть нарисованным и казаться; скучать и фантазировать...

Но у «третьего», что стоит рядом, есть одна особенность: он всегда молчит. И правильно делает: если бы он что-нибудь произнес, он тут же потерял бы всякое доверие. Он должен молчать.

Пусть говорят другие. Они наполняют своими голосами комнату, их разноголосый шум звенит в ушах, они доносятся и снаружи, и изнутри. Они говорят столь громко и отчетливо, что можно записать их слова и предложения на отдельных листах.

Некоторые сказанные фразы как будто имеют отношение к его «Картине».

Комментарий

И. Бакштейн: Вот сидит человек и медитирует перед картиной, на которой изображен он сам. И постепенно пространство картины втягивает его, реального человека. Очутившись внутри картины, он продолжает слышать голоса, знакомые ему по предыдущему, коммунальному существованию. В какой мере выбранный прием связан с бытовой действительностью?

И. Кабаков: Человек, запертый в тесное пространство коммуналки, не имея возможности спастись бегством, пытается «транscендировать», преодолевая свою жизненную ситуацию. Состояние прострации, когда человек смотрит, не отрываясь, в пустоту, и есть изначальный импульс инсталляции. Герой, совершенно выпотрошенный, только что пришел с работы, из коридора до

него доносятся голоса соседей, взгляд его останавливается то на куче мусора, то на щели в стене.

И.Б.: То есть, это форма ухода, спасения от страшного окружения.

А картина для него не что иное, как медитативная техника, с помощью которой он может выйти из своего мучительного душевного состояния.

И.К.: А причем здесь белое?

И.Б.: Как ясно из введения, одна из ипостасей данного персонажа – сам художник перед своей картиной. Мне кажется, что об этом сказано совершенно недвусмысленно. А белый холст в свою очередь вызывает ряд ассоциаций, в том числе и метафизического толка.

И.К.: Да, здесь вновь затронута проблема белого и проблема пустоты, многожды обсуждавшаяся и в онтологическом, и в мистическом своих аспектах. Сидение перед белым в данном случае может трактоваться в русле буддистской традиции: смотрение в пустоту как путь к очищению, как обретение нирваны. Глядя в ничто, человек освобождается от эфемерности окружающего мира, да и всего прочего. Хотя тут я, по правде говоря, не большой специалист.

Но возможна трактовка белого и как источника света, как огромного светящегося импульса, идущего к нам из бесконечной дали, все поглощающего на своем пути. Эта трактовка восходит, вероятно, к византийскому пониманию лучащегося золотого света. Этот благой, благодатный свет высвечивает тех, кто принадлежит иному миру, высшему, горнему миру, и потому белое и свет оказываются синонимами. Таким образом, картина – особенно белая картина – понимается как своего рода экран, на который изливается из бесконечной, трансцендентной глубины благой поток света. Ты ведь знаешь, что когда-то я написал статью по поводу такой трактовки белого.

Исчезновение фигурки в потоке света может быть истолковано по-разному. Эта крохотная куколка может быть прочитана, как душа, отлетающая от застывшего перед холстом человека и уносящаяся к световому первоисточнику.

И.Б.: Но я вижу здесь и подобие конфликта: символика белого – это еще и символика лучезарного белого храма, обители высших

сил. И мне видится явный контраст между белым светозарным экраном и страшной земной ситуацией, которой безнадежно зажат персонаж. Движение фигурки как раз и выражает этот конфликт.

И.К.: Конечно. Но возвращаясь к фигурке, иначе говоря, к душе, покидающей пределы не только коммунальной квартиры, но и вообще земной реальности, то ее полет напоминает то, как Босх изображал движение души по световому туннелю по направлению к благову первоисточнику всего сущего.

Ты прав, что фигура самого персонажа, того, кто сидит перед белой картиной, тоже весьма существенна. Если на дело посмотреть с иной стороны, тогда обнаружится, что некто просиживает штаны в темной, еле освещенной комнате, на грязном стуле, перед грязной, скверно покрашенной пустой доской, на которой ничего, кроме щелей и потеков белил, нет. Так что путешествие фигурки вглубь картины может быть прочитано, как полет фантазии, как тот предел, который доступен его слабой, дрожащей душонке.

Ты знаешь мою концепцию: человек состоит из несчастной, трепещущей точки, назовем ее хоть душой, и некоего непонятного существа с носом, глазами, всем, чем полагается. Отношения между этими двумя ипостасями не только не гармоничны, но вообще неясны. Душа не может признать себя в этой оболочке с носом, мускулатурой и кровеносной системой. И неизвестно, сможет ли она когда-либо полностью с ней соединиться. В некотором смысле, это существо в старой грязной одежде ничем не отличается от грязной доски.

Так что, возможно, в инсталляции можно увидеть рассказ о том, как душа, не успев воплотиться в это чужое ей тело, уже стремится покинуть его поскорей, вернуться туда, откуда она родом. Но вот вопрос: кто на кого и откуда смотрит?

И.Б.: Но перед нами не просто бытовая драма, поскольку эстетическое качество преобразует социальные переживания в нечто другое. Как ты можешь прокомментировать эстетическое измерение картины?

И.К.: Трудный вопрос. Поскольку вообще трудно рассуждать о превращении действительности в произведение искусства, а ког-

да речь идет о том, чтобы эстетически выразить вымученность, униженность человеческого существования, то и подавно. Считается, что эстетично все то, что получило свою форму выражения, в этот момент и возникает произведение искусства и начинает жить своей жизнью. Но мне кажется, что возможны и какие-то странные, полуоформленные отношения между формой и содержанием, которое можно было назвать намерением. Он, мол, хотел сделать что-то, он надеется, что это у него получилось. К тому же в современном искусстве есть масса промежуточных форм: акции, поступки, жесты, которые, видимо, и являются чем-то средним между содержанием и формой.

Я сам часто пользуюсь жестом-указанием, а не формой в полном смысле слова. И инсталляция оказывается адекватной эстетической фигурой, она выражает, так сказать, возможность выражения. Она распадается на две части: просто человек просто сидит на стуле и просто смотрит на белую доску. Тут никакого эстетического измерения нет. Просто жизненный факт. Каждый из нас может сидеть на стуле и смотреть на белую доску. Но если мы поверим – это очень важно, что он там нечто такое увидел, то тогда мы заметим, что это событие имеет и некое эстетическое выражение. Подано это может быть как угодно, как скульптура, инсталляция, главное, что оно получает адекватную эстетическую форму.

1988

БЕЗДАРНЫЙ ХУДОЖНИК

Я окончил художественную школу (оказался в ней случайно) в Москве, а потом, сразу после этого, художественный институт. Так я получил начальное и высшее «художественное» образование и, хотя я окончил институт как график, я мог рисовать картины или, как тогда говорили, «заниматься живописью». Образование и в школе, и в институте продолжало традиции русского художественного образования XIX века, т. е. было строго академическим. Изучались анатомия, перспектива, рисовали гипсы, натюрморты, а потом и с натуры: портреты, обнаженную фигуру. Летом на профессиональной практике мы тоже писали портреты и «фигуры», уже стоящие в природе, и т. д. Студенты все были погружены в изучение натуры, в сложные, мучительные профессиональные задачи: «как построить предмет в пространстве, баланс между светом и рефлексом, как передать объем на плоскости, что такое живописное решение и как оно связано со строгим рисунком...»

На выставках нас окружало множество художественной продукции в реалистической манере, представленной по всей пирамиде классической иерархии: религиозная, теперь «революционная» картина с участием вождей: «Ленин на трибуне», «Сталин на съезде». Дальше по шкале вниз – батальные и исторические картины. Еще ниже по иерархии жанров – портреты (передовиков, колхозников, летчиков, сталеваров), пейзажи (Родины, колхозных полей), натюрморты (демонстрирующие изобилие советской жизни или «русские» – черный хлеб, солонка, грибы); наконец, в нижней части шкалы – трогательные, сентиментальные «жанровые» сцены счастливой семейной жизни, игры детей...

Весь художественный мир Советского Союза, от знаменитых академиков до цеха копиистов (был такой цех, который копировал картины первых и распространял их повсюду), следовал единому стилю социалистического реализма, и всем нам, оканчивающим свое образование, предстояло влиться в эту уже хорошо разработанную систему и занять свою полку в описанной выше этажерке. У всех, сверху донизу, от «маститых» до начинающих, было твердое и окончательное убеждение, что все в искусстве уже совершилось



«Бездарный художник». 1988

и все будет существовать вечно. В этом смысле, в сущности, было совершенно неважно, каков был отдельный исполнитель: был ли он высокоталантлив и изготовлял лучшее в этом ряду произведение или был бездарен и производил продукцию среднего качества. Качество самой художественной системы, ее каноны от этого нисколько не могли ни улучшиться, ни пострадать.

Но для субъективного самочувствия художника вопрос талантливости был все-таки существенным. Я был бездарен.

У меня не было никаких способностей к этому делу, я его не любил. У меня не было чувства цвета, тона, композиции, баланса, я не видел ни деталей, ни целого и пр. Но постепенно в процессе обучения я приобрел навыки имитировать то, что делалось вокруг меня, что требовали мои учителя. Я стал зайцем, который, не слыша музыки, обучился, натренировался в определенном ритме бить по барабану, «чтобы что-то такое получалось». И если бы все шло, как

предполагалось, то, идя плечом к плечу со своими сокурсниками, я в свой черед оказался бы на отведенной мне площадке художественной лестницы, ведь все было рассчитано заранее. Какая разница по сути, кем ты ощущаешь себя – «талантом» или нет: держась вместе, твоё поколение, твоё группа сменит предыдущую, как «волна волну другую» в бескрайнем море самого прогрессивного в мире советского изобразительного искусства...

Описание инсталляции

Большой зал старинной ампирной архитектуры преобразован в выставочное помещение, наподобие того, как у нас в России приспосабливали старые особняки под новые клубы. Но эта выставка не в клубе начала 20-х годов, с его пафосом «просвещения масс» и «движения к будущему», а выставка конца 50-х – начала 60-х годов, когда все «культурные мероприятия» превратились в мертвый, никому не нужный ритуал, застывший в своей вечной торжественности. На полу длинный красный ковер, стулья вдоль стен, между картинами, разделяя их, висят красные вертикальные полотнища, некоторые с надписями о «значении и пользе культуры», её «роли в строительстве социализма» и т. д. Картины развешены по стенам в стройном, симметричном, «музейном» порядке. Но именно музейного, спокойного, созерцательного состояния на выставке нет, всё раскалено атмосферой идеологической пользы, «воспитания народа искусством».

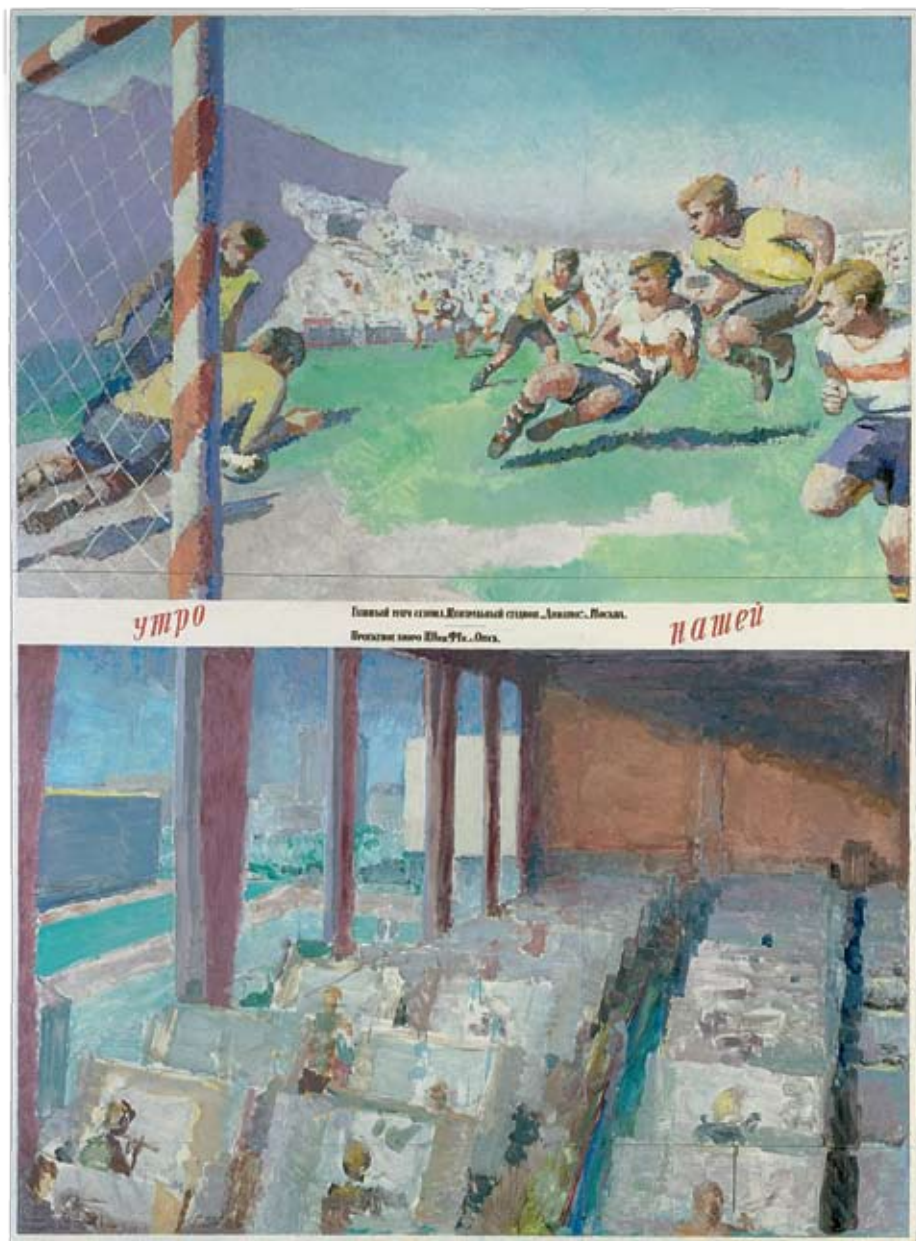
Возле картин и просто отдельно висят всевозможные тексты и комментарии, объясняющие, как надо «простому народу» понимать выставленное здесь искусство. Во всем царит атмосфера казенного, скучного и назойливого праздника.

Текст в инсталляции

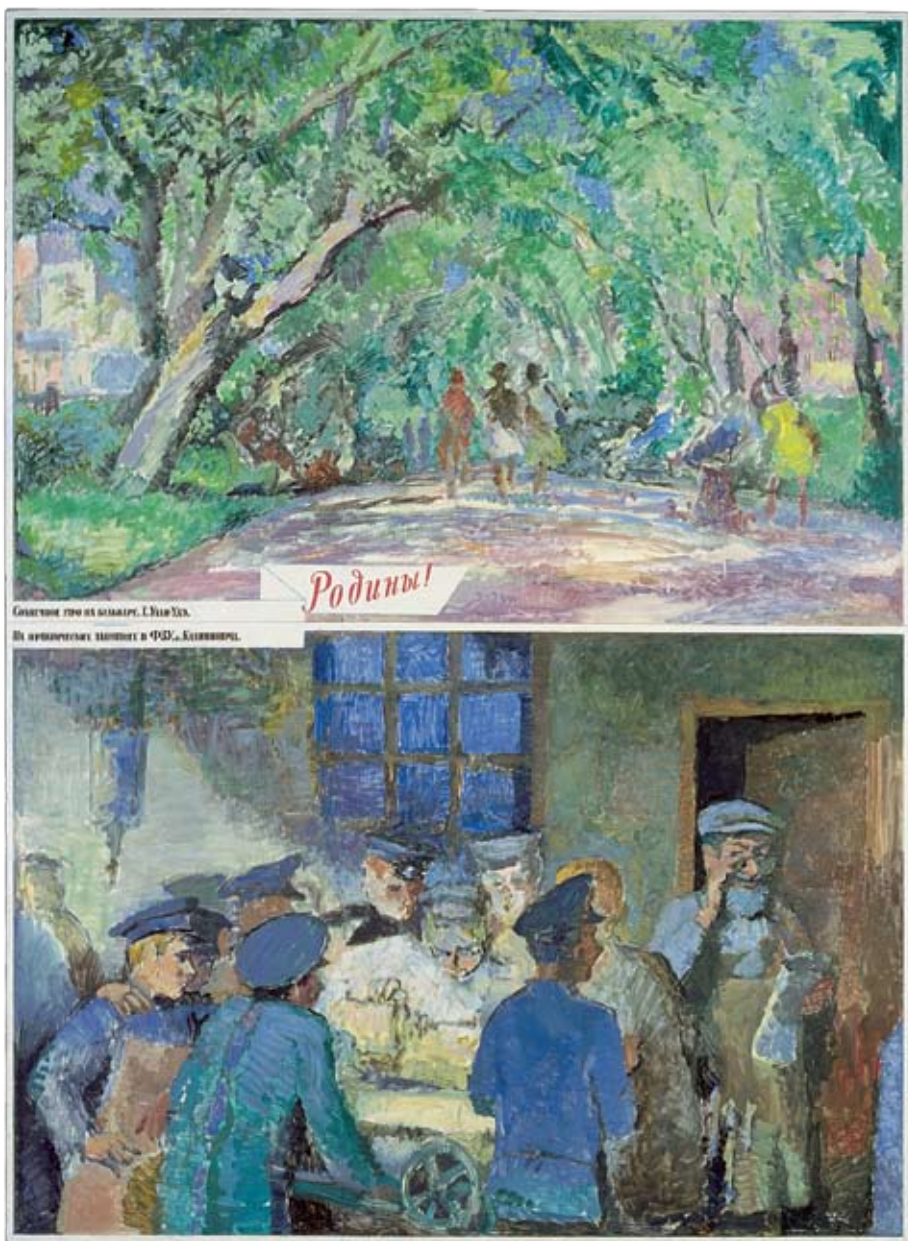
Это анонимный художник, у него нет имени. Это вообще средний человек, каких много, полунепудачник. В молодости он, возможно, любил рисовать, даже окончил начальную художественную школу.



«Здравствуй, утро нашей Родины!». Триптих (левая панель). Оргалит, масло, эмаль.
260 x 570 см. 1981



«Здравствуй, утро нашей Родины!». Триптих (центральная панель). Оргалит, масло, эмаль. 260 x 570 см. 1981



Солнечное утро на бульваре. С. Родина.

На архитектурном макете в ЦДХ. Калининград.

«Здравствуй, утро нашей Родины!». Триптих (правая панель). Оргалит, масло, эмаль.
260 x 570 см. 1981

Но потом судьба решила иначе: плохая среда, неудачная женитьба, семья, постоянная необходимость в деньгах – и с карьерой художника пришлось проститься. Он устраивается художником-оформителем в комбинат небольшого провинциального городка, где многие годы выполняет заказы по оформлению детских садов, улиц, местного музея, даже городских праздников. Это обычная провинциальная продукция, сделанная на фанерных или оргалитовых щитах, наскоро сбитых, заурядные художественные изделия, которые тысячами изготавливались у нас по всей стране.

Но картины нашего персонажа имеют свои особенности, немало отличающие их от обычной продукции такого типа. Он от природы не бездарный человек, монотонность заказного потока не до конца погасила в нем дух импровизации и художественные претензии молодости, иные заказы он выполняет как настоящий маэстро, а некоторые картины он даже делает для себя, а не по чужой указке... И потому произведения его – результат своеобразного смещения повседневной продукции (репродукций, открыток, фотографий), начальных профессиональных навыков, полученных в школе, и всплеск творческих идей, импровизаций и озарений, которые иногда посещают его и благодаря которым он с любовью и подъемом исполняет порученную ему работу...

Текст, расположенный сбоку в этой комнате, подробно рассказывает о судьбе персонажа:

БЕЗДАРНЫЙ ХУДОЖНИК

Он изготавливает у себя дома картины в жанре «стенда»: быстро и броско намалеванные изображения, всегда приуроченные к каким-нибудь праздникам, торжественным датам, другим событиям или постановлениям. Чаще всего эти картины убираются сразу же после соответствующего мероприятия, но бывает, что в качестве наглядной агитации они надолго остаются на улицах и площадях, испытывая на себе все превратности судьбы: мокнут под дождем, набухают, трескаются, и через некоторое время, в зависимости от их состояния, их либо подкрашивают, либо ремонтируют, либо заменяют новыми.

Тот тип стенда, что изготавливает наш художник, относится к периоду конца пятидесятых – начала шестидесятых годов, сейчас этот вид наглядной агитации имеет иные формы и размеры.

Сразу же надо сказать, что сделаны картины-стенды не одним, а, по меньшей мере, двумя авторами, проработавшими и над замыслом, и над практическим изготовлением «произведений». Первый из них – начальник, заказавший стенд, определивший его тематику и идею. Может быть, это второй или третий секретарь исполкома, ответственный за «пропаганду». Перед надвигающимися праздниками он поручил изготовить стенд «в материале» нашему художнику, который и до того выполнял текущую оформительскую работу: писал лозунги, плакаты, объявления, словом, самую разную изобразительно-текстовую продукцию.

Второй автор – тот самый художник, что называет себя вслух, обращаясь к другим, «бездарным» (хотя сам про себя он этого на самом деле не думает). Он уже далеко не молод, ему за 50, и прожил он довольно сложную творческую жизнь, прежде чем осесть художником-оформителем при исполкоме, возможно, за обещанную и, наконец, недавно полученную комнатушку в коммунальной квартире, где он живет, принимает гостей и выполняет заказы. В молодости, по его рассказам, он окончил какие-то курсы, получил начальное художественное образование, но потом жизнь швыряла, толкала, «засасывала», и уже стать «настоящим» художником не было ни времени, ни сил...

Но все еще не оскудел талант молодости и дает себе знать то в одном, то в другом творении на заказ, порой выполненном не без мастерства и даже вдохновенно.

«Стенды-картины», о которых идет речь, в сущности, не нужны никому, как не нужны они тем двоим, что непосредственно с ними связаны: ни молодому начальнику-заказчику, ни самому изготовителю-художнику. Адресат произведений абсолютно анонимен. Оба хотят поскорее избавиться от «произведения», как от назойливой мухи, которую никак не прогнать, и обоими движет, помимо скуки, еще и страх, в каждом случае имеющий свои причины. При взгляде на законченную картину «начальник» прикидывает в уме, попадет ли ему от его собственного начальника (возможно, председа-

теля исполкома), когда тот увидит стенд уже водруженным на ответственное место на площади возле исполкома на время праздников. Пытаясь угадать вероятную реакцию, он решает про себя, одобрить или нет оконченную халтуру, заставить что-нибудь еще добавить или плюнуть, посчитав, что «и так сойдет».

С другой стороны, сам художник, боясь не столько самого начальника, сколько того, что он не «закроет наряд», уверяет, что сделал все, что мог, и что результат просто великолепен. Между ними начинается долгая мучительная борьба: заказчик, сам думая о грядущем возмездии, просит, угрожает и требует от мастера, чтобы тот хоть как-нибудь улучшил, украсил и доделал весьма сомнительное изделие, а тот, в свой черед, клянется, что сделано уже все, лучше все равно не будет и что «поставить в тень под дерево, и так сойдет, ведь на два дня только...»

Впрочем, нужно отдать справедливость художнику: чувствуя масштаб и важность заказа, он честолобиво дает волю своей интуиции, зрительной памяти и начальному художественному образованию. Отказываясь от жалких повторений – хотя от него ждут лишь вполне стандартную идеологическую продукцию, многократно изготовленную до него – он делает кое-какие элементы и образы «от себя», так, как он их сам себе представляет. И это часто его подводит: многие фрагменты он выполняет небрежно, полагая, что именно так работают «большие мастера», другие он пропускает, словно и не подозревая об их существовании. Но зато иные ему вполне удаются (например, «игра на стадионе» и некоторые другие). В результате получается странная смесь откровенной халтуры, простого неумения и ярких вспышек, художественных догадок и «озарений».

Но, как это часто бывает, дитя, не нужное никому – ни родителям, ни дядям, ни тетям, оказывается вполне жизнеспособным, здоровеньким и веселым... Радость и солнце как-то пробиваются и живут в изготовленном столь странным образом произведении, вопреки – а может, и благодаря тому, что оба родителя не приложили к нему «весь свой талант», «ответственность» и «все свое сердце и душу».

Комментарий

- И. Бакштейн: Как я понимаю, задачей этой инсталляции было показать среди всего прочего последний, как мне кажется, в ряду «больших стилей» стиль социалистического реализма, который расцвел у нас во время Сталина и продолжался еще в 60-х и 70-х годах. Этот стиль ничем не уступает в ясности своих форм и построений таким стилям, как барокко и классицизм. Как во всяком установившемся каноне, уже не важно, какого уровня художники работали в нем и как они к нему относились – стиль остается решающим в результатах их творений.
- И. Кабаков: Да, конечно, это не только грустно, но и страшно, потому что теперь всю ответственность за рисование надо брать на себя. В некотором смысле надо становиться взрослым, а это так не хочется...

1991

МАЛЫЙ ЛАБИРИНТ

(10 АЛЬБОМОВ)

С детства у меня было ощущение невероятного шума внутри себя, чувства, что я сам состою из огромного количества голосов. Непереносимый шум, звучащий изнутри, буквально оглушал меня. Этот спутанный, бесконечный клубок не оставлял меня в покое ни днем, ни ночью и приводил к постоянному стрессу, перевозбуждению и усталости. Каждый голос перебивал, пытался заглушить звучащий рядом, перекричать другого и уходил в темноту, в неразличимый бормочущий хор других голосов. Никто не был главным, все шумели, галдели одинаково громко, никто не был настолько важным, чтобы к нему одному я стал прислушиваться, на нем остановить свой выбор. Все казались мне одинаково важными. Ужасно было и то, что они не были безразличны друг к другу. Все оппонировали друг другу, все были критично настроены друг к другу, каждый претендовал на «последнее» слово, окончательную истину; все были крайне серьезны, «онтологичны». Но каждый ставил перед собой цель затмить другого, утвердить свою правоту, добиться правды. Мне же все они казались одинаково справедливыми; каждый был по-своему прав, каждый звучал убедительно. Я, как буриданов осел, не мог сделать выбор и склониться к одному из них, не понимал, как можно их примирить так, чтобы, не заглушая и не уничтожая друг друга, они смогли соединиться в единый ансамбль, найти внутреннюю гармонию. Я пытался что-то предпринять, найти связь, мост, перемычку хотя бы между двумя из них, но ничего у меня не получалось, ничего не выходило. Связи не было, все рассыпалось, существовало порознь, по одиночке, как во время ссоры на коммунальной кухне.

Но вдобавок я оказался беззащитным перед голосами, звучащими снаружи. Голоса окружающих, их мнения, высказывания, фрагменты речи, даже не обращенные ко мне, тоже продолжали звучать во мне, соединяясь с «моим», участвуя в общей свалке. И, странное дело, как и среди «моих», я не мог различить среди внешних голосов главных и негативных. Каждое высказывание, каждое мнение,



«Малый лабиринт». 1985

каждое слово казалось мне веским, заставляло меня прислушиваться к нему, вникнуть в него, даже согласиться... Я соглашался, принимал, хор разрастался, шум голосов «снаружи» и «изнутри» становился все нестерпимее, повергал меня в состояние беспомощности, рассеянности, полной глухоты ко всему...

Описание инсталляции

В большом прямоугольном помещении (16/10/5 м) зигзагообразно расставлены пять длинных столов (12,5/1,2/0,48) таким образом, что вместе они образуют лабиринт с проходом шириной в 60 см, где могут разойтись только два человека. Столы покрашены белой краской и снизу обтянуты белой тканью. На каждом столе, во всю длину, расставлены вертикально две ширмы с рисунками таким образом, что рисунки обращены в противоположные стороны, в сторону прохода. Высота каждой ширмы – 55 см. Зритель, идя вдоль лабиринта, разглядывая рисунки с двух сторон и читая тексты под ними, узнает

историю 10 персонажей. Но есть еще один альбом в этом помещении, «Альбом моей матери». Отдельные листы его помещены в деревянные старые рамы на высоте человеческого роста, а сам он опоясывает все пространство выставки: мы видим его в конце каждого изгиба лабиринта. Это подлинная биография моей матери, написанная ею самой. Стены зала также на высоте человеческого роста оклеены «под дерево» с зеленой полоской по верхнему краю.

Альбом – особый жанр?

В основу «Лабиринта» положен совсем другой жанр, относящийся скорее к «хепенингам», «шоу», чем к неподвижным экспозициям. Этот жанр получил название «альбомы».

Альбомы представляют собой стопу плотных белых или серых листов картона, всегда одного и того же размера 72,5/35 см, на которые сверху наклеены рисунки, вырезки, документы, тексты, разные виды нарисованной автором или печатной продукции.

Эти стопы листов (число листов в них колеблется от 35 до 100) помещены в коробки размером 75/38/15 см, которые становятся на пюпитр в вертикальном положении. Зрители садятся перед раскрытой на пюпитре коробкой (кто-нибудь из них перекладывает листы, один за другим, слева направо), разглядывают рисунки и читают текст.

Как жанр альбомы находятся в промежутке между несколькими видами искусства.

От литературы (прежде всего – русской) – у альбомов повествовательность, сюжет, герой, но, главным образом, прямое включение больших масс текста, чужого или созданного самим автором.

От изобразительного искусства – возможность существования отдельного листа альбома как самостоятельного станкового целого, и в этом смысле он может выдерживать требования, предъявляемые такого рода произведениям: он обладает соответствующим композиционным построением, способен удерживать внимание, стать объектом созерцания. Поэтому текст, который помещен на лист альбома, должен быть написан от руки, чтобы тем самым включиться в изобразительный ряд.

От кинематографа – смена «кадров», непрерывно текущих перед неподвижно сидящим зрителем, постоянный размер картинки-кадра в пределах одного альбома, монотонность их мелькания.

Но более всего альбомы похожи на домашний театр (а не на современный театр, где действие происходит в темноте, чтобы тем самым легче бы было связать зрителя и удержать его внимание происходящим на сцене), а скорее – старый театр на площади, где при свете дня зритель был свободен наблюдать за действием и одновременно оценивать его.

Главную особенность альбомов составляет возможность самим смотрящим переключать листы. При этом, помимо физического прикосновения к листу и связанной с этим возможностью распоряжаться временем, отведенным на его разглядывание, при переключении листов возникает особый эффект, относящийся альбом к «временным» видам искусства. Получается весьма своеобразное переживание времени: ожидание, завязка, кульминация, финал, повторы, ритм и т. д.

На этот вид искусства мы одновременно и порознь натолкнулись с В. Пивоваровым весной 1972 года, и с этого момента, работая по отдельности, с удивлением обнаруживали все новые возможности жанра. Пока можно описать несколько видов «альбомов».

1. Связанный с эволюцией, развитием сюжета, включая дополнения и комментарии.
2. Монотонный, с поворотом одного и того же элемента.
3. Хаотичный, состоящий из разных групп, перебивок и т. д.
4. Рассчитанный на затяжное ожидание или внезапное появление нового элемента (наподобие коана).

С момента появления «альбома» выяснились как достоинства, так и недостатки жанра, что он может, а что ему полностью противопоказано. К достоинствам следует отнести его необычайную «валентность». Находясь в промежутке между другими видами искусства, он оказался способен присваивать себе многие их признаки, втягивать и удерживать самый разнообразный материал. Из негативных свойств надо указать следующие:

1. Репродуцирование. «Альбомы» совершенно не поддаются репродуцированию, воспроизведению в чистом виде, как и все

остальные виды современного искусства. Невозможно передать впечатление о спектакле, последовательно размещая фотографии его сцен.

2. Изменение размера. Тот же эффект невосполнимой потери происходит при перенесении «альбома» в уменьшенном формате, например, в книге. Маленький размер книги не удерживает внимания на отдельном листе, как это происходит в «альбоме», а кроме того, сброшюрованность книжного блока слева уничтожает дискретность отдельного листа, что так важно для этого жанра.

3. Экспонирование на выставке. Выставочное экспонирование также противопоказано «альбому», и хотя можно создать «принудительную» ситуацию, при которой зритель будет разглядывать последовательно лист за листом (коридорная система или нечто похожее), это разрушает эффект «альбома», в котором перелистывание протекает перед неподвижно сидящим зрителем, а на выставке всегда наоборот: листы неподвижны, а зритель «течет» мимо них.

Но как бы то ни было, нам кажется, что «альбом» как жанр способен к самостоятельному существованию и, что еще важнее, все больше обнаруживает возможности своего внутреннего развития.

Мною сначала, с 1972 по 1975 год, была сделана серия «10 персонажей», а потом – до 1979 года – большая серия (23 альбома) «На серой бумаге» и другие, всего 55. После этого я не занимался этим жанром, если не считать сделанный в 1988 году «Альбом моей матери».

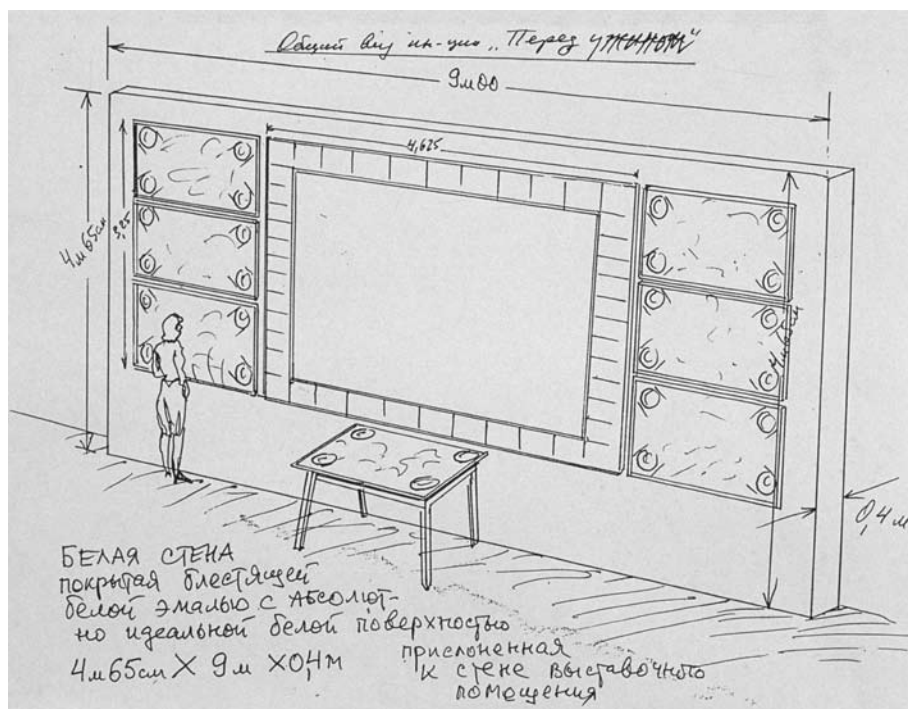
1970–74

ПЕРЕД УЖИНОМ

Есть люди, которые имеют определенный талант: общая композиция, из чего бы они ее ни создали, всегда в конце концов получается. Как, каким образом? Трудно сказать. Есть у них два инстинкта: во-первых, чувство целого, единого, взаимосвязи, сочетаемости, баланса, и во-вторых – инстинкт результата, окончания, завершения.

Но сочетание чего, оформленности чего?

Почему для данной работы взято то, а не это? И связано ли получившееся со смыслом и содержанием того, из чего это целое образуется? Реализуются ли эти части в целом? Хорошо ли им в нем, по вкусу ли? И в чем состоит принцип образования целого? Что значит «результат», «окончание»? Кому предъявляется этот результат? Кто



«Перед ужином». Эскиз инсталляции. 1988

зритель и кто судья? Кто и зачем запустил этот механизм образования целого, соединения частей, для чего он нужен? И не является ли для этих людей присутствие вещей в мире лишь поводом для проявления присущего им инстинкта все со всем сочетать? В какой мере возникающее целое корректно по отношению к составляющим его частям? Ведь оно должно «репрезентировать» эти части, но, может быть, оно репрезентирует только само себя, а на них просто не обращает внимания?

На все эти вопросы у меня никогда не было ответов. Но должен признаться: способности, о которых идет речь, были у меня развиты в самой высокой степени, то есть организация чего-то и получение какого-то общего результата. Но снова повторяюсь: организация чего? Результат – в чем он заключается и кому он служит?

Этот интерес к целому и равнодушие к частному, единичному; нежелание ни во что углубляться, вникать, а только все «запротоколировать» и представить готовый реестр как результат – не является ли все это деятельностью сомнительной и по существу никому не нужной: ни тому, кто описывает, ни тому, кому список предназначается?



«Перед ужином», 1988



«Перед ужином». Картина для инсталляции. Керамика, металл, холст, масло.
102 x 158 см. 1987-1988

И тем не менее, насколько я могу вспомнить, я с удовольствием предавался этому занятию всю жизнь, занимаюсь этим и по сей день. Что же это за особая «метафизическая» бухгалтерия и кто ведущий ее бухгалтер?

...Не входить ни во что конкретно, не делать выбора, но все записывать, нумеровать, подшивать в папки, потом демонстрировать проделанную работу, снова делать подсчеты, снова подшивать. Потом вновь демонстрировать...

Возможно, это обыкновенная, неприкрытая жажда власти? Перечисляя через запятую самые разнородные, непохожие друг на друга предметы – лошадей, картины, тарелки, еду и прочее, не изымаешь ли ты из них уникальность, особенность, по сути их собственную жизнь, оставляя лишь кожуру, имя, составляя из этих оболочек новое целое по своему произволу. Поступая таким образом, не действуюешь ли ты как обычный агент тоталитарной системы, отрицающий за этими существами права на самостоятельную жизнь, придавая им свой порядок и свою организацию?

А сам результат, окончание этой «бухгалтерской» работы? Разве предъявляешь ты его Главному Судье? Или только самому себе, причем удовлетворенный сознанием своей силы и не упоминающий ни слова об использованных тобою и навеки умолкших вещах?

Описание инсталляции

Перед зрителем большая стена, покрытая зеркальной белой эмалью. В середине стены – пустота, окруженная рамой из 42 рисунков (в середине каждого рисунка тоже пустота, изображение идет только по краю листа). Рисунки выполнены цветными карандашами. С обеих сторон от «рамы» висит, одна под другой, по три картины, написанные маслом на холсте в стиле «социалистического реализма» и изображающие всевозможные банальные сюжеты нашей советской действительности. К четырем углам каждой из картин прикреплены тарелки, а рядом с ним – вилки и ножи, видимо, для украшения картины. Точно такая же седьмая картина с тарелками и приборами стоит посередине стены, перед нею, и, благодаря прикрепленным к ней ножам, она выглядит как обыкновенный стол, накрытый для ужина.

Комментарий

И. Бакштейн: Что можно было бы сказать о замысле инсталляции?

И. Кабаков: 40 рисунков образуют раму с белой пустотой посередине, эту раму фланкируют с двух сторон шесть картин с тарелками, вилками и ножами по углам. Картины висят по три с каждой стороны «рамы», одна под другой, образуя два вертикальных ряда, слева и справа. Седьмая картина, благодаря привинченным к ней ножкам, превращена в стол, стоящий перед стеной, точно посередине рамы.

Меня уже очень давно интересовал тот переход, та граница, которая отделяет картину с ее сюжетом, пространством, воздухом, короче, со всей ее иллюзорностью, от представления о ней как о простой, повседневной вещи. Где кончается ее уникальность,

ее таинственный гипноз, и как она становится «вещью среди вещей», будничной, заурядной, на которую мы никогда уже не обратим внимания? Всегда ли возникает такая ситуация и если да, то где, при каких условиях? (Разумеется, здесь, как и далее, рассматривается не какая-либо определенная картина, а картина «вообще», картина как понятие.)

Подобное изучение картины в ряду других вещей не традиционно. Нормальнее было бы изучать картину в ряду ей подобных картин. Тут мы сталкиваемся с профессиональным подходом, при котором любой специалист или знаток может выделить из общего ряда хранящихся в его памяти картин хорошие и плохие картины. Однако художник способен представить себе единственную, идеальную «абсолютную» картину, некий художественный первообраз, позволяющий ему поверить в уникальность своего творения.

...Но художников сотни, а картин – тысячи. Пусть каждый считает свою картину единственной и необыкновенной, но для нас она лишь одна в ряду других картин, вывешенных в картинной галерее, прекрасный культурный предмет, расположенный среди дорогой старинной утвари, тканей, скульптур в историческом музее... А дома не становится ли она частью повседневного обихода, предметом мебели? Особенно когда при переезде на новую квартиру картина вместе со шкафом, кастрюлями и тумбочкой смешно торчит в своей золоченой раме из-за края телеги или грузовика?

Стоп, здесь, кажется, конечный пункт нашего путешествия от уникального сокровища к заурядной, никчемной, всем надоевшей вещи. Не есть ли это два противоположных состояния сознания? Сосредоточенное, погруженное в себя, ищущее смысл на большой глубине, и то, что зовется повседневным, бытовым, перед которым все неразлично мелькает, которое не в состоянии ни на чем остановиться, сделать выбор, потому что для него все одинаково важно и одинаково безразлично.

Но это крайности. В реальности сознание состоит, как правило, из смешения того другого, из своеобразного «мерцания», перехода одного в другое и обратно, даже когда человек смотрит карти-

ну. Поэтому зрителю она лишь отчасти кажется уникальной, а в большей степени она для него просто вещь и даже не очень интересная.

Как раз эта мера, эта пропорция того и другого меня и интересует. Картину с иллюзионным пространством дискредитирует встроенное в него второе иллюзионное пространство и прикрепленные по углам тарелки, вилки и ножи. Поставленная на ножки, картина превращается в стол, накрытый для ужина.

Вторая ситуация, предложенная в инсталляции, также ставит проблему столкновения противоположностей, на сей раз рамы и того, что эта рама окружает. В центре, как было сказано, – пустое пространство, окруженное рамой из сорока рисунков. Каждый рисунок – тоже своего рода рама, в центре которой нет ничего: белое, пустота. Итак, простая рама, наподобие орнамента, куда можно наклеить фотографию, портрет или цветы... Мне хотелось бы надеяться, что зритель видит это не совсем так. «Рамки» в каждом рисунке не совсем обычные. Сюжеты их не повторяются, и каждая из сторон не повторяет три другие стороны, несмотря на жесткую композицию. Короче, в каждом рисунке есть свой сюжет, своя интрига. Так что же перед нами в результате – рамка для будущего рисунка или готовый, законченный рисунок? Ответ двоякий и зависит от зрителя. Он может считать, что перед ним пустота и что его разыгрывают, считая за дурака, предлагая смотреть в «ничто», пустоту, или что перед ним действительно рисунок, самый что ни на есть настоящий, состоящий из изображения по краям и пустоты в центре. Или, наконец, он решит, что надо смотреть только на эти края – рисунков и на сами эти рисунки в отдельности, если говорить обо всей инсталляции в целом, – разглядывая представленные сюжеты, впрочем, довольно однообразные...

Тут мы подходим к проблеме края, границы, отделяющей нечто замкнутое от окружающей ее пустоты небытия. Но это нечто ограниченное само содержит в себе пустоту, неопределенность, возможно, наполненное ожиданием, как тарелка с ножом и вилкой, прикрепленные к углам семи картин...

И.Б.: Ты придумал эту инсталляцию, когда приехал в Грац, или еще раньше, в Москве?

И.К.: Нет, еще в Москве, потому что страшно было приезжать с пустыми руками. Я даже подрамники привез из Москвы, чем многих здесь насмешил.

И.Б.: Ты боялся, что в Австрии нет подрамников?

И.К.: Не только этого, я боялся всего, я находился все время в параксизме страха. Но страх необыкновенно стимулирует и количество, и качество рисования. Весь этот ужас – выгонят, «не примут»...

КОРОТКИЙ ЧЕЛОВЕК

Всегда, сколько себя помнил, чувствовал себя каким-то несущест­вующим, крошечным, ничтожным. И дело тут не только в известном «комплексе неполноценности». Мне с детства знакомы почти все виды этого комплекса, сколь бы ни было это понятие расплывча­тым и многозначным. Но я хотел бы подробно рассказать об одной из многих сторон этого комплекса – о ничтожности, вздорности, доморо­щенности всего, чтобы этот субъект ни затеял, ни предпринял...

Все, что я делал, мне казалось мизерным, неважным, неинтерес­ным, все замыслы были обречены на неудачу.

«Он не добрал в глубоком детстве свою порцию любви».

...Себя сознательно я помню с 10-11 лет, но гораздо раньше, в 9-10 лет я поселился в общежитии. В нашей «спальной» комнате нас было восемь человек, всего в интернате – 75, и буквально все время мы проводили на глазах друг у друга: и утром, и во время уроков, и после уроков, когда воз­вращались в коридор интерната и в спальни. Обедать в столовую мы тоже ходили все вместе, и засыпали мы под голоса еще не заснувших соседей.

И, разумеется, каждый ежедневно сталкивался с «избранником богов», примером счастливой судьбы, состоявшимся большим ху­дожником, гением, хоть он и был нашим сверстником, жил еще среди нас, простых смертных, но которого уже ждало место среди великих художников прошлого. Мир интерната художественной школы был для нас завершенной вселенной: мы не знали другого, зашкольного мира, имели о нем самое смутное понятие. Такое существо, талант ко­торого был признан всеми – и другими учениками, и учителями, было для нас своеобразным идолом, реальным, живым воплощением «ху­дожника». Такой «бог» был наделен всем спектром художественных достоинств: у него было прекрасное чувство цвета, необыкновенная фантазия, совершенная композиция, виртуозное исполнение. И та­кой же был он и в жизни; всегда весел, отзывчив, доброжелателен, легок. Все, что он делал, вызывало восхищение: рисунки его висе­ли не только в коридорах школы (где имели право висеть школьные шедевры), но и в библиотеке, в самой учительской и даже в кабинете директора. Тем самым они были приобщены к высшему миру абсо­

лутных ценностей, как репродукции картин Тициана, Рембрандта, Рафаэля, висевшие и хранившиеся там же...

Эти «избранники судьбы» (их было несколько в нашей школе) и их творения повергали меня в глубокое уныние, как только я обращался к своим изделиям и к своей фигуре. Мои работы, серые, потухшие, лишенные проблеска таланта, были какими-то вымученными, а от поправок и исправлений становились и вовсе смешными и ненужными. Никто из соучеников не глядел на них, а учителя, которые обходили класс во время наших занятий, старались, я чувствовал, не замечать ни их, ни меня.

Но, Боже мой, как же привлечь внимание к этим никому – ни мне, ни другим – не нужным изделиям? Но только не исправлением, не улучшением, не углублением в тайны мастерства (они были мне «заказаны», я это знал), не развитием «природной одаренности» (ее у меня не было), не «любовью к искусству» (я не испытывал подобной любви).

Все перечисленное, повторяю, было мне не под силу. Надо было найти какой-то особый трюк, особый «ход», чтобы обойти стороною то, что представлялось настоящим путем «подлинного художника», и выйти наружу каким-то быстрым, резким, неожиданным, еще неизвестным никому способом. Я его пока не знал.



«Короткий человек». 1988

Описание инсталляции

Комната представляет собой простой прямоугольник (2,5/3,5/2,2 м). Стены и потолок покрашены в серую краску, низ стен – в темно-коричневую до высоты 1,22 м, потом под нею идет тонкая голубая полоса. Сверху, на проводе висит голая электрическая лампочка без абажура. На полу, по всей его поверхности стоят ширмы самого разного размера – длинные, короткие, маленькие, чуть повыше.

На каждой странице ширмы своя история, рассказанная в рисунках с сопровождающим текстом. Всего таких ширм – 10–12. Между ними узкое расстояние: можно только заглянуть сверху, но пройти невозможно. Справа от входа полочка, на которой стоит текст – объяснение этой инсталляции, точнее, описание персонажа, который здесь обитает.

Текст в инсталляции

...Он был небольшого роста и всегда мучился тем, что другие выше и даже намного выше его. «Вот если бы все они ходили хотя бы на корточках», – думал он, выходя на нашу коммунальную кухню и с досадой оглядывая рослого Николая Матвеевича из угловой комнаты. «Но как их заставишь? Ведь не станут же они это делать только потому, что я их прошу». Совершенно неожиданный случай помог ему. Все в нашей квартире знают, что, когда приходит очередь подметать кухню Соколову, то это скорее похоже на спектакль, чем на простую уборку. Он не пропустит ни бумажки, ни тряпочки, ни обломка спички – все будет тщательно пересмотрено, исследовано, унесено в комнату и спрятано.

Так было и на этот раз. Когда короткий человек вошел на кухню, то множество разнообразного хлама – винты, катушки, спички – уже лежало в специальных коробочках и банках, а сам Соколов, стоя на четвереньках, что-то читал на выметенной им из-под плиты крышки от майонеза. «Вот то, что мне надо! – внезапно мелькнуло в голове у человека маленького роста. – Они должны что-то читать, разглядывать низко, у самого пола! Но что бы там мог-

ло оказаться? Не мусор же, который может одного Соколова заинтересовать!»

Он стал думать и вспоминать, что бы могло заставить взрослых, занятых людей проводить время, склонившись до земли. Ему пришли на память воспоминания далекого детства. Он увидел себя стоящим на коленках перед большим дворцом, со множеством башенок и прочих украшений, который он клеил со своим братом из картона, бумаги и кусков дерева. В замке был большой двор, и они, как гулливеры, перешагивая через стену с бойницами, устраивали битвы крошечных рыцарей на этом дворе. Сверху, наклоняясь, можно было видеть все, что происходит в центральной башне, в тронном зале, в комнате королевы...

Это воспоминание натолкнуло его на следующую идею. Что, если сделать, разумеется, не такой же, как в детстве, замок – вряд ли взрослые найдут время, чтобы нагибаться и рассматривать замок, – а нечто похожее на лабиринт во всю комнату с тем, чтобы стены лабиринта были расписаны рисунками и подписями? Прочитать эти подписи и разглядеть рисунки можно было бы, только нагнувшись. Сверху это напоминало бы целый город, по нему можно было ходить, перешагивать через стены и улицы, но заглянуть внутрь и увидеть детали можно было только наклонившись.

Осталось придумать, из чего сделать такой город-лабиринт. Задача, так сказать, инженерная состояла еще и в том, чтобы лабиринт был построен незадолго до прихода гостей и чтобы его было легко убрать, другая задача заключалась в том, где хранить лабиринт, потому что в комнате свободного места не было.

В результате долгих размышлений и прикидок он приходит к мысли, что основным элементом лабиринта должна стать ширма, обыкновенная детская книжка-ширма, которые издаются нашими издательствами для детей. Конечно, содержание у нее должно быть другое. Все страницы будут составлять единый рассказ, чтобы зритель, наклонившись, мог следить за ним по всей длине ширмы. Кроме того, такая ширма легко складывается и хранится как обычная книга, а когда нужно, ее можно быстро развернуть и расставить по комнате.

Чем больше он думал о своем проекте, тем больше он ему нравился. Сделать ширму легко и просто: немного клея, бумаги, картона и обыч-

ного ледерина, чтобы проклеить листы на сгибах, – и ширма готова. Сюжет тоже придумать несложно – в молодости он неплохо писал небольшие рассказы и сам делал к ним иллюстрации, жаль только, что в издательствах их не принимали, когда он приносил совсем, как ему казалось, готовую книгу: бери и печатай, только деньги плати!

За дело! Работа его сразу очень увлекла. Целыми вечерами он клеил, резал, чертил, писал, и в конце концов его замысел постепенно стал «воплощаться в жизнь». Ширм становилось все больше и больше, крохотных и длинных, состоящих из 6–8 листов и 10–14, самого разного содержания. Когда он расставлял их на полу, они поначалу занимали лишь часть его полупустой комнаты, где ничего, кроме столика и раскладушки, из мебели не было, затем половину и, наконец, всю комнату целиком. Высокие и низкие, яркие и серые, покрытые рисунками или текстами, они действительно напоминали огромный город, а сам автор гулял по нему с настольной лампой в руках и освещая то одну, то другую его часть... Но и когда работа близилась к концу и вся комната была уже полна, так что совсем не оставалось свободного пространства, даже тогда ему по-прежнему казалось, что не хватает какой-то важной детали, существенного штриха, который завершил бы весь его замысел. Поразмыслив, он решил, что надо изготовить еще одну ширму, так сказать, сверхширму, которая бы окружила и замкнула построенный лабиринт. Но что в ней изобразить? Если рассказ, то он должен быть необыкновенно длинным, почти романом, ведь ширма, обнимающая все остальные, должна иметь длину не менее 40 метров. И какой выбрать сюжет?

«Ищу рукавицы, а они за поясом! – хлопнул он себя по лбу. – Все, что происходит в нашей коммунальной кухне, – это не просто сюжет, а готовый роман! Ведь вспомнить и записать те фразы, которые тут раздавались за все эти годы, и получится не одна, а множество самых что ни на есть детективных историй!» Он стал припоминать эти фразы, и они буквально зазвенели у него в ушах. Здесь были и диалоги насчет того, как приготовить кабачковую икру, и рассуждения о последнем фильме, и спор о выносе помойного ведра, и ругань, и слезы, и драки... Он решил клеить фразы по отдельности на листы обойной бумаги, наклеенные на картон,

а в промежутках на отдельных страницах помещать фотографии кухни и прочих «коммунальных удобств»: уборной, ванной, «комнаты общего пользования» или, попросту говоря, кладовки. Изготовление ширмы заняло почти три месяца, так как фразы писал он не на машинке, а от руки, тщательно выписывая, даже вырисовывая каждую букву. Но когда «большая ширма» была, наконец, готова и он, выстроив свой лабиринт из 10–16 ширм и окружив их «большой» со всех сторон, взглянул на все в целом, он понял, что работа закончена и можно звать зрителей.

Он решил сначала позвать сослуживцев (он работал счетоводом на текстильной базе). Среди них Николай Иванович был особенно, как ему казалось, высокого роста, и он заранее предвкушал, как тот согнется в три погибели, рассматривая самую низкую ширму. Гости будут приглашены, конечно, вечером, после работы, а утром, перед уходом, он аккуратно расставил весь лабиринт и в совершенном удовлетворении отправился на работу, заперев за собой дверь. Еще с утра наметив и предупредив некоторых из сослуживцев, он весь день пребывал в страшном возбуждении, предвидя, какой эффект произведет его выставка, и радуясь, что планы его наконец сбываются.

После работы небольшая группа направилась к нему, втайне рассчитывая на вкусный и сытный ужин, а иначе зачем бы он стал их приглашать с таким загадочным видом! Звякнул ключ, дверь отворилась, и всех пригласили войти. Но по растерянному, а затем раздраженному виду гостей он мгновенно понял, что его расчету не суждено было сбыться. Гости попросту стали перешагивать через выстроенные перед ними заграждения, не обращая на них никакого внимания, посчитав их за непонятную и глупую помеху, возможно, мусор, который бестолковый хозяин, не умеющий принимать гостей, забыл выбросить перед их приходом. Никто из них не нагнулся, к его досаде, и все, шагая с большим трудом через расставленные препятствия, наподобие гулливеров, разбрелись по разным углам. Накрытого стола нигде не было, ужин не предвиделся, и все стали смотреть на стены, размышляя, чем бы заняться. Но и на стенах ничего интересного не было. Висели какие-то две-три фотографии на гвоздиках, а слева от двери, тоже на вбитых в стену гвоздях –



В мастерской на Сретенском бульваре

две рубашки и серый костюм. Хозяин подавленно молчал, перешагивать через расставленные по всем направлениям бумажные заборы становилось все труднее и нелепее, гости заскучали и стали постепенно прощаться, ссылаясь на приезд двух племянников и на трудности с транспортом. Хозяин, вконец расстроенный, их не задерживал. Сидящая с ним на работе за соседним столом пожилая женщина, тоже счетовод, заметив его убитый вид, сказала, что ей было у него очень интересно, что, как она поняла, он пишет рас-

сказы и что она хотела бы их почитать, но из-за больных ног не может наклоняться. Впрочем, у нее в квартире живет сосед, который занимается литературой, и, может быть, ему будет интересно все это почитать. Она попросила разрешение рассказать ему об увиденном.

Спустя несколько дней в коридоре раздался звонок, и тихий вежливый голос, назвавшись, попросился зайти посмотреть «произведения». Комната давно уже была убрана, «экспонаты» аккуратно сложены в коробки. Обо всем этом хозяин комнаты и сообщил, заранее с неприязнью думая о незнакомом посетителе. Вещи уже убраны, но если их хотя бы посмотреть, то он может дать несколько на дом. То, что он услышал на том конце провода, страшно его удивило. Его попросили расставить все, как перед приходом гостей. «Так, как это в точности было в прошлый раз», – услышал он тонкий и высокий голос. Они условились о встрече, и в назначенный час новый гость вошел в точности как тогда подготовленную для визита комнату. На сей раз все было иначе, и результат вышел полностью такой, на который он рассчитывал с самого начала. Все расчеты оказались правильными, и гость, вскрикнув от изумления, упал на колени и в той же позе, уже не поднимаясь, стал, читая и разглядывая, передвигаться вдоль расставленных ширм, не пропуская ни рисунка, ни текста, ни одной самой мелкой детали. Все вызывало у него бурный восторг и удивление. Он восхищался и замыслом, и исполнением, и порой наклонялся так низко, что его головы совершенно не было видно из-за ширм. Он даже сказал, что всю работу надо было бы поместить в музей, но только не знал какой, обещал подумать и что-нибудь предпринять. Короче, успех предприятия был полный и окончательный.

Одно только маленькое «но» было в этом достигнутом успехе, одно только портило тщательно продуманный и, наконец, достигнутый результат, одно мешало до конца насладиться триумфом. Гость и сам был небольшого, почти крошечного роста, совсем такого же, как и сам хозяин, который с неприязнью отметил это, едва тот сошел из автобуса на остановке, где они договорились встретиться, чтобы идти к нему.

Комментарий

- И. Бакштейн: Не связано ли то, что ты использовал в этой инсталляции ширмы с рисунками, с твоей работой как иллюстратора в детских издательствах?
- И. Кабаков: Конечно, связано, и сейчас это хорошо видно, но в то время, когда я эти ширмы изготовлял, мне казалось, что между этими двумя видами работ, как между «высоким» и «низким», нет и не может быть ничего общего.

1988

ЧЕЛОВЕК, УЛЕТЕВШИЙ В КОСМОС ИЗ СВОЕЙ КОМНАТЫ

Всегда, с того времени, как себя помню и даже не помню (рассказывала моя мама обо мне, трехлетнем) – желание бежать, удрать из того места, где находишься. Бежать без оглядки, чтобы никогда не вернуться назад, бежать так далеко, чтобы тебя оттуда не достали, бежать так быстро, чтобы не могли догнать, бежать так внезапно и неожиданно, чтобы никто не мог этого предусмотреть и помешать, выпрыгнуть в самый неожиданный момент, когда никто к этому не готов, выскочить из окна, которое всегда закрыто, из двери, которая всегда заперта...

...Тщательно подготовить побег и осуществить его.

Откуда такое неудержимое желание бежать, особенно иступленное в детстве, когда оно возникало по каждому поводу тогда, когда я меньше всего его ожидал?

Оно наступало, накатывало внезапно, и я ничего не мог поделать с собой; в самой неподходящей ситуации, когда секундой раньше ничто его не предвещало...

Но все же чаще я знал, от чего хочу убежать, но не знал, когда и как это сделать. По правде сказать, в большинстве случаев это желание оставалось нереализованным: хотел и не мог. Мешало то, что мешает нам всегда: внутренний запрет, страх. Приличия, притворство, страх последствий, отсутствие цели, смысла бегства, неизвестность, что случится потом... Иногда я готов был бежать, но какая-то иррациональная сила буквально приковывала меня к месту.

Однако безумная, внутренне неизбежная страсть бежать, исчезнуть, сгинуть жива во мне и сейчас, когда я пишу.

Когда я иду в гости, я уже заранее счастлив, что оттуда можно будет уйти; когда я смотрю что-то в кино и театре, я с радостью думаю, что это скоро кончится и можно будет встать и выйти; даже в поезде и самолете, когда я куда-то еду или лечу, я мечтаю выйти на первой же остановке, даже выскочить из кабины... В середине любо-

го интересного разговора, который касается меня самым непосредственным образом, я чувствую непреодолимую потребность встать и уйти. Встать и уйти сейчас, немедленно или, в лучшем случае, через три минуты.

Но разве не так же я отношусь не только к отдельным событиям и обстоятельствам, но и к самой жизни? Мне давно, с глубокого детства, надоела, наскучила ее томительная повседневность, круговое движение день за днем, даже просто то, что она «есть», и неважно, приятная, радостная, интересная ли она или скучная, мучительная. Мне просто надоело быть, и я вспоминаю жизнь как тоскливое принуждение.

Бежать из жизни? Мне никогда не приходило это в голову. Ведь подлинный «уход» скорее всего произойдет сам собой, в свое время и от нашего желания не зависит...

Описание инсталляции

Небольшая комната (1,4/3,0/2,5) представляет собой зрелище полного разгрома: пол усыпан обломками штукатурки, всевозможными разбросанными предметами. В потолке огромная дыра, из которой внутрь комнаты падает ослепительный свет. Попасть внутрь комнаты совершенно невозможно: перед зрителем стена из заколоченных наскоро досок, так что в комнату можно только смотреть сквозь щели и видеть лишь по частям то, что там происходит.

Все три стены комнаты оклеены политическими и другими плакатами, отчего в комнате превалирует красный цвет. В центре, прикрепленная к четырем углам, висит какая-то машина. Под ней положенная на два стула странная доска, за ней, у стены – кровать-раскладушка без матраса и простыни. Над ней – картина. Больше ничего нет, если не считать стоящего в углу макета города, освещенного лампой.



«Человек улетевающий в космос из своей комнаты». (Мастерская. Сretenский бульвар). 1985



«Человек улетевший в космос из своей комнаты». 1988

Текст в инсталляции

Одинокий обитатель этой комнаты, как становится ясно из рассказа его соседа, был обуреваем мечтой о полете в космос в одиночку, и мечту эту – свой «великий проект» – он, по всей вероятности, осуществил.

Весь космос, по мысли обитателя комнаты, пронизан потоками энергии, уходящей куда-то вверх. С тем, чтобы попасть в эти потоки и унести вместе с ними, и был задуман этот проект. Катапульта, подвешенная к углам комнаты, дает новому «космонавту», запаянному в пластмассовый мешок, первоначальную скорость, а дальше, на высоте 40–50 метров, он попадает в поток энергии, сквозь который в этот момент проходит Земля, двигаясь к своей эклиптике. В своем прыжке космонавту надо пройти сквозь потолок и чердак дома. С этой целью он закладывает туда пороховые шашки, в момент взлета на катапульте потолок и крыша сметаются взрывом, и он уносится в открывающееся пространство. Все происходит поздней ночью, когда обитатели коммуналки крепко спят. Можно представить себе их недоумение, испуг, ужас. Вызывают участкового, начинается следствие, жильца ищут повсюду, во дворе, на улице – его нигде нет.

Судя по всему, проект, в который в общих чертах был посвящен сосед, рассказавший о нем следователю, был благополучно осуществлен.

Зная многовековую историю русской мечты о полете и о жизни в космосе, несложно включить предлагаемую инсталляцию «Комната» в длинный ряд сходных проектов, среди которых можно назвать идеи Федорова, Циолковского. Особенно важно учесть ту сторону этих теорий, где космос представляется вполне пригодным для человеческого бытия, для переселения с Земли, которая к этому времени – времени космической миграции – окажется чрезмерно перенаселенной. В связи с этим хочется упомянуть, что проект обитателя «Комнаты» осуществлялся в ситуации перенаселенной квартиры, а может быть – и скорее всего – он ею и был инспирирован. Но, соотнеся его ситуацию с идеей расселения человечества сначала на ближайших планетах, а потом и во всем космосе,

не получим ли мы идеально выраженный и всепроникающий принцип коммунальности, реализующийся на одном краю шкалы в перенаселенной квартире четырехэтажного дома, а на другом – в бесконечно великом космосе?

В этой связи следует обратить внимание на три визуальных объекта, находящихся в комнате жильца возможно, и случайно, но присутствующих там постоянно и, безусловно, оказавших активнейшее воздействие на его подсознание.

Речь идет, во-первых, о плакатах, которыми он обклеил свою комнату, не имея возможности достать обои. Эти плакаты наклеены в три яруса, и в этой расклейке несложно увидеть три мифологических уровня бытия: верхний – богов, средний – так сказать, самой жизни, ее повседневности, и нижний, третий – преисподней, ада, случайно или нет оказавшегося составленным из красных плакатов.

Второй объект – картина, подаренная кем-то обитателю комнаты. Она изображает торжественный момент взлета в космос, причем, взлет этот фантазия создателя картины устраивает на Красной площади, которая представлена в немыслимых и не соответствующих действительности размерах: на ней, по замыслу автора, могло бы уместиться почти все население страны. Таким образом, взлет вверх ракеты – главной башни страны – приобретает здесь поистине вселенский размах.

И наконец, третий визуальный объект, который можно разглядеть в растерзанной комнате, – это стоящий слева от двери освещенный электрической лампочкой макет квартала, где расположен дом «путешественника», из крыши которого возносится вверх кривая металлическая лента, возможно, изображающая траекторию его будущего полета. Нет ли здесь, в этом грубо раскрашенном и аляповато изображенном пейзаже с сине-голубой далью и небом с белыми облаками какой-то странной, пронзительной ноты, звучавшей в сознании «улетающего», когда он в одиночестве обдумывал ночами свой план и одновременно прощался с землей и местом, где он в тот момент находился? Не был ли этот освещенный лампой макет образом всей земли, с которой он уже расстался в своем воображении и на которую взирал сверху и как бы со стороны?

РАССКАЗ НИКОЛАЕВА

Я знал его не очень хорошо... Приехал он два года тому назад по вербовке на строительство. Получил комнату в нашей коммуналке. Где работал – не знаю. Я был его соседом, его комната была справа от моей, он иногда заходил ко мне, к себе пускал неохотно. Не знаю, есть ли у него кто-нибудь, всегда жил один. К нему иногда приходили двое. Один из них принес картину, которая у него в комнате висит. Когда въехал, сделал ремонт у себя, обоев не достал и все обклеил купленными плакатами, сказал, что так будет дешевле.

Коммуналка наша большая, двенадцать семей, живем мы в четырехэтажном доме, на последнем этаже. Несколько месяцев он почти каждый день ходил на чердак, соседи спрашивали, что он там делает, но он ни с кем не разговаривал, на кухню почти не выходил, хотя его двери были напротив нее, ставил на плиту только чайник.

Полгода тому назад я зашел к нему – у него было полно разбросанных чертежей, некоторые были наклеены прямо на стену. Я думал, что это для стройки, где он работал. В углу на столе стоял макет нашего квартала, нашей улицы, и был виден наш дом.

Я спросил, зачем в этом макете укреплена лента, идущая прямо вверх от крыши нашего дома. Он внезапно сказал, что это траектория его будущего полета...

Жил он очень бедно, без всякой обстановки, спал на раскладушке без простыни...

Он чувствовал себя, как он мне говорил это, не совсем жителем Земли, как бы не совсем здесь родился и, не дожидаясь смерти, должен отправиться туда, где, по его представлению, он должен оказаться...

Я немного расскажу о его «великой теории»...

Он представлял себе всю Вселенную пронизанной огромными пластами энергии, «уходящими куда-то вверх». Эти гигантские уходящие вверх потоки он называл «лепестками». Плоскости движения галактик, звезд и планет не совпадают с направлением движения энергии этих «лепестков», а пересекают их, периодически проходя через них. Так и Земля вместе с солнцем периодически

пронизывает один из таких огромных «лепестков». Если знать момент этого прохода, то можно было бы перескочить с орбиты Земли на «лепесток», то есть войти, включиться в могучий поток энергии и умчаться с ним вверх.

Он сказал мне, что знает, вычислил этот момент. По времени он длится совсем недолго, около двенадцати минут. Этот день он держал в тайне. Но чтобы войти в «лепесток», нужно было придать своему телу первоначальное движение, инерцию, чтобы уносящая сила как бы подхватила тебя. В этом первоначальном подъеме вверх он рассчитывал на энергийные поля Луны и двух планет – Сириуса и Плутона, которые в начальный момент добавляют необходимую тягу за счет особых космических конусов.

Для этой пересадки на «лепесток» он и задумал свой ПРОЕКТ. Осуществил он его 14 апреля 1982 года в середине ночи...

Чтобы осуществить свой план отлета, он решил построить у себя в комнате катапульту, которая придаст в момент взлета первоначальную скорость и, по расчетам, поднимет его на высоту 40 метров над землей, где он войдет в сферу действия энергии «лепестка». 4 растяжки катапульты из толстой резины он укрепил по двум углам и по обеим сторонам комнаты и, натянув их, закрепил катапульту на крюке, винченном в пол комнаты. Замковое устройство на крюке должно было внезапно освободить седло катапульты. Но в момент ему еще надо было пройти потолок комнаты, чердак и крышу дома. Для этого он по всему периметру потолка и крыши заложил пороховые шашки, чтобы в момент старта потолок и часть крыши над комнатой были сметены взрывом и выпустили его в открытое пространство.

Он таил от меня час и число осуществления проекта, и поэтому в момент взрыва я не был у него, но мне кажется, что там кто-то должен был быть, чтобы помочь ему запаять космический мешок и отпустить замок катапульты. Этот космический мешок сделан из прозрачной пластмассы и предназначался для защиты тела в открытом космосе и путешествия по «лепестку». В мешке располагалось продовольствие, кислородный прибор, навигационные инструменты и другое оборудование...

РАССКАЗ СТАРЦЕВОЙ

Я спала, вдруг что-то страшно разорвалось рядом, как будто дом рухнул. Я выскочила в коридор, в чем была, все соседи выбежали, кто в чем. Дым валил из его комнаты, какой-то пар и гарь. Его дверь была совсем разбита, висела на петлях. Внутри комнаты все было в дыму, свисала на ремнях какая-то машина, потолок был снесен, видна была дыра, и в крыше тоже была огромная дыра. Выл ветер, дождь, и все гремело, стало заливать пол через дыру. Николаев полез вверх, закрыть фанерой хотя бы...

РАССКАЗ ГОЛОСОВА

Сразу приехала машина с нарядом милиции. Стали вокруг по всему кварталу искать его, может быть, где-нибудь лежит или упал – но нигде не нашли... Может быть, действительно, улетел, бывает и такое.

Некоторые бумаги и рисунки следствие взяло с собой, мусор из комнаты выбросили, вот он лежит, вот часть фанеры с чердака, где он что-то делал, с каким-то чертежом наклеенным...

Слесаря ЖЭКа забили дверь досками, чтобы никто не входил туда и ничего не трогал, но посторонние все время ходят – раздвигают доски и в щель все заглядывают... И вот макет на столе сохранился, как был, стоит под лампой, как при нем...

Комментарий

И. Бакштейн: Эта инсталляция занимает особое место. Все остальные попытки трансцендирования предпринимались с помощью каких-то фантастических манипуляций в здешней реальности и потому были иллюзорны. Здесь же персонаж реально перемещается, и следовательно, мы имеем дело с особым героем и с особым пространством. Наверное, эта инсталляция – центральная для понимания всей инсталляции «10 персонажей»?

И. Кабаков: Вне сомнения. Это старый прием: один элемент исполняет роль метаописания целого, так в свое время было и в альбомах. Перед нами притча о том, что необходимым условием отлета служит жизнь в коммунальной квартире. Герой поставил перед собой задачу найти техническое решение побега из коммуналки и не куда-нибудь, а сразу в рай. То есть жить в таких условиях нельзя, но зато можно придумать механизм, с помощью которого будет возможно спасение.

Мечта о свободном парении в воздухе, о высвобождении от тягот земного существования породила у нас такое количество изобретателей, как нигде. Все эти прыжки с колоколен на парусиновых крыльях, вертолет Кибальчича. А великое изобретение ракеты Циолковским, которое так пригодились Королеву? А что такое летатлин, как не индивидуалистическая попытка спастись в одиночку?

К тому же в русской традиции идея расселения в космосе трактовалась, как расселение в раю. Не будем обсуждать здесь, в какой мере тема связана с христианской трактовкой земной жизни как преддверья жизни подлинной. На земле жить грустно, места всем не хватает, а в космосе куда просторнее: можно строить города и соединять их друг с другом, а можно и не соединять. Полная свобода перемещений, никто и ничто тебе не препятствует, ни люди, ни дома, ни деревья. На Земле люди разъединены государствами, городами и квартирами, а космос транснационален. И все будут жить как одна семья.

Таким образом, рай как бы располагается прямо над Землей и понимается как нечто материальное, как единый космос.

1988

Я ВЕРНУСЬ 12 АПРЕЛЯ

Как часто я парил над землею, просто так, без всяких самолетов, воздушных шаров, даже обыкновенных крыльев. Мои впечатления в этом случае ничем не отличались от подобных впечатлений других людей, оказавшихся в таком же положении. Но для меня – я вспоминаю и перебираю в памяти все мои полеты – самым прекрасным по-прежнему остается мой первый полет еще в далеком детстве, когда мне, кажется, было 8 лет.

...Ты разбегаешься, делаешь два-три быстрых шага по земле – и, раскинув руки, оторвавшись от земли, начинаешь свое путешествие по воздуху. Сначала летишь не очень высоко над землей, всего 3–4 метра над нею и примерно представляешь себе скорость (около 20 км в час). Подо мной блестит небольшая речушка, почти ручеек; я подлетаю к краю обрыва – и вижу под собой на большом расстоянии целый город с парками, домами, машинами и далеко впереди – море в голубой дымке. Я лечу в прохладном воздухе, поворачиваюсь боком, иду вниз головой, кувыркаясь, как в теплой воде, испытывая невероятное ощущение блаженства и покоя. Просто ради шутки, из любопытства, я опускаюсь к домикам, стоящим в окружении деревьев, заглядываю в окна, ненадолго задерживаясь возле них...

...Потом я решаю подняться вверх и останавливаюсь в своем полете. Лежу на спине, ноги и руки опущены вниз, лицо обращено вверх, глаза полуприкрыты, сквозь веки проникает неяркий свет. Кругом чудесная, необыкновенная тишина, которую лишь иногда внизу, подо мною, пронизывают голоса ласточек и стрижей. Я снова решаю подняться выше и на большой скорости плавно иду вверх, земля от меня уже в 5–6 км, почти неразличима в голубой и розовой дымке.

И вот я уже «между небом и землей», на границе: надо мной, когда я приоткрываю глаза, – чистая и яркая голубизна, лучезарное небо, внизу, в светлом тумане, едва различим берег моря, тонкая белая полоса пляжа...

В реальной действительности я лишь дважды испытывал подобное, и то лишь отчасти. Первый раз, когда я в одиночестве путешествовал по Крыму, тогда еще совсем пустынному, незастроенному

берегу Черного моря, и долгими днями шел один вдоль пляжа, по кромке, разделяющей море и сушу. В странном забытьи я переставал различать, где кончается небо и начинается море, где верх и где низ; второй раз я почувствовал то же самое, когда в мастерской у Эрика Булатова впервые увидел оконченной его картину «Иду!», которая, как мне тогда показалось, сделана с тем же чувством, о котором я попытался рассказать.

Описание инсталляции

В выставочном зале, где по стенам висят картины и стоят на постаментах скульптуры, на полу лежит большой (5/3,5 м) лист оберточной бумаги серого цвета, на котором масляной краской нарисовано синее небо, покрытое белыми облаками. Нарисовано оно весьма приблизительно, аляповато, чтобы только дать представление о том впечатлении, какое мы имели бы, если бы солнечным днем, запрокинув голову, смотрели в зенит. Таким образом, перед зрителем как бы «небо», лежащее на полу. Рядом с этим бумажным небом стоит старый стул, на спинке которого аккуратно повешены и сложены пиджак, брюки, рубашка, майка, трусы и носки, а под стулом – старые ботинки, словом, нехитрый гардероб человека, который разделся и...

По другую сторону «неба», противоположную стулу с вещами, стоит подставка с коротким текстом.

Текст в инсталляции

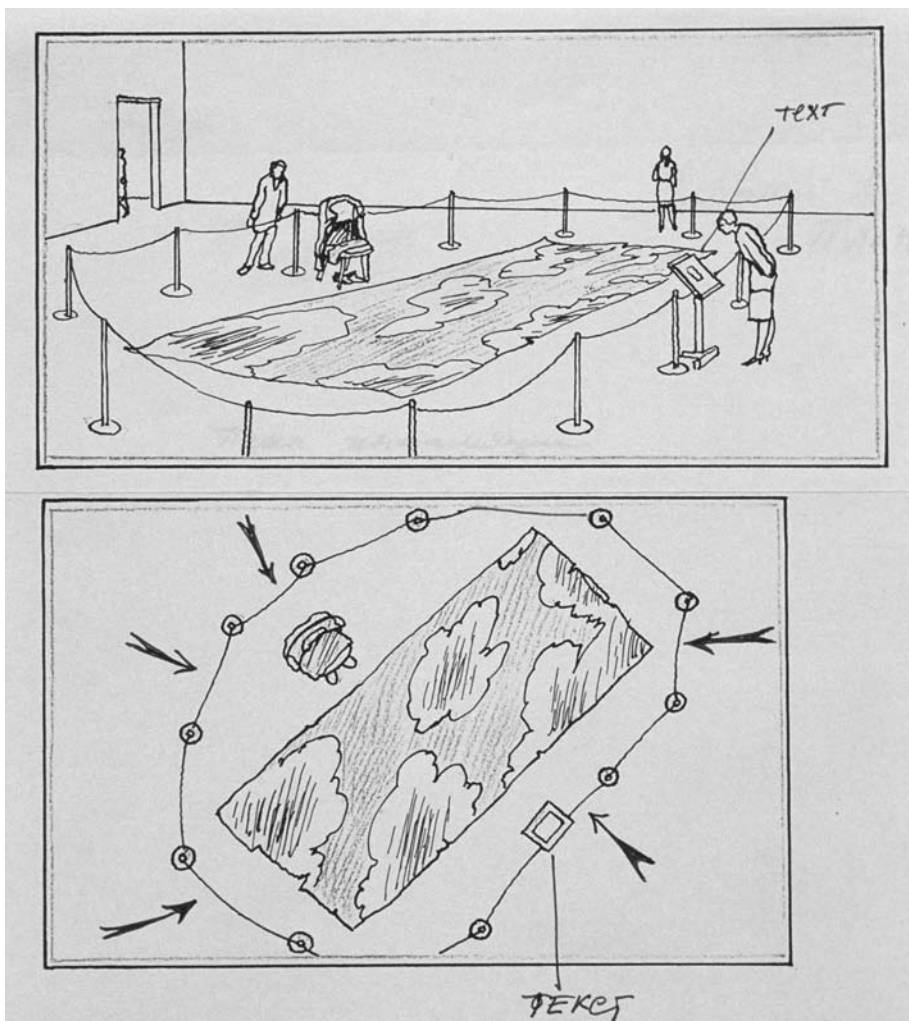
«Я вернусь 12 апреля»

Комментарий

И. Бакштейн: ...Здесь особенно интересно совмещение в сознании верха и низа, неразличение одного от другого – вспоминается Тютчев: «Две бездны вижу я». И это неразличение – один из при-

знаков пизоидности сознания... А где была поставлена эта инсталляция?

- И. Кабаков: Она сделана была специально для программы Института Гете в Осакe «Картины для неба». Все картины по этой программе представляют собой воздушных змеев, выполненных различными художниками со всех стран света. Поэтому для программы (она должна была четыре года путешествовать по всему



«Я вернусь 12 апреля». Эскиз инсталляции. 1990



«Я вернулся 12 апреля». 1990

миру) мне хотелось бы сделать что-нибудь, противоположное всему показанному, по принципу «все пошли гулять, а я остался дома», со всеми комплексами неудачника, человека, оставшегося сидеть в углу.

Он тоже «пошел со всеми», но по-своему. Все полетели в небо, и он тоже. Но, разумеется, в воображении. Он тоже «нырнул в небо» и исчез в нем. Тут, собственно, обыгрывается известное выражение «утонул» в небе, где небо, по этой прямой метафоре, становится бассейном (бумажное, нарисованное небо еще усиливает эффект фантазирования). Можно по этому случаю вспомнить известный анекдот о больных в сумасшедшем доме, которые ныряют в бассейн без воды...

1989

ТРИ НОЧИ

Проблема, которая всегда волновала меня, беспокоила и казалась неразрешимой – разница между знанием, которое можно получить из книг, из опыта своей жизни, из разговоров, из собственных размышлений, и тем, которое сваливается на тебя даром, внезапно, случайно и притом такого качества, что сравнивать его с благоприобретенным просто смешно и нелепо.

Оно совсем другого сорта, другого «состава», его нельзя проанализировать обычным способом, разложить на части, логически осмыслить; в сущности, и употребить его в этой жизни нельзя. Как его появление, так и его смысл – полная, неразрешимая тайна.

И что, собственно, делать с ним? С первым знанием можно – и нужно – жить, со вторым абсолютно непонятно, что делать, оно остается знаком, напоминанием чего-то о чем-то. Но чего и о чем?

Все, о чем говорилось выше, особенно, когда оно возникает в ярких и отчетливых образах, обычно называется «визионерством». Человек внезапно получает откуда-то из таинственного источника сигнал, «визию», а затем пытается сообщить его другим. Вроде бы подобные «видения» многократно посещали художников, об этом сохранились записи, неясные свидетельства... множество картин, как говорят, представляют собой воспроизведение таких «визий». Подробные рассказы о том, как возникали такие картины, с какой чудесной скоростью они создавались, проходят через всю историю искусства.

О похожем состоянии прекрасно сказано у Гоголя в «Шинели»: «Наш герой находился в том самом приятном для русского человека положении, когда ни о чем не думаешь, а мысли так и лезут к тебе в голову».

И мне несколько раз приходилось оказываться в таком состоянии, когда на меня внезапно «сходили» два-три подобных образа.

Пришедший внезапно и неизвестно откуда, он выглядит необыкновенно реальным, виден отчетливо в каждой своей детали, словно бы высвеченный ярким светом дня. И вместе с «образом» тебе сообщается сверхнастоятельная потребность записать или зарисовать его. Тебе как бы предназначается порция энергии, специально предназначенной для выполнения этого задания.



«Три ночи», 1989

Странное, непонятное, пугающее состояние. Как будто тебя кто-то толкает под руку, подсовывает материал, заботясь о том, чтобы создать все возможности для его запечатления. Сладкое и одновременно пугающее чувство, что ты поддаешься чужой воле, несущей сверхчеловеческий импульс...

Но потом, когда твоя работа закончена, все это куда-то уходит, исчезает, и ты возвращаешься к своим обычным делам, помня лишь, что с тобой приключилось что-то странное и непонятное...

Описание инсталляции

Большое и высокое помещение (12/8/6 м). По трем его светло-желтым, почти белым стенам развешены три картины, по одной на каждой стене. Слева висит вертикальная картина (368/226), по центру – большая горизонтальная (224/590), а справа от нее – тоже горизонтальная (320/808). Ни названия, ни подписи нет ни на самих картинах, ни возле них, неясно, ни как они называются, ни кто их сделал.



«Три ночи». Фрагмент картины для инсталляции. Холст, масло. 1988-1989



«Три ночи», 1988-1989

Но при изготовлении их использована лессировка, так что кажется, что они могли быть сделаны очень давно. На всех трех изображена ночь. На первой, вертикальной, эта ночь наподобие черного занавеса раздвигается в обе стороны. В открывшемся световом пространстве видно множество идущих людей, но как бы сверху, с птичьего полета, так что видны только плечи, головы и носы.

На второй картине в ее левом нижнем углу виден большой жук, сидящий на зеленом листе, в то время как все пространство картины почти черное – ночь. По нижнему краю, по всей длине, поверх «ночи» аккуратным почерком написаны детские стихи, точнее, стихи для детей.

На третьей картине изображено ночное, покрытое звездами небо, в светло-золотистой середине каждой звезды находится предмет домашнего обихода – чашка, тарелка, мясорубка – в каждой звезде свой.

В центре комнаты построена выгородка из трех стен, внутрь каждой зритель может свободно заходить. В каждой из трех стен, на высоте человеческого роста, проделано квадратное отверстие, против него установлен бинокль, в который зритель может заглянуть. На фронтальной части выгородки висит пояснительный текст, и такой же текст – возле каждого из отверстий. Из объяснений вытекает, что на каждой из трех картин еще до того, как они оказались на выставке, в разных местах стали появляться небольшие фигурки белых человечков; но обнаружить их на поверхности картины невооруженным глазом совершенно невозможно, увидеть их можно, только заглянув в бинокль.

Текст в инсталляции

В 1978 году в Воронежской картинной галерее при осмотре одной из трех картин под общим названием «Три ночи» (картины поступили в музей в 1938 г., и ни фамилии автора, ни подлинных названий установить не удалось, название «Три ночи» дано условно) в верхней ее части были случайно обнаружены детали, до этого времени не привлекавшие к себе внимание. Это были фигурки небольших белых человечков, размером не более одного сантиметра. Было выдвинуто предположение, что на остальных двух картинах могли оказаться такие же существа. Действительно, тщательный осмотр карти-

ны «Ночь № 2» и «Ночь № 3» подтвердил эти предположения, что и было зафиксировано фотосъемкой тогда же, осенью 1978 г.

При осмотре картин в 1982 году местонахождение белых фигур было смещено на 40 см от их первоначального места. С этого времени за фигурками ведется постоянное наблюдение, и их новое местоположение специально протоколируется.

1.2.1985 г.

Заместитель директора

Воронежской галереи (Воронов)

Научный секретарь музея (Игнатьев)

Комментарий

И. Бакштейн: Все три картины написаны очень хорошо: тщательно нарисованы, пролессированы, как настоящие картины XIX века. Одним словом, перед нами «большая» живопись, вполне достойная того, чтобы ею любоваться. В этом главная особенность инсталляции: картины хороши сами по себе, ни в чем постороннем они не нуждаются. Но неожиданно выясняется, что на них появились белые человечки. Тем самым картинам добавляется некоторая новая тайна. Для чего нужен этот новый слой «странности», который мешает правильному пониманию картин?

И. Кабаков: Как раз эта помеха и привлекла меня, я согласен был на этот «отвод» внимания. Для моего сознания важно было создание двух пространств «чудесного»: одного, принадлежащего далекому, закартинному миру, там, в глубине ночных картин, и другого, существующего по эту сторону, в нашем реальном пространстве, рядом с нами, откуда пришли и сели на картины эти белые человечки.

И только разделив эти пространства, можно было затем установить связь между двумя «тайнами» — там и здесь — и объяснить появление странных белых человечков чем-то, что произошло, происходит в глубине трех ночных миров.

1989

В УГЛУ

Постоянное самочувствие, преследующее меня с детских лет: мое место в углу. Угол в жизни, место, которое я занимаю в жизни, равнозначно состоянию заброшенности, отодвинутости, неучастия. Я постоянно был уверен, что самое интересное происходит без меня, помимо меня... «Все ушли, а меня забыли взять»... Это детское неуходящее переживание постоянно было со мною.

Но с другой стороны, это и нежелание ни в чем участвовать, нежелание выхода «на середину», потребность оставаться в тени, в углу. В углу скверно, конечно, но, в сущности, и относительно безопасно: там темно, можно вжаться в стену, слиться с ней. И к тому же там прекрасный наблюдательный пункт: каждый виден с лица, с бока и со спины, а сам ты – только зритель. Это «они», оказавшиеся в середине, должны действовать, постоянно следить за собою, на «них» направлено внимание, «они» должны блистать, говорить, «фигурировать». Я же в углу никому и ничего не должен. Я не ученик, я «выпавший» персонаж, и никто в этом не виноват, я сам выбрал это место. По-своему я счастлив, одновременно и наслаждаюсь своей судьбой и страдаю из-за сделанного выбора...

Но в чем выгода такого положения? Их несколько: во-первых, тебя никто не трогает. Во всяком случае, меньше, чем других, тех, кто «на середине», на тебя не обращают внимания; что ты делаешь в своем углу, никому, по-видимому, до этого нет дела. Во-вторых, пока ты сидишь там, на тебя никто не рассчитывает, ты всему посторонний, от всех убежал, исчез, спрятался... как какой-нибудь таракан, забившийся за шкаф.

Может быть, я и есть «социалистический таракан», таракан, родившийся и живущий при социализме? В социальной ситуации советской жизни всех, кто оказался в «центре», на «свету» или возле него, – всех вымела страшная метла, без глаз и ушей, те же, кто просидел в углу, остались невыметенными, уцелели в тени, хотя, как известно, тоже не все...

Невыметенный угол... Не так уж и часто у нас дома метут углы, только по случаю генеральных уборок или капитальных ремонтов. Если нагнуться, то в таком углу можно увидеть много интересного



«В углу». 1990

и печального, интереснейшее сообщество: никому не нужный огрызок карандаша, шарик из бумаги, который во время разговора катали в руках, сломанная пуговица, иголка, которую нечаянно смели со стола... Какую странную, интимную близость испытываю я по отношению к этим вещам, к этой компании, как хорошо я их понимаю!

Темный угол... В русском деревенском доме темный пыльный угол занимает в «онтологической», «сакральной» топологии дома место, противоположное «красному» углу, который находится в левой верхней части стены, напротив входа. Темный угол, по этому представлению, место всего скверного, дурного, нехорошего...

И это мне тоже давно и хорошо известно.

Описание инсталляции

В угол комнаты брошена смятая в комок (диаметр 27 см) белая бумага. Так комкают и бросают в угол неудачный рисунок или испорчен-

ную страницу рукописи. Рядом с бумажным комком с небольшим наклоном лежит картонная табличка с наклеенным текстом. Смысл инсталляции в том, что зритель, возможно, заинтересуется текстом, лежащим на полу, присядет на корточки, чтобы его прочесть, и тем самым войдет в поле воздействия, лежащего возле комка бумаги.

Текст в инсталляции

Всегда, где бы я не находился, я чувствовал себя в «углу», сидящим в углу... Из «угла» выросло все, о чем я думал, что я делал... И всегда был страх выйти на середину – там я боялся, не знал, что делать, – в углу же я чувствовал себя в безопасности, сосредоточенным, полным энергии... Жизнь моя проходила в «углу».

Комментарий

И. Бакштейн: Практически ничего в самом предмете (скомканной бумаге) не содержится, все решение состоит только в местонахождении комка бумаги. Два очень мощных «архетипических» образа работают здесь сообща: «угол» как место того, кто прячется от жизни, кто надеется, что его не заметят, кто не хочет выходить «на середину», и скомканная бумага, как символ всего ненужного, отвергнутого, чей удел – быть выброшенными и уничтоженными. Но они соединяются и начинают работать вместе как единый образ только благодаря тексту, лежащему рядом. Но важно, чтобы зритель нашел в зале эту совсем незаметную инсталляцию, а в ней табличку с текстом. Но текст напечатан на белой бумаге, и скомканный бумажный шарик тоже белый. Где гарантия того, что зритель найдет все это в помещении, тем более в углу? Может быть, помещение должно быть специально пустое, чтобы легче было найти?

И. Кабаков: Как раз наоборот. В помещении должно быть как можно больше выставленных объектов, скульптур, картин по стенам, лучше всего классических и в классической постановке и развеске. Тогда «невыветенный» предмет в углу сразу будет бросаться в глаза.

СОШЕЛ С УМА, РАЗДЕЛСЯ, УБЕЖАЛ ГОЛЫЙ

...**Н**евозможность сделать то, что ты обещал. Никогда не мог сделать то, что обещал – и это свойство знал я за собой с самого детства. Выполнить обещанное – что-то сделать для другого, какую-нибудь мелочь, что-то передать – все представляло для меня непреодолимую, неразрешимую задачу – и я оставался в полной окаменелости перед подобной ситуацией. Меня словно бы парализовала непонятная сила, отнимая волю и энергию, а часто дело было пустяковое, и в сущности сделать его не представляло никакого труда. Не то что было трудно, непосильно его выполнить – причина была совсем в другом. Помнил я все абсолютно, до мельчайших подробностей. Я тянул, и срок исполнения сначала казался мне бесконечно далеким, я отодвигал его как можно дальше, отправляя поручение на самый край сознания, в самый дальний его уголок, и там вдали оно не казалось мне уже столь значительным, важным и обязательным. Неумолимый срок приближался, и приближалось начало моих попыток. Наступал последний срок, когда надо было выполнить обещание, наступало утро этого дня, а я все еще отодвигал его на вечер, в лицемерном сознании, что непременно сделаю его сегодня. Приходил вечер. Но и ему приходил конец – **Я НЕ ДЕЛАЛ НИЧЕГО**. Другой день был точно таким же, как и предыдущий. «Неделание» уходило, опрокидывалось внутрь меня и там начинало свое новое существование. «Несделанное» росло наподобие какого-то существа, разрасталось, навеки поселялось в моих мыслях, сознании, в моих нервах, никуда не исчезая, терзало и грызло внутри, как лисенок мальчика в греческом мифе.

Прежде всего оно жило в моем воображении. С невероятной отчетливостью я представлял себе все последствия моего «ничегонеделания», и они приобретали все более роковые и трагические черты. Из-за «несделанного» мною рушились чужие планы, портилась чужая жизнь, что-то падало и обваливалось вокруг меня. А так как я не выполнял не одно какое-то дело, но почти ничего и никогда, то моим

заимодавцем становилось практически все вокруг, и вина «невыполнения», насколько я помню, заполняла меня без остатка, разрывала меня, мучила и жгла. Редкие «выполнения» ничего не меняли в этой картине. Наоборот, я хорошо заметил, что когда я, терзаясь нестерпимой, как ожог, виной, что-то делал: отвечал на письма, звонил, то в результате – это было совершенно очевидно – получалось нечто такое вымученное и сухое, что лучше бы я вовсе ничего не делал, настолько все выходило бессмысленным и формальным, пустым и холодным.

Такую же пытку совести, вины испытывал я не только от невыполнения ожидаемых от меня поступков, но и от тех, которые от меня никто не ожидал, но совершить которые я должен был по внутреннему своему убеждению. Эти невыполненные дела окружали внешним кольцом те дела, которые я пообещал и не выполнил прежде, добавляя к старым голосам совести новые, общей угрозой и суровостью напоминающие ропот античного хора.

Описание инсталляции № 1

Инсталляция занимает всю стену от пола до потолка. Кроме того, она выходит на боковые стены на 1 м 40 см и занимает часть пола, где лежат старые листы картона, на котором разбросаны коробки, ведра с краской и прочий мусор. Все это представляет собой часть какого-то странного интерьера. Стена украшена красочным панно-фреской, выполненной на бумаге и изображающей типичные сюжеты советской пропаганды на тему «состоявшаяся счастливая жизнь». Здесь и пионеры, отдыхающие на берегу моря, и виды строительства нового дома, и пейзаж города будущего. Все выполнено в стиле соцреализма, но без особой тщательности. Рядом с панно на полу к стене прислонены несколько больших белых щитов – написанные от руки четким канцелярским почерком всевозможные расписания и планы. Перед инсталляцией стоит длинный барьер, а перед ним, справа и слева, столы и скамьи. На столе слева помещена табличка: «Для интеллектуала», справа – «Для простого человека». На всех столах лежит множество тетрадок разного содержания: «О концептуализме в России», «Что обозначает «белое» в картинах», «Об этой инсталляции». Среди



«Сошел с ума, разделся, убежал голый». 1990



прочих текстов – «Рассказ Николаева», который сообщает нам, почему, собственно, герой «сошел с ума, разделся и убежал голый».

Описание инсталляции № 2

Эта инсталляция, по конструкции и внешнему виду почти повторяющая предыдущую, расположена в соседнем зале, так что между обеими существует самая прямая связь, а именно: они, как сцены в спектакле, следуют друг за другом.

Поэтому при сохранении основных элементов – барьеров, картонного пола и стенной живописи (смысл ее тот же, но изображены другие темы) – имеется и много новых: на стоящих вдоль стен картинах, на забитых прямо в них гвоздях висят брюки, рубашки, плащи и прочая одежда, кое-что из «гардероба» висит на стенах или валяется на полу. Все вместе имеет вид полного хаоса, жизненной катастрофы. Свет падает только на «зрительское» пространство – барьеры, столы и скамьи; сама инсталляция, как и полагается «печальной» сцене в театре, погружена в полутьму.

У инсталляции есть и другая особенность. Картины, а их всего 8, хотя они и тщательно выполнены, стоят, прислоненные друг к другу, у некоторых видна лишь часть, а некоторые вообще повернуты обратной стороной.

Текст в инсталляции

РАССКАЗ ХАРИТОНОВА, СОСЕДА ПО КВАРТИРЕ

Знал я его не очень хорошо, но кто у нас в коммуналке хорошо знает другого? Так – встретишься на кухне, скажешь два слова и побежишь дальше, жизнь собачья... Я его тоже не знал, так, видел... Его комната была рядом с уборной и углом коридора. Насколько помню, жил один, иногда приезжал к нему родственник, племянник из Винницы, но точно не знаю. Почему и как все это произошло? Он работал у нас в ЖЭКе, где и получил комнату, но что была у него за работа? Так он



«Сошел с ума, разделся, убежал голый». Фрагмент инсталляции. 1990

умел всего понемногу, был, как говорят, на подхвате – сбоку каждого дела... Потом как-то научился чертить, красиво писать и стал делать объявления, лозунги, графики, расписания разные... У нас в кухне писал, кто когда должен ведро с мусором выносить, кому очередь пойти в ванну, убирать коридор... Почерк у него был хороший, рука твердая, мог написать объявление на доске прямо без разметки – сам видел – он у нас на кухне часто в углу ставил эти доски и писал на них – в комнате для них у него места не было.

Потом он перешел с этими досками в «красный уголок» при ЖЭКе, в прошлом году он один оформлял все эти агитационные стенды, лозунги и начал потихоньку рисовать разные виды с фотографий, что-то вроде художественной мастерской себе там устроил, у него ключ был от этого «уголка».

...И вот он как будто и поселился там. Помещение большое было, совсем темное, без окон, и сыроватое – большой такой полуподвал. Но он постепенно перенес туда свои вещи и почти не приходил в нашу квартиру.

Рисовал там большие картины для стен масляными красками и уже не совсем для ЖЭКа, а как бы «для себя» – может, вообразил себя художником, наверно, стал делать что-то на выставку настоящую, пытаться...

Наверное, он на этом и свихнулся слегка, «поехал крышей» – от того, что вообразил себя художником, а может, от жизни в подвале, в «красном уголке», где кругом портреты, афиши и прокламации, и сырость большая... А может быть, и по другой причине.

По заданию ЖЭКа он писал объявления о том, кто, что и когда должен был сделать: когда подмести двор, когда выйти на субботник, когда поехать на экскурсии... И он стал, так я думаю, забывать, кто это ему заказывал, стал писать все это от своего имени, кому когда пойти, что сделать... Вот на этих приказах он постепенно и «свихнулся», стал сам придумывать всякие распоряжения, списки и расписания: кому куда пойти, кому как жить. Я сам видел много таких досок, стоящих вдоль стен в «красном уголке», когда я туда ходил – мне уже тогда показалось, что он слегка не в своем уме. Ну, а потом стало ясно, когда все произошло; всю одежду он развесил на своих «расписаниях», все до последних носков, и убежал,

в чем мать родила – люди видели, как он голый бежал по улице.

У нас во второй комнате от кухни живет врач-психиатр из поликлиники, и он так объяснил этот случай, когда мы вечером обсуждали происшедшее. На досках, где он рисовал свои «расписания», везде было написано: «Я должен выполнить к 12 марта» или «Я выйду к 15 апреля». Это означало, что он чувствовал, что он должен был что-то сделать, но не делал этого, на чем и свихнулся. Но почему он этого не делал?

Это как бы приказы и одновременно запрограммированное их невыполнение. На этой «вине», как говорит врач, он и свихнулся – сначала другим писал расписания, а потом стал писать себе и на этом сгорел. Лучше бы продолжал другим давать приказы. Впрочем, и другие у нас никаких приказов не выполняют. И зря все эти расписания у нас на кухне висели: только одни скандалы, а все равно каждый делал по-своему, и никто приказов не читал.

И в ЖЭКе тоже никто не приходил на субботники, хоть во всю стену пиши объявления – толку-то что, все равно никто не придет...

Комментарий

И. Бакштейн: Ты уже не первый раз пользуешься приемом введения комментария, «мнения постороннего зрителя» внутрь инсталляции. Вот и здесь ты ставишь столы с такими комментариями у барьеров, так сказать, на территории зрителя. Ты что, всерьез считаешь, что настоящий зритель поверит в этот «взгляд со стороны»? Он, вне сомнения, «включит» эти тексты в саму инсталляцию, не обращая внимания на барьеры и на предлагающие «посидеть и почитать» стулья, которые ты тут поставил, и ограничится, скорее всего, зрелищем «визуального» ряда.

И. Кабаков: Скорее всего, ты прав. Но я не могу ничего с собой поделаться, моя потребность выйти за границы «художественного объекта» настолько сильна, что я хочу симулировать для себя этот «посторонний, наружный» взгляд, взгляд из неопределенности самой жизни... И не хочу допустить, что это самообман.

ТУАЛЕТ В УГЛУ

Пение «для себя» и пение «для других». Быть может, то, о чем мне хотелось бы рассказать, связано с моей неудавшейся карьерой музыканта; «неудавшейся» сказано, конечно, в шутку, потому что я, собственно, никогда к ней и не подступался. Никто никогда не учил меня играть ни на чем, да и я сам никаких попыток не предпринимал. Так что не было никаких неудач, потому что и попыток не было. Тем не менее я почему-то имею убеждение, что мог бы стать выдающимся скрипачом, как, например, Айзик Стерн; в минуты подъема (душевного, а не подъема по лестнице), приложив несуществующую скрипку к плечу, я часто вожу по ней невидимым смычком, в экстазе завываю разные скрипичные пьесы. О том же говорит и моя страсть к концертному выступлению, как самому удобному и естественному для меня способу самовыражения. (Моя мама рассказывала мне, что пятилетним я без страха, по первому слову конференсье: «Кто из присутствующих хочет...» выбежал на эстраду и запел «Широка страна моя родная!» или другую какую-то песню, подхваченную всем залом).

Отсюда, наверно, безумная жажда произвести впечатление, фурор, сорвать овации, потрясти душу зрителя или что-то в том же роде...

Никогда в компаниях я не пел — хотя это было бы самым простым и естественным способом реализовать себя — разве только в шутку и дурачась.

И все-таки я нашел свой способ, свой «жанр», если это можно так назвать, — пение «ненароком», невзначай, как бы «для себя», но на самом деле для других, для успеха.

Многие, в сущности каждый, поет что-нибудь себе под нос, в рассеянности, от нечего делать. Люди, случайно оказавшиеся по соседству, становятся невольными слушателями, даже жертвами этого подвывания, мычания и часто не смеют сказать, как это им неприятно и утомительно. Я это отлично знаю и всегда, когда можно, использую эту ситуацию, если кто-нибудь долгое время находится рядом со мной в помещении. Я тотчас начинаю потихоньку напевать (как правило, мой репертуар состоит из чувствительных русских романсов), добавляя страсти и голоса. Постепенно я «вхожу» в ис-



«Туалет в углу». 1991



«Туалет в углу». 1991; «В шкафу». 1991



полнение, приходит вдохновение, и начинается настоящий концерт с тщательно подобранным репертуаром, одна пьеса следует за другой, голос звучит все «чище», все «богаче». Я спиной чувствую по наступившей тишине, что овладел аудиторией, я уже только по видимости занимаюсь своим делом (рисую или мастерю что-то), но душой и воображением уже давно там, на «концерте». Хотя внешне ничего не меняется: я делаю вид, будто не знаю, что меня слушают; они думают, что я не знаю, как я хорошо пою, а если бы вдруг узнал, то, конечно, «засмутился» бы и замолк, уважая чужой покой.

И что особенно приятно в этой ситуации концерта, так это то, что все ошибки – противный голос, незнание мелодии и слов – могут быть списаны за счет «случайности», эфемерности концерта, которого как бы по сути дела и не было.

Описание инсталляции

Инсталляция поставлена в обычном выставочном зале среди других висящих по стенам картинам, но расположена она в углу.

Под углом к двум стенам стоят старые двустворчатые с облупившейся белой краской двери, а пространство над ними до потолка зала забито фанерными листами, покрашенными в серый цвет.

На стеклах, замазанных изнутри белой краской, написано пальцем по-русски «туалет». Внутри горит желтый свет тусклой электрической лампочки. Но вся соль инсталляции в музыке. Изнутри доносится пение неаполитанских песен, громкое и мелодичное, впрочем, производимое не певцом, а «нормальным» человеком, почти без ошибок и хорошим высоким голосом. (Внутри стоит магнитофон, на котором записано пение «автора».)

Комментарий

И. Бакштейн: Здесь представлены наглухо закрытые, забытые две половинки двери, на которых нарисовано, вернее, написано изнутри «туалет» и «умывальник». Написано пальцем на стекле,

вымазанном изнутри масляной краской, чтобы невозможно было туда заглянуть. Но внутри, это видно, горит свет! О, этот горящий в ванне или туалете свет, как много он говорит тем, кто жил в «коммуналке»! Как светящееся табло в аэропорту или на вокзале, он несет колоссальную информацию: чья из жильцов лампочка зажглась в туалете и, следовательно, кто там сидит, но не исключено вовсе, что кто-то, уйдя, не погасил за собой свет, а это уже тягчайшее по законам коммунальной квартиры преступление, с которого с провинившегося будет спрошено со всей строгостью, но сначала надо его найти, а для этого должно начаться следствие...

- И. Кабаков: Конечно, сюжет взят из «коммунальной жизни»... Но что касается долгого пения и рулад, то, ты понимаешь, это сущее вранье по отношению к «коммунальной» реальности... Трудно представить, что сделали бы с тем, кто долго занимает сортир да еще долго в нем распевает...

МИШЕНИ

С детства неисчезающая глубокая ненависть к собственной жизни, которая проходит так нелепо, криво, скверно. Нежелание участвовать в ней, постоянная рвотная тоска, полное незнание, что же делать: идти, сидеть, смотреть, чем-то заниматься. И особенно тяжело непрерывное попадание в «ситуации»: в гости, по делам, куда-то ехать, идти в магазин, стоять в очереди — «так нужно для продолжения жизни». Это вдвойне омерзительно: я и жить-то особенно не хочу, жизнь мне противна, когда она сама по себе идет, а тут еще что-то предпринимать, чтобы она продолжалась. Все это лучше всего сравнить с двумя видами зубной боли: вялой, ноющей, когда хорошо знаешь, что у тебя во рту «не в порядке», но к врачу можно пока не ходить, ведь боль еще не такая устрашающая, и болью, такой «высокой», напряженной и нестерпимой, что ты с воем и истерикой несешься к врачу, чтобы прекратить этот ад. Но к какому врачу?

С детства тоскливое равнодушие к вещам вокруг, полное невнимание к ним, где бы ни оказался: в гостях, официальных местах, школе, гостиницах. А какую нестерпимую, невыносимую, исступленную гадливость вызывают вещи, которые имеют к тебе непосредственное отношение! Прежде всего то, что я надеваю на себя ежедневно, когда встаю. Стоит мне надеть рубашку, брюки, пальто, ботинки, и я мгновенно испытываю к ним отвращение, именно потому что они мои, а не чьи-нибудь еще. (В этом случае я был бы абсолютно равнодушен). Все с невероятной скоростью становится на мне мятым, старым, поношенным, бесформенным, по непонятным причинам все пачкается в долю секунды. С невероятной скоростью я проецирую на вещи отношение к самому себе, и они мгновенно реагируют: корчатся, стареют, рвутся под руками, исчезают.

Бытовые вещи, принадлежащие мне, быстро оказываются в таком же положении: ручки высыхают, лампы не работают, все какое-то беспризорное, запущенное, брошенное, полусломанное. Ничто не способно жить рядом со мной: ни к чему я не дотрагиваюсь с любовью, не мою, не убираю.

Все не на своем месте, попросту говоря, валяется кругом, полстал местом свалки уже ненужных вещей, которые никто не убира-



«Мишени». 1991



«Мишени». Фрагмент инсталляции. 1991

ет, так что они покрываются пылью попеременно с прочими вещами, бумагами и т. п.

Нечего и говорить, что особенно ненавистны мне «места» – комнаты, дома, где я жил, где что-то происходило со мною, улицы, по которым я постоянно хожу. Они все в моих глазах становятся унылыми, грязными, полными тоски и скуки, едва я в них оказывался, и навсегда оставались такими в моих воспоминаниях. Мне кажется, что после меня никому уже не под силу изгнать из них этот дух, проветрить, наполнить свежим воздухом, вернуть жизнь...

Описание инсталляции

В большом прямоугольном помещении (12/10 м) на стене на небольшом расстоянии друг от друга висят три вертикальных картины размером 260/190 см. Они выполнены эмалевой краской по оргалиту и имеют вид столь распространенных у нас фанерных стендов с объявлениями, стоящих вдоль улиц или перед входом на стройку.

Изображения на картинах представляют собой широкие рамы, покрашенные соответственно серым, голубоватым и серо-зеленым цветом, а в середине – белое поле с нарисованными пейзажами и текстами под ними. К левой картине прикреплены комки смятых газет, такие же комки приклеены на стене рядом с картиной и в том же беспорядке; на средней картине и на стене рядом с ней так же укреплены деревянные палки; на картине справа и рядом – обломки камней. На расстоянии нескольких метров от картин, на полу соответственно лежат газетные комки, палки и камни. Каждая такая мишень со «снарядами» отделена от другой деревянной стенкой, сколоченной из досок, и с края каждой стены располагаются три стола со стульями, где лежат объяснения, что здесь происходит, и указание того, что требуется от зрителя.

Текст на картине № 1

«В этом доме я родился 12 марта 1931 года»

Текст в инсталляции

Я ненавижу то место, где я родился, я испытываю к нему полное, глубокое отвращение и никогда не вспоминаю его. Я никогда в жизни не был там снова, и никогда такого желания не возникало. Наоборот – при мысли об этом во мне поднимается такая волна тоски и отчаяния, что ко мне буквально подступает тошнота. Когда меня спрашивают об этом месте, чтобы просто узнать, где я родился, я, к своему удивлению, не могу даже спокойно, без злости, об этом говорить. В чем причина этого – я не могу понять. Возможно я бессознательно склонен считать, что источник моих неудач и неудовлетворенностей в жизни – в месте, где я родился, но, может, есть и другая причина...

...Странное дело занимает меня довольно уже долгое время: я повесил на стену в моей комнате доску с изображением моего дома и себя в виде маленького человечка (все нарисовал я сам и довольно неуклюже) и время от времени швыряю в него различные предметы. Странно признаться, но это мне приносит какое-то наслаждение. И все-таки живущая во мне ненависть никаким способом не может найти выход. Через какое-то время я стал просить заходящих ко мне знакомых так же использовать эту доску в виде мишени...

В чем природа этой неутрачиваемой во мне ненависти, которую невозможно ничем утолить, мне до сих пор непонятна. Может быть, просто в неосознанном нежелании не родиться на этот свет, не оказаться здесь?

...Когда Петер Пакеш, который зашел ко мне недавно, предложил повесить эту доску в своей галерее, где зрители, предполагая, что это художественная акция, будут швырять в нее чем попало, я, колебавшись немного, согласился. В сущности, не все ли равно.

Текст на картине № 2

«В этой комнате я жил в Москве с 23 февраля 1961 года»

Текст в инсталляции

Я ненавижу эту комнату, как и все, что было связано с ней в этом и следующем году. Эта комната мне не принадлежала, я арендовал ее как бы для того, чтобы написать давно задуманную книгу, сборник рассказов. Я никому не говорил об этой работе и своем маленьком убежище, чтобы никто не помешал. Но никакой работы не получилось, ничего путного я так и не написал. С трудом добираясь до нее от дома за полтора часа (два автобуса и метро), я открывал ключом дверь и входил в маленькую комнату, тесно заставленную чужими, мучительными для меня вещами: старым диваном, высокой кроватью 30-х годов, тяжелым резным буфетом. О, этот мир чужой жизни, о котором я ничего не знал, покинутый хозяевами по причине, которая так и останется от меня скрытой. Все было старое, запыленное, поблекшее, заброшенное... И среди всего этого, чужое на чужом столе, ненужной случайной ветошью лежали несколько листков со словами, написанными моей рукой!..

Я не мог преодолеть валившейся на меня, как сон, скуки и отупения, как бы я ни старался взбодрить себя и сосредоточиться. Но ни насильное сидение за столом, ни попытки выжать из себя хотя бы одну приемлемую страницу ни к чему не приводили. Томясь в страшной тоске, почти заывая от душевной боли, я вскакивал, метался по комнате, потом долго тупо стоял у давно не мытого окна с заснувшими мухами между стекол (был конец февраля). Упрямство и непонятное ожидание, что завтра будет все по-другому, заставляло меня возобновлять эту пытку день за днем. Но все было напрасно. Комната побеждала меня, как только я в ней оказывался, буквально покаутировала меня, валила с ног, и все повторялось сначала... Мне кажется, с того времени эта комната проникла в меня, живет во мне до сих пор, никуда не исчезая... Я хочу расстрелять, уничтожить, разгромить эту проклятую конуру, из которой течет в мой сегодняшний день непрерывный тягучий туман, останавливать этот мертвящий поток... Я прошу вас, делайте вместе со мной то же самое! Бейте ее! Избавьте меня от прошлого!..

Текст на картине № 3

«На этой улице в г. Бердянске я жил с 13 января 1976 года»

Текст в инсталляции

...Невозможная, безумная тоска приезда к родственникам по обязанности, в маленький унылый город, где бы ты никогда, ни при каких обстоятельствах не пожелал бы жить.

Ты слоняешься по улицам городка, в котором никогда, ни за что бы не оказался, не будь этой необходимости. Скука маленького городка, залитого жарким летним солнцем, скука не связанной с тобой ни в чем, чужой, медленной жизни со своими проблемами, которые, проходя, как за стеклянной стеной, ничто в тебе не задевают и не интересуют. Доходишь до конца ненавистной и смертельно надоевшей тебе улицы, поглядывая на часы, и с внутренним воплем видишь, что еще только 12 часов дня, а до вечера еще 8 часов, а до отъезда отсюда вообще еще 15 дней! Люди мимо идут, как тени, без цвета и голоса, дома, деревья, асфальт – все говорит тебе: «Тебя здесь не было и не будет, и этого никто даже не заметит». Страх, как в космосе (где я никогда не был) от ощущения собственного небытия и от отсутствия хотя бы малейшего контакта с окружающим тебя миром. И так каждый час, каждую минуту, ни в чем не изменяясь, лишь усиливаясь, до самого дня отъезда.

Но не таково же мое состояние и в моей постоянной жизни, в месте, где я, так сказать, все время живу – быть посторонним все-му и всегда? Такая же тоска и скука, только в других местах, но во время отъездов в другие города она охватывает меня своими когтями с удвоенной силой, заставляя стонать, как от физической боли. Любое место, где бы я не оказался, свое или чужое, мне кажется посторонним для меня, я везде чувствую себя отвлеченно, стараюсь бежать отовсюду, где бы я не оказался. Мне отвлеченна, омерзительна жизнь, и не в чем-то особенном, а просто так, сама по себе... Я прошу Вас – берите камни, бросайте, бросайте, разбивайте, громите все, что связано со мной, моей жизнью!

Комментарий

- И. Бакштейн: Стрельба по мишени, убийство, проклятие. Своеобразный тир, где стреляют по движущимся фигурам уток, тигров и волков. «Цели» в представленной инсталляции двойные: бросать (стрелять), чтобы уничтожить то, что нарисовано на самих картинах. На первой картине слева нарисован домик с человечком и внизу подпись: в этом доме я родился 12 марта 1931 года. Значит, уничтожению подлежит то место и то время, когда «персонаж», скорее всего это автор, родился. Тот же смысл имеет и вторая картина «Я жил здесь с ...». То же и с третьей.
- И. Кабаков: Но комки, палки, камни бьют и по серому фону. Уничтожаются тем самым и картины, а не только то, что на них нарисовано. Однако дело происходит не в тире, а на выставке, и не в качестве хеппенинга, а в порядке нормального экспонирования картины. Раз так, то идея музея* одерживает верх над проделываемыми с картиной операциями, которые воспринимаются как временные, а само событие благодаря музею становится неподвижным и вечно присутствующим предметом. Вечно не падая, присутствуют на картине комки бумаги, палки и камни, вечно они останутся там, где они ударились о стены, вечно будут лежать на полу еще не использованные орудия убийства.
- И. Б.: Но это было выставлено не в музее, а в галерее?
- И.К.: Да, в галерее Петра Пакеша.
- И.Б.: Да, но там, может быть, это был призыв к действию, к хеппенингу, и кто-нибудь из зрителей мог запустить в картину камень, как это написано в твоей инструкции?
- И.К.: Ты знаешь, было две таких попытки, и смотрительница, она мне рассказывала, бросалась наперерез, чтобы это не произошло...

* Разумеется, если эта инсталляция попадает в музей.

МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ЧЕЛОВЕК

...**Т**акое обычное, проходящее почти через всю мою жизнь состояние бессмысленного, долгого рассеянного сидения перед пустым листом бумаги – собираешься ли ты написать письмо, послать записку, что-нибудь начертить... На меня это сидение перед пустым белым листом производило прямо-таки магическое действие. Я мог, не пошевелившись, сидеть неподвижно перед ним неизвестно сколько времени, как замороженный... Ясно, что то же самое действие производило на меня зрелище белой поверхности, когда я оказывался перед пустой доской или холстом у себя в мастерской.

Все это как-то накладывалось на особенную атмосферу, царившую в Москве, в «наших кругах» в начале 70-х годов. Всем тогда казалось, что вот-вот неожиданно начинается новое духовное возрождение. В огромных количествах поглощались книги русских религиозных философов серебряного века: Бердяева, Соловьева, Флоренского, устраивались семинары, появлялись и «духовные вожди», в литературе зазвучали темы «духовного» видения и пророчества. Среди художников обсуждались проблемы «белого», «пустого», «горнего неземного света», который должен был прийти через картину, трактуемую как откровение. Я тоже был сильно увлечен и захвачен всем этим. Но, как всегда, я чувствовал себя раздвоенным, поделенным на двух «персонажей».

Один из них сидел перед большими белыми плоскостями, которые он сам сколотил и покрыл в несколько слоев эмалевыми белилами, испытывая те сильные и неопределенные состояния, о которых говорилось выше: я был облучен, находился в потоке некоей необыкновенной энергии, я становился лучше, добрее, возвышеннее... Но это происходило лишь с одной половиной моего существа. Чем больше в своем воображении я уходил в этот светлый сон, тем отчетливей моя вторая половина фиксировала, что все это только видится моему разыгравшемуся воображению, сижу я на самом деле перед плохо сколоченными кусками фанеры со множеством щелей, которые, как ни зашпаклевывай их и ни закрашивай эмалью, купленной у того же дяди Миши, все равно никак не заделаешь. И любому, кто это увидит, все это будет ясно, как день. И рисунки, которые ты изображаешь на белом поле, тоже неясны

и плохо, аляповато выполнены... Так что все твои переживания – плод экзальтации, «сдвига», воспаленного воображения, а на самом деле ничего нет, тебе все привиделось, показалось...

Описание инсталляции

Инсталляция занимает два пространства: комнату (довольно большую, 10/10) и коридор (длина его тоже около 10 метров, ширина – 3 метра).

Комната в полном беспорядке. Такое впечатление, что из нее кто-то только что уехал, а нового жильца еще нет (надо добавить, что дело происходит, как во многих инсталляциях, в коммунальной квартире).

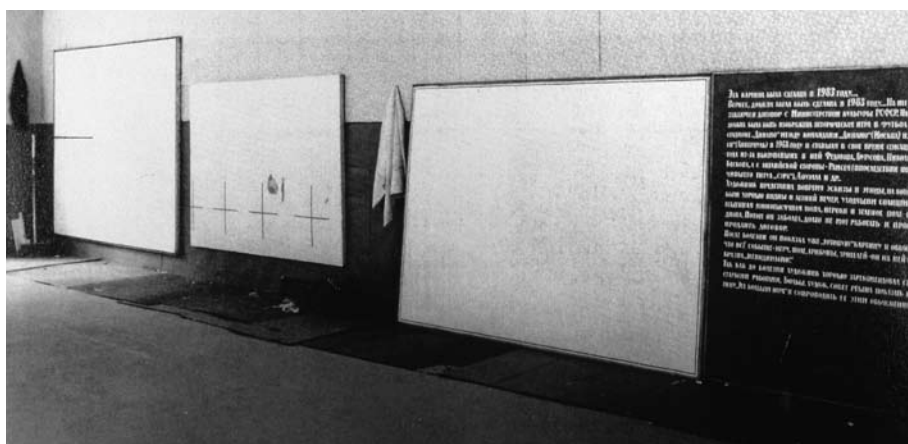
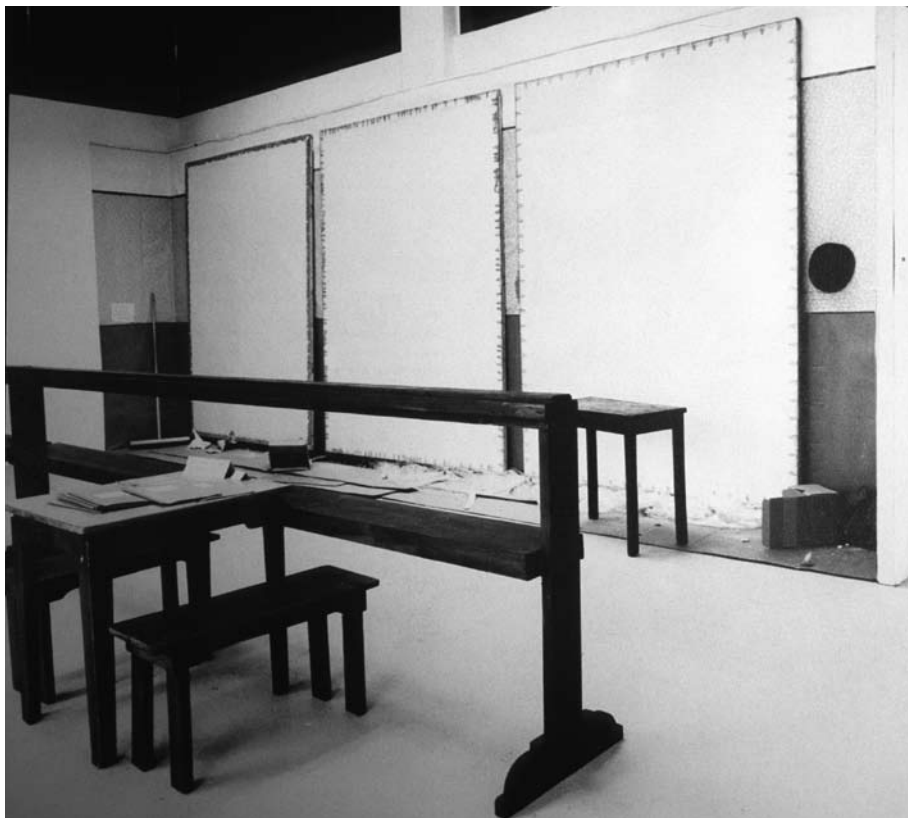
На полу, в углах – во всем следы отъезда: брошенные старые стулья, шапка, коробки, обрывки газет, ненужные книги... Но вдоль стен стоит (или висит) довольно большое количество «белых картин», на которых или почти ничего нет, или нарисовано очень мало. То же самое и в коридоре. Такое впечатление, что кто-то стал выносить эти картины (или белые доски) в коридор, чтобы очистить комнату. Возможно, этим занялись соседи, которые собираются въехать на освободившуюся «жилплощадь».

Кто здесь жил, почему так много «белых» картин, кто их нарисовал – все это объясняет рассказ соседа по квартире, прибитый на стене у входа в замызганный, заброшенный коридор. Кое-что, впрочем, насчет белых досок лежит на столе, тоже у входа в коридор...

Текст в инсталляции

РАССКАЗ А. НИКОЛАЕВА

Я его сосед... Человек он тихий, безобидный. Работал у нас в ЖЭКе. Раньше работал счетоводом, а когда ушел на пенсию, стал подрабатывать тем, что писал всякие объявления и вывешивал их во дворе. Писал расписания выноса мусора, когда и кому выходить на чистку двора, где и у кого брать лопаты... Писал лозунги к празднику, всякие



«Метафизический человек». 1989

объявления в «Красном уголке». Особенно так не болел, но стал болеть, когда от него ушла жена и он остался совсем один в своей комнате, все время сидел там один. Никто к нему не заходил – выпить было нечего: он был непьющий. Приходили только столяра из ЖЭКа, затаскивали к нему доски для объявлений, он их красил белой краской и писал, что ему говорили. Ну, что еще? У него было много этой белой краски, когда попросишь подкрасить дверь или окно, давал, не жадный был, не могу сказать. Но так особенно говорить не любил, ни во что не вмешивался в коридоре, а здесь бывает разное... Да, иногда пел у себя, за перегородкой слышно было, иногда и говорил сам с собой. Потом, когда он совсем заболел, не знаю чем, отчего – приехали родственники, племянница, кажется, и увезла его с собой в Пензу. Она хотела прописаться у него здесь, все-таки комната в Москве, отдельная, хотя и маленькая – бегала, хлопотала, ничего не вышло – она вместе с ним и уехала в Пензу. Что он, как он там, не могу сказать, не знаю. Вещей у него почти не было, тумбочка с красками и кровать, стулья – все вынесли, взяли, не знаю кто. Осталась только одна белая доска, большая, до потолка. Для чего она была ему нужна – не знаю, не могу сказать. Она и сейчас там стоит, а другие белые доски на кухню и в коридор вынесли, скоро из ЖЭКа придут и уберут. Скоро Прокофьевы заселят эту комнату – у них много народу, семья большая, давно стоят на очереди...

А эти белые доски – не знаю, что он там хотел на них сделать, что написать... Эти большие три доски, те, что с рамками по краям – не знаю, что там должно быть в середине написано, может быть, не успел или заказ переменили. На других досках тоже не знаю, чего там...

Может, он сам что-то от себя добавлял, чего не следует там делать или не то соображал – вообще, он так немного не в себе был, как-то в последнее время у него с ЖЭКом по работе не ладилось... Не знаю, не могу в точности сказать, но что-то такое там случилось. Может быть, от этого он и заболел, от этих досок.

Да, он еще мне однажды сказал, что любит покрывать большие доски белой краской. Ему, он говорил, нравилось, когда их много стоит в комнате. От них, он говорил, на него идет какая-то мягкая тишина, он чувствует себя рядом с ними спокойнее. Но это, когда он так говорил, он уже начинал постепенно быть немного того...

Комментарий

И. Бакштейн: А мог бы ты подробнее рассказать, чем была для тебя эта белая «метафизическая» картина в то время, то есть в середине 60-х годов?

И. Кабаков: Можно попробовать вспомнить те ощущения, что «это» было... Ото всей плоскости картины движется, лучше сказать, струится ровный, теплый, переливающийся, как бы зернистый свет. Я чувствую, что он идет из бесконечного «далека», обволакивает меня и уходит, не теряя своей силы и энергии, за мою спину. Я как бы купаюсь в этом излучении. Все, что я изображаю на картине, я заранее вижу погруженным в этот свет. Они, эти изображения, медленно перемещаются в нем, как пылинки в солнечном луче, теряют резкость очертаний, даже материальность, становятся плоскими, прозрачными. Если что-то нарисовано черным контуром, то я физически, ощущаю, как луч, полный напряжения и мощи, пронизывает все интервалы между черными линиями и с еще большей силой идет на меня. То же происходит и со шрифтом, когда я пишу его на картине. Каждая буква плавает в свету, свет пробивается сквозь каждый завиток, сквозь мельчайшие отверстия.

Все предметы на картине всегда близки к нам, на расстоянии вытянутой руки, а свет – всегда вдаль, на бесконечной глубине. Но как бы свет ни был распределен по поверхности картины, нет, неудачное слово, по всему ее «экрану», все равно чувствуется, как в центре достигает он своего предельного напряжения. Именно там, в центре, на бесконечной глубине, которую невозможно себе и представить, находится источник этого света. Отсюда и возникает ощущение сферичности излучения, где-то там, в бесконечной дали – центр сферы. Поэтому-то картина, ограниченная своим краем – подобно раме, положенной на свет, – имеет неравную энергетическую насыщенность. Всего сильнее она в центре, а к краям, несмотря на свою яркость, она ослабевает. Благодаря этому все, что расположено возле самой рамы, не исчезает, не сгорает в ослепительных лучах, изливающихся из центра картины. Поэтому-то на краях может закрепиться «сама жизнь» – дома,

деревья, люди, животные. Но их существование – догадываются ли они об этом или нет, неважно – полностью обусловлено тем местом, которое они занимают по отношению к центру.

И.Б.: Получается, что изображение реальности могло быть только у краев, в центре из-за его яркости, интенсивности не могло ничего находиться?

И.К.: Да, это соответствовало изобразительной модели, так сказать, «пирамидальной» перспективы, теологически ориентированной...

«ГДЕ» Я СТАЛ ПЕРСОНАЖЕМ САМОГО СЕБЯ

*«10 персонажей»
«Коммунальная кухня»
«Коридор. Альбом моей матери»
«Случай в коридоре»
«Ремонт»
«Мы никогда не вернемся сюда»
«Выставка одной книги»
«Красный вагон»
«Корабль»
«Жизнь мух»
«Сумасшедший дом»*

Вот уже четыре года живу я «за границей», и мне часто задают вопрос о разнице в образе жизни и о разнице художественных принципов, принятых в России и «здесь». И можно ли кратко выразить эти различия одной формулой, одним определением?

Да, у меня, кажется, есть такая формула. Касается она различия в соотношении между предметом и пространством, его окружающим, «здесь», на Западе, и у нас, в России. Возможно, благодаря принципу свободы или почему-либо еще, пространство, окружающее предметы на Западе (как обычно, имеются в виду Западная Европа и Северная Америка), почти игнорируется, и внимание сосредотачивается на вещи, предмете, объекте. Внимание это всепоглощающее. Предмет разбирают, собирают, интересуются, как он функционирует, вкладывают в него всю изобретательность. Предметы, в свою очередь, прекрасно выглядят, всегда новые, чистые, блестящие, с яркой окраской, каждый имеет свою индивидуальность, можно сказать, что все они почти одушевлены, ведут самостоятельную жизнь. Взаимоотношения же между этими предметами подчеркнуто безразличны. Часто располагают-

ся они один возле другого специально для того, чтобы подчеркнуть, что между ними нет никакой связи. Но особенно индифферентны предметы к окружающему пространству. От него требуется только одно: чтобы оно, пространство, не мешало предметам быть и себя показывать. На утилитарном уровне это предполагает защиту и создание комфортных условий для их существования: свободное расположение, чистоту, оптимальную температуру помещения, защиту от дождя, холода. На визуальном – хорошее ровное освещение, нейтральная или белая окраска стен, но главное – чтобы оно не привлекало к себе внимания, не мешало сосредоточиться на главном: на предмете. В принципе пространства как бы и вообще не должно существовать. Если же оно создается умышленно, с целью «создать впечатление», то формируется оно из тех же предметов, разнообразных до безразличия (магазин) или однообразных до безразличия (так выглядят пространственные объекты Ханны Дарбовен, Мак Колума).

В России (как-то не поворачивается сказать «на Востоке», все-таки Россия не совсем Восток) как раз все наоборот. Вещи как реальные объекты там (у нас) не имеют ровно никакого значения по нескольким причинам. Во-первых, они все старые, пыльные, поломанные, «бывшие в употреблении», а если они еще новые, то они плохо сделаны, не работают, некрасивые, бесформенные. Во-вторых, в большинстве случаев они служат не столько прагматическим целям – работать, помогать, облегчать жизнь (на это они вообще не способны), сколько символическим: предметы выступают как знак социальной принадлежности их владельца, его общественного статуса. Поэтому у нас важно, не «какова» вещь и как она работает, а где и в каком смысле она представлена. У нас вещь говорит не о себе, а о том, кто ее имеет и почему.

Эти «боковые» обстоятельства, которые часто вовсе необязательны для западного человека, у нас имеют необыкновенное значение и прочитываются мгновенно, как самая главная информация. Эта увязанность материального объекта со смыслами столь отдаленными создает плотную контекстуальность вокруг любого предмета, дела, происшествия. «Обстоятельства» эти для нас гораздо более важны, чем само дело, предмет, событие.

И по той же причине пространство, где ты оказался, или где что-то находится, играет первостепенную роль. Вещь, стоящая в магазине и стоящая в доме, – две разные вещи. Один и тот же стол у тебя дома и в канцелярии – два разных стола. Разговор на вокзале и разговор о том же в канцелярии – два разных разговора. Ты сам (и это знают о себе все) совершенно разный: на почте или на рынке, в учреждении или у себя дома – твоя индивидуальность полностью зависит от пространства, где ты оказался. Оттого наши помещения так значительны, насыщены, так много говорят и приказывают, доминируют и управляют всем, что в них обитает или попадает случайно. Речь, повторяю, идет не только о таких страшных местах, как тюрьма, милиция или вокзал. Буквально все пространства обитания – школа, дом, магазин, почта, больница, столовая, мастерские по починке – имеют тот же репрессивный, подавляющий характер. Поневоле вспоминаются средневековые представления о «гении», духе места, который овладевает всяким, кто туда попадает.

Каким способом этот дух пространства овладевает тобой? Во-первых, помещение всегда деконструктивно, до нелепости ассиметрично или, наоборот, симметрично до безумия. Во-вторых, оно выглядит тусклым, гнетущим, полутемным, но не потому, что окна маленькие или горят слабые лампы. Суть в том, что свет и днем, и вечером располагается так мучительно, так нелепо, что создает особый, только этому месту присущий дискомфорт. Третья важная черта воздействия «нашего помещения» – убогое, нелепое качество его изготовления, от проекта до реализации; все кривое, неотделанное, полно пятен, щелей, во всех самых прочных материалах присутствует что-то временное, странное, сделанное кое-как, лишь бы «сошло».

Особенно же гнетет то, что все это старое и одновременно неизвестно, когда было сделано, нисколько не несет на себе благородную «патину времени», отпечаток «прекрасной старины», а скорее в смысле убогое, ветхое, никчемное. Все это, несмотря на то, что оно, возможно, было построено и покрашено только вчера, выглядит уже устаревшим, предназначенным на слом. Во всех пространствах и во всем – впечатление пыли, грязи: на стенах, на потолке, на полу, в углах. Но еще сильнее действует ощущение, что помещения эти, включая частные квартиры, абсолютно никому не принадлежат,

что они ничьи и никому, по сути, до них дела нет. Никто их не любит, живут в них временно и выедут, не вспомнив о них, как о вокзале, подземном переходе или туалете на автобусной станции.

...Что касается меня самого, то я всегда был невероятно чувствителен к чужим пространствам, куда меня постоянно забрасывало с самого детства. Сказался ли опыт жизни моей семьи, когда я с матерью оказался в эвакуации во время войны, а затем с 10 до 24 лет жил по общежитиям сначала художественной школы, а потом института; или судьба моей матери, снимавшей углы и жившей без прописки в Москве 16 лет, переходя от одной хозяйки к другой и ночая на стульях?

Вне сомнения, это привело к повышенной социализации моего сознания. Но не только моего, а и всех людей, меня окружающих. Хотели мы того или нет, прятались ли мы от нее или нет, но наружная жизнь, как густая патока, проникала в каждую пору нашего существа – тотальная социальность доминировала и корректировала любой наш поступок, мнение, впечатление, образ жизни. Речь идет не только о репрессивности советского государственного устройства с его контролем, бюрократизмом, эфемерностью частного существования, идеологическим «ветром» или, скорее, штормом, от которого не было спасения, как ни убегай и ни укрывайся от него.

Социальность, полная взаимосвязь была естественным способом выживания, той самой традиционно русской, а затем и перешедшей в советскую реальность «общиной», где ты, добровольный или подневольный участник, был уже навсегда потоплен и растворен. Но она же тебя, с другой стороны, и спасала, поддерживала, не позволяла провалиться, погибнуть в одиночестве, отчаянии, в материальной или моральной заброшенности. Ты ежесекундно принадлежал к какой-то общности – на работе или в своем кругу, был ли ты чем-то занят или оказался на отдыхе. Атмосфера окружающего пространства и была в сущности ее «духом», о котором говорилось выше. И ты улавливал этот «дух» сразу, стоило лишь войти в то или другое «место».

Но как можно увязать все сказанное с «ничейностью», заброшенностью, безличностью этих мест, помещений? Одно вовсе не противоречит другому. Дух общности, сконцентрированной в неболь-

шой группе (группа семей, профессиональная мастерская, клан друзей) в состоянии сделать «позитивным» окружающее пространство: дом, небольшой клуб или мастерскую. Но та же общность, раздутая до размеров государства, хотя, возможно, и задуманная по тому же принципу большой семьи с отцом (монархом, первым секретарем) во главе, приводит к обратному, и, как правило, катастрофическому результату: ничейности, ненужности, превращению всего в места «общего пользования», к уничтожению, омертвлению всего, даже семейного дома, в растворении всего в едином душном государственном «ничейном» пространстве...

Если обратиться в этом смысле к разнице художественных принципов у нас и на Западе, ее можно сформулировать так: если на Западе выставляется «объект» как главное действующее лицо, а пространства вообще не существует, то «мы», возможно, должны, наоборот, выставлять «пространство», а уже потом помещать в него предметы. Это и теоретически, и практически приводит к необходимости создания особого вида инсталляции – инсталляции «тотальной».

10 ПЕРСОНАЖЕЙ

Один из главных образов, который соединяет в себе все, когда я думаю о нашей жизни, – коммунальная квартира.

...В больших наших городах, особенно в Москве и Ленинграде, сразу же после революции 1917 года стало происходить «уплотнение». В прежде роскошные квартиры стали вселяться обитатели подвалов. Жилья не хватало, многочисленные волны людей, приезжих и местных, занимали квартиры уехавших «буржуев» и «дворянских выкорымышей» по специальным ордерам, выдаваемым органами новой пролетарской власти. Но и без всяких «ордеров» квартиры просто занимались, захватывались, и почти мгновенно в этих 12- и 16-комнатных квартирах образовывалось новое сообщество людей, часто даже не знавших, кто их сосед, чем занимается и где служит.

Старые же жильцы, если они не уехали и не были уничтожены новой властью, подлежали «уплотнению», то есть «получали» в своей бывшей квартире одну комнату, остальные же раздавались новым жильцам. В условиях послереволюционного, а потом и послевоенного хронического жилищного кризиса (до 1953 года фактически не было массового, как теперь, строительства жилья) семья поселялась в одном и том же месте практически навсегда. На семью полагалась одна комната, а так как приток в город все усиливался, то в эту комнату прибывали все новые и новые родственники. Да и сама семья росла, так что количество обитателей в комнатах, размер которых часто не превышал 10–12 метров, увеличивалось с каждым годом. Без всякой надежды разъехаться вместе жило по три-четыре поколения: прабабушка, бабушка, отец с матерью, дети, дальние родственники. Некогда большие комнаты – по 30–40 метров – делились тонкими фанерными перегородками на комнатки поменьше, и в них тоже жили и множились семьи. Часто размер этих клетушек не превышал 5–6 метров.

Растянуть, расширить существующую квартиру, разумеется, было невозможно, план ее оставался таким, какой он был при «старых» хозяевах. Несколько слов об этом плане. Основное городское строительство в больших городах приходится на 80–90 годы XIX

века, и главным его типом были так называемые «доходные дома», в которых квартиры сдавались в наем зажиточным людям: адвокатам, врачам, инженерам, крупным чиновникам, промышленникам. Все такие квартиры стали впоследствии коммуналками, но не они одни. В коммуналки были превращены и все одно- и двухэтажные деревянные постройки, где до революции жили семьи ремесленников, мелких торговцев, чиновников победнее.

Коммунальные квартиры, вернее, количество их жильцов росло бы до бесконечности, если бы не введенное почти сразу после революции правило, запрещающее приезд новых людей из провинции, главным образом из деревни, – правило «прописки». За уже живущими в городах было закреплено «право жительства» на имеющейся жилплощади, но иногородние этого права добиться не могли. Исключения составляли «спецы» (специалисты) – нужные для государства люди, крупные чиновники, переведенные из других городов. Они получали от властей разрешение – право на «ордер», то есть на комнату, а значит, и на прописку. Прописка действует у нас и доныне. Сегодняшние циркуляры разрешают прописывать мужа к жене и наоборот, но отказывают в такой милости родителям, детям, братьям и сестрам, не говоря о тетках и племянниках. Прописка бывает постоянная и временная. Обладатель постоянной прописки может прожить в своей комнате до смерти, имеющий временную (на 1–3–6 месяцев) должен выехать по истечении указанного срока, иначе его выселят.

За этим бдительно следит милиция, которая проверяет, не живет ли в квартире кто-либо «непрописанный». Да и соседи тотчас на него донесут. Кроме того, контроль входит и в обязанности «уполномоченного по квартире», выбранного всей квартирой. Он доводит до сведения жильцов решения домового или квартального начальства, то есть ЖЭКа (жилищно-эксплуатационной конторы). Впрочем, название постоянно меняется. Раньше это был ЖАКТ, теперь, кажется, он называется как-то по-другому. Это государственное учреждение следит за санитарным состоянием жилого фонда – исправностью ванн, туалетов, отопления, за их текущим ремонтом... Но главным образом – за административными документами, касающимися квартир и их обитателей, за пропиской, выдачей справок,

приемом заявлений. «Уполномоченный» сообщает идущие сверху распоряжения по вопросам организации быта, он же отвечает за составление бесчисленных расписаний, объявлений и замечаний, например, касательно порядка уборки: кто и когда должен выносить помойное ведро, мыть коридор, кухню и санузел. Но если составить расписание уборки и выноса помойного ведра в человеческих силах, то составить подобный график по пользованию ванной и туалетом, обязательный для всех, совершенно невозможно, и в результате все пускается на самотек. Поэтому утром возле ванной выстраивается очередь желающих умыться с полотенцем на плече, хотя у туалета такой очереди, как правило, не бывает. Просто жильцы стоят наготове за дверью своих комнат, чтобы по звуку и шагам определить, когда туалет освободится, и ринуться туда что есть сил.

Часто жильцы коммунальной квартиры бывают расколоты на партии, у каждого клана свой лидер, и война носит то скрытый, то явный характер, плавно перетекая от ругани к драке... Брань носит детальный, можно сказать, аналитический характер. И ничего удивительного. Жизнь каждого проходит под пристальным надзором всех. Все живут, как под увеличительным стеклом. Секретов нет. Каждый знает, кто что принес, что варит, во что был обут вчера, что оденет сегодня. Но это, как ни странно, не исключает того, что некоторые жильцы производят загадочное, прямо-таки таинственное впечатление. Вокруг них созревают, набухают мифы, часто абсолютно вздорные и неправдоподобные. Так, многие уверены, что во второй комнате от входной двери живет настоящий миллионер, а в седьмой от кухни – немецкий шпион, рядом – крупный бандит и т. д.

Квартира полна мифами. Но полна она и самым различным хламом, хозяева не знают, что делать с ним. Весь коридор обставлен с двух сторон поставленными во много этажей сундуками, ящиками, узлами, пакетами, перевязанными веревками или просто так. Над ними возле каждой двери неременная вешалка, над нею снов полка с пожитками, на гвоздях висят велосипеды, тазы, стулья... Квартира помимо хлама и сора изнемогает и от другого: непрерывного шума голосов, будь то крики, возня детей или тихие беседы, не утихающие ни днем, ни ночью, раздающиеся со всех сторон, из кухни, из коридора, из-за тонких перегородок комнат.

Кто же правит этим миром? Вне сомнения, в коммунальной квартире царит матриархат. Мужчины чувствуют себя чужими и почти не заходят на кухню, да и в коридор выглядывают нечасто. Все контакты осуществляют женщины, и атмосфера зависит в первую очередь от них. Иногда это чудесный мир взаимовыручки – одолжений, угощений, доверительных бесед и советов. Иногда это зловещий мир непрекращающихся ссор, обид, многолетней вражды и мести, куда на правах «тяжелого оружия» привлекаются и мужчины. Ссоры возникают из-за мелочи: невозвращенной посуды, долгого сидения в туалете, грязи, которую «натаскали ваши гости». В обвинениях всегда указывается на нарушение общепринятой морали. Как следует из них, мораль эта известна всем и каждому, но не той (тому), кто обвиняется в ее нарушении. Поэтому разбирательства и выяснения отношений происходят не с глазу на глаз, а в присутствии остальных жильцов, к которым пострадавшая сторона горячо апеллирует, призывая их вступить за поруганную истину. Со стороны это напоминает греческую трагедию, где хор – коллективный разум – должен разобраться и высказать свой приговор. Часто, однако, хор в разбор дела не включается, и тогда пострадавший пишет подробное письмо в товарищеский суд, его супостат делает то же самое, они собирают свидетельства других соседей, каждая партия у своих сторонников, и действие переносится в ЖЭК, потом в милицию, а если дело зашло слишком далеко (побои, увечья), то и в районный народный суд...

Описание инсталляции

Инсталляция «10 персонажей» состоит из 10 комнат для каждого из 10 персонажей, комнаты «уехавшего» («Веревка»), а также двух коридоров между ними. Комнаты персонажей идут по обе стороны коридора, отделены друг от друга перегородками и представляют собой ниши без окон глубиной 3,7 м, шириной 2,5–3,5 м и высотой 2,76 м. Верхняя часть комнат и коридора и потолок выкрашены в серый цвет, нижняя – в тускло-коричневый или заклеена темными невзрачными обоями. В каждой комнате находится ряд объектов, принадлежащих «жильцу», а также ширма-объяснение, рассказывающая о жизни



«10 персонажей». 1988

и главной его идее. Коридор и комнаты освещены тусклым светом небольших лампочек, висящих под потолком, с трудом позволяющим различить буквы. Исключение составляет только комната «Человека, улетевшего в космос», которая залита ярким светом, падающим из большого отверстия в потолке. В инсталляции звучит негромкий голос человека, поющего себе под нос старинные романсы, с остановками и покашливанием.

Движение зрителя рассчитано таким образом, чтобы он заходил в каждую комнату, читал надписи и разглядывал объекты.

Комментарий

И. Бакштейн: Как кажется, эта инсталляция – лучший пример так называемой «тотальной» инсталляции, где все выставочное пространство преобразуется и зритель оказывается выключенным из привычного состояния улицы или музея, попадая в особый мир, сконструированный для него автором. В этом мире свой маршрут, по которому автор ведет зрителя, свой цвет и свой свет, даже свой звук, доносящийся отовсюду. Таким образом, главный прием воздействия на зрителя состоит в создании особой атмосферы, в которую погружены все объекты, находящиеся там.

И. Кабаков: Но важно и движение зрителя по коридору, напоминающее движение вдоль клеток в зоопарке или палат с открытыми дверями в больнице. Именно такой показ жилища со снятой передней стенкой, с возможностью постороннему заглянуть вовнутрь производит какое-то особо гнетущее впечатление. У зрителя сразу возникает желание уйти, оставить это место. Но, читая тексты, входя в существо идей персонажей, зритель видит, что обитатели комнат также охвачены мечтой покинуть этот то-скливый и безысходный мир...

КОММУНАЛЬНАЯ КУХНЯ

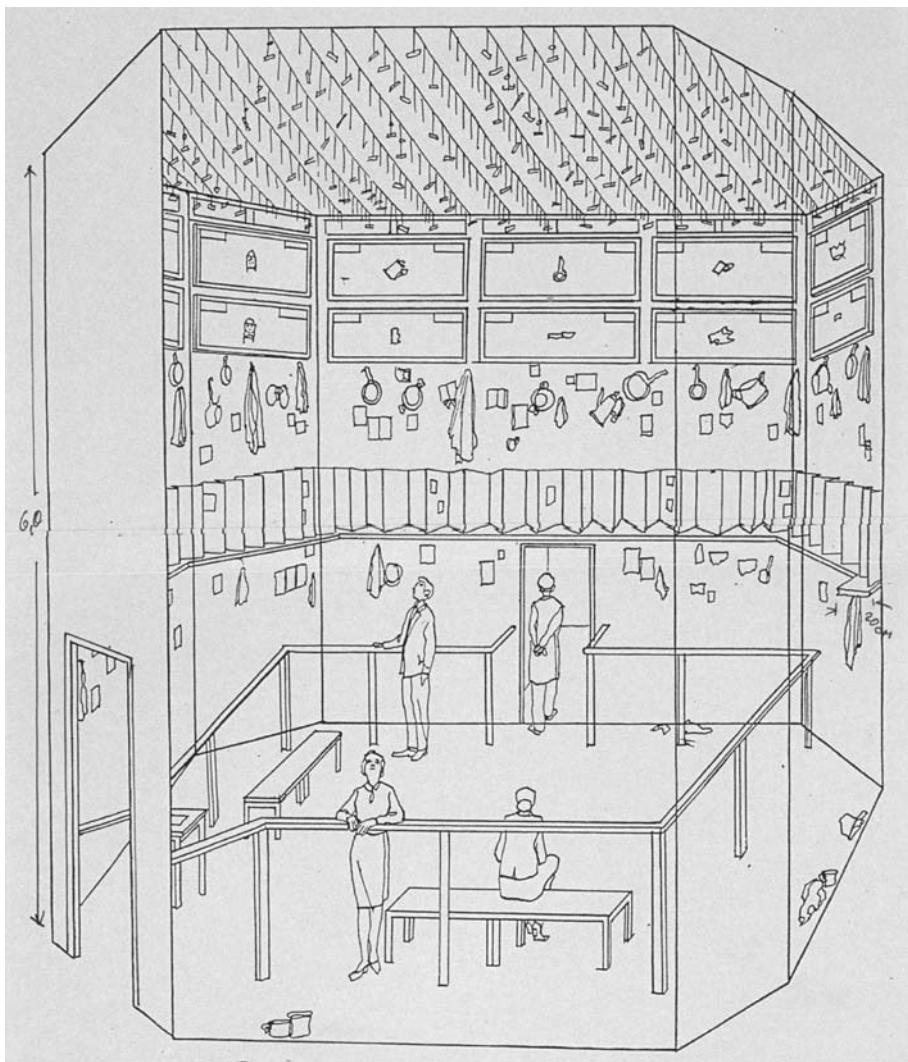
Сердцевина коммунальной квартиры – это, вне сомнения, коммунальная кухня. В ней, как в магическом кристалле, сверкают и переливаются всеми гранями самые разнообразные стороны жизни квартиры, предстают ее болезни, ее проблемы и надежды. Все находит в ней свое место – низкое и великое, бытовое и романтическое, любовь и битвы из-за разбитого стакана, безоглядная щедрость и спор из-за платы за свет, угощение только что пожаренным пирожком и проблема выноса помойного ведра на улицу. Это и площадь средневекового города, и театр, где зрители и актеры меняются местами, где сцены то нудно тянутся часами, то сменяются со скоростью обвала; где действующих лиц то двое, то бесчисленное множество – но при всех обстоятельствах место действия одно и то же. Никто не может и не смеет остаться в стороне, будучи пассивным или активным участником всего, а произойти здесь может в любое мгновение все, что угодно: от тихой, раздумчивой беседы до иступленного крика и воя, от тихого помешивания ложкой в компоте до драки-тайфуна, срывающего полки со стен и превращающего все вокруг – тарелки, кастрюли, обеды, банки – в бесформенное месиво на кафельном полу...

Коммунальная кухня представляет собой довольно большую комнату в коммунальной квартире (от 40 кв. м до 18–20 в небольшой квартире). Вся она по периметру уставлена столами по количеству семей в квартире – 5, 6, 7 и т. д. У каждой семьи, точнее, у ее хозяйки, свой столик. Он, этот столик, может быть различного качества, новый, крашенный, старый, но неизменным условием является его размер: не больше других. Все столики стоят впритык друг к другу, над каждым своя индивидуальная полка с кастрюлями, кружками и т. д. Когда появились у нас холодильники, то жильцы ставили их, как правило, к себе в комнату, так как на кухне места не было, да так и спокойней: никто из соседей не залезет ночью в поисках чего бы поесть. На кухне остается только посуда, и все строго следят за тем, чтобы вокруг столиков пол был чисто выметен и вымыт...

Рядом с шеренгой столов – плиты, одна, две или даже три в зависимости от количества жильцов. Одна или две раковины, где моют посуду и набирают воду. В коммуналках обычно не было горячей воды, и для стирки воду грели в ведрах или в гигантских 3–4-ведерных баках. Баки эти занимали по две-три конфорки, пена текла прямо на чужие сковородки и кастрюльки с пищей, что, конечно, становилось причиной множества скандалов. Разумеется, белье полоскали и сушили тут же на кухне, на натянутых под потолком веревках, оно свисало над головами, отчего внизу становилось совсем темно, вода стекала в тарелки и миски... В одной кляузе, направленной в милицию, я сам видел (случай совершенно реальный), был вычерчен план расположения столов на кухне и развески белья, что должно было наглядно продемонстрировать сознательность злодейского умысла соседки Н., коварно рассчитавшей траекторию падения капель со своего платья в кастрюлю гражданина А., автора жалобы...

Описание инсталляции

Центральная конструкция инсталляции представляла собой высокий, 6 метров высотой, шестигранник с узкими окнами по всему периметру под потолком. Из-за этого помещение оказывалось полутемным, свет прибавлялся за счет двух слабых электрических лампочек, подвешенных под потолком. Инсталляция располагалась ниже уровня пола основной части музея, вход в нее вел вниз по лестнице, а выход – снова вверх, уже из другой двери. Объекты внутри этого высокого пространства располагались несколькими уровнями, один над другим. Окружая все помещение, стояла за барьерами на уровне человеческого роста длинная ширма, где на каждом листе было наклеено множество реплик, произносимых обитателями коммунальной кухни. Взятые все вместе, эти реплики образовывали своеобразную энциклопедию проблем жильцов коммунальной квартиры. Выше, примерно до высоты 4,5 метров, все пространство покрашенных серой краской стен было покрыто развешенными кастрюлями, ковшиками, кружками, сковородками – всевозможной кухонной посудой, в большом и темном пространстве «кухни» напоминающей сидящих на стенах больших мух.



«Коммунальная кухня». Эскиз инсталляции. 1991

Выше, надо всем этим, по кругу и прямо под окнами размещались в два ряда картины с кухонными предметами в центре каждой из них. И, наконец, под самым потолком зритель, подняв голову, видел 16 веревок с подвешенными к ним мелкими объектами с белыми табличками под каждым, и весь потолок представлял собой множество этих белых бликов, своеобразную мерцающую сеть из них.



«Коммунальная кухня». 1991

Вся конструкция – верхний свет, расположение элементов концентрическими кругами, вход вниз под землю, внезапный неизбежный взгляд посетителя вверх к потолку, освещенный верх и полумрак внизу – все это наводило на сравнение этого шестигранника, увешанного кастрюлями, со своеобразной часовней. Этот внутренний образ – «коммунальная кухня как капелла» – и был главным импульсом изготовления этой инсталляции.

И в подтверждение этому образу, чтобы помочь вызвать в воображении зрителя эту ассоциацию, я добавил к этому пластическому решению инсталляции «голоса». Расположенное внизу, в «подземелье», полутемное, с окнами вверху помещение предполагает тишину, умолкание разговоров посетителя. И в этой тишине, подняв голову кверху, он постепенно начинает различать негромкое переговаривание голосов, которое доносится к нему оттуда. Четыре голоса – два мужских и два женских – о чем-то спорят, иногда спор повышается до высоких нот, иногда снова становится перебивающим друг друга неразличимым бормотанием. Эти голоса визуальны связаны с видом шевелящихся под потолком белых бумажек, странными полосками теней от них на потолке, отбрасываемыми двумя электрическими лапочками. Получается неожиданный эффект живущих под потолком человеческих душ, поднявшихся к нему и не могущих уйти дальше. О чем спорят эти «души», чьи они, почему они не могут покинуть этот запертый, унылый полутемный мир? Ответ мы находим на первом уровне «капеллы», в текстах, наклеенных на ширму, а также в переводах, которые лежат на небольшом столе. Чтение этих записанных «голосов» должно соединиться с визуальным образом белых бумажек под потолком и звучащими там голосами, образовав единое целое. А сама ширма, развернутая по кругу всего пространства, должна в свой черед создать образ некой книги, где записаны все эти жалобы, которые уходят вверх, к пыльным электрическим лампочкам, маленьким окнам и серому унылому потолку коммунальной «капеллы».

В этой инсталляции «звуковое сопровождение» действует в «унисон» с пространственными и текстовыми элементами по принципу наложения, удвоения, точнее, «утроения», производимого каждым из них в отдельности эффекта.

Текст в инсталляции

...Сейчас гладить начну...

...Поставила бак, из него капает в еду, а сказать не смей...

Ольга Исааковна, Вы знаете, что Костя с Мариной поженились...

...Я стал говорить шепотом, у меня голос охрип, а он ничего не понимает...

...Лето будет, откроем окна, и тогда все вымоем...

Помой ноги и переодень носки, я сейчас приду, достану рубашку, отцу скажи, чтобы взял сетку...

Эй, не играйте-ка в коридоре, слышите меня?..

...Шли бы погулять, ну что вы в этой духоте сидите, смотрите, какая погода!..

...Ничего, ничего, заживет, что ты расплакался, мальчик называется...

...Ну что ты, сколько тебя звать надо, глухая, что ли? На, съешь помидорку...

...Во дворе у Лизы закрыли, там нельзя выносить...

...Там запретили, потому что молочная и мухи к ним летят, нельзя...

...Поэтому и полный, что к нам все идут...

...Я вчера видела, несут полные ведра после ремонта – доски, щепенка – и все к нам в наш ящик – хлоп, откуда же он не будет полный...

...А эта, из четвертой, я гляжу, выливает все рядом, ни в ящик, ни в ведро – прямо на землю, я ее корю, а она повернулась и пошла...

Комментарий

И. Бакштейн: Я этой инсталляции не видел, она сначала была сделана в Японии, а теперь ее постоянное место в музее Майоля. Само это великое имя, великие его друзья художники, выставленные рядом, все в великом Париже – какое отношение ко всему этому имеет твоя коммунальная кухня?

И. Кабаков: Не имеет никакого отношения, и это как раз и подчеркивается расположением инсталляции – внизу, в подвале, подо всем

этим прекрасным великолепием. Среди прекрасных скульптур открывается дверь, и зритель оказывается перед спуском в преисподнюю: темная грязная лестница ведет вниз во мрак, и только спустившись вниз в подвал он входит в инсталляцию, в узкое и высокое помещение, где сверху, сквозь маленькие окна, на него сочится слабый свет дня, слышны приглушенные голоса... Когда я делал ее здесь, я вспоминал знаменитую Сан-шапель... Эта коммунальная кухня тоже была для меня нашей советской капеллой. Зритель, выходя из нее в противоположную дверь, вновь поднимается по плохо покрашенной полутемной лестнице, открывает дверь – уже наверху, – и опять оказывается в залитых солнцем комнатах среди прекрасных скульптур и картин, снова в Париже.

КОРИДОР. АЛЬБОМ МОЕЙ МАТЕРИ

Когда я оглядываюсь назад, в прошлую свою жизнь, то один из нескольких главных образов, к которым все сводится, – коридор. Множество коридоров меня преследует постоянно – прямые, длинные, короткие, низкие, коленчатые, но все они в моем воображении плохо освещены и всегда почему-то без окон и с закрытыми или полузакрытыми дверями по обеим сторонам. И по ним или меня ведут или я ищу что-то и не знаю, в какой комнате.

Конечно, в этом ощущении себя в коридоре как бы и соединяется главное неуходящее переживание себя в жизни: идти куда-то в запертом, ограниченном со всех сторон узком ящике, построенном кем-то и в котором ты оказался, сам не зная, каким образом. Но есть еще и другое: это пребывание в коридоре воспринимается не как место временное, как необходимая, что ли, транспортная артерия, чтобы попасть через нее из одной комнаты в другую, а как место, в котором ты находишься постоянно, безразлично, идешь ты по нему или стоишь на одном месте. И это связано с тем, «что» или, точнее, «кто» по-настоящему обитает в коридоре, и это «кто» – «вечное ожидание». Ты ждешь и ждешь все время, и это состояние ничем не кончается и остается как бы навеки в застывшем состоянии, как время, остановившееся в своем потоке.

Одно из моих постоянных и часто повторяющихся воспоминаний жизни до недавнего времени: я стучу в дверь, она открывается, я что-то спрашиваю – мне отвечают: «Хорошо, подождите», и дверь закрывается. Я стою в коридоре и жду. Уйти нельзя, могут вот-вот позвать, а для тебя это крайне важно.

И все коридоры моей жизни, с самого детства, связаны с этой пыткой бесконечного ожидания, где время этой пытки известно любому другому, но только не тебе. В школе я стою в коридоре, ожидая решения учебного совета о моем «злостном поведении». В издательстве – в ожидании «главного», чтобы получить работу, в Бердянске – в коридоре исполкома, ожидая встречи с председателем, чтобы маме разрешили вступить в кооператив... Но вспоминаются также и «хорошие», «веселые» коридоры: широкий коридор интерната художе-



«Коридор. Альбом моей матери». 1990



«Коридор. Альбом моей матери». 1990

ственной школы, где проходила вся наша жизнь, где мы рисовали, учили уроки, носились друг за другом; и, конечно, коридор коммунальной квартиры в Переяславском переулке, где, по воспоминаниям, было так тепло и хорошо, и где на сундучке спала старушка Петровых, потому что новая жена ее сына не пускала ее в комнату.

Описание инсталляции

Инсталляция представляет собой узкий, низкий и плохо освещенный коридор. Он напоминает запущенный, давно не убиранный коридор коммунальной квартиры: потолок во многих местах треснул и подпирается деревянными досками, пол давно не подметается, с полки свисают закопченные, почти не дающие света лампочки. Как в любом коммунальном коридоре, здесь множество дверей. За каждым поворотом обнаруживается новая дверь, некоторые из них наглухо заперты, другие слегка полуоткрыты, так, чтобы сквозь них можно было с трудом протиснуться. Верх коридора покрашен серой краской, низ – как и во многих инсталляциях – неприятной красно-коричневой. Во всю длину этого коридора, по одной стене развешены в рамках без стекол наклеенные на фон из бумажных обоев фотографии, тексты и вырезки из почтовых открыток. Фотографии выполнены Ю. Блехером, моим дядей, и изображают виды Бердянска, маленького города на берегу Азовского моря, а текст под ними – около 75 листов – текст воспоминаний моей матери. Все вместе: монотонная развеска, бедность и заброшенность коридора, слабый свет, скука провинциального городка и трагическая история жизни, рассказанная простыми, но переворачивающими душу словами, – все это рассчитано на проход одинокого зрителя, оказывающегося в этом коридоре наедине с собой. Коридор в плане образует две спирали: одна, начинающаяся у входа, двигается к центру, другая разворачивается от центра к выходу, в центре находится небольшая комната 1,0х1,0 м.

Структура коридора имеет вид лабиринта из двух спиралей – одна ведет в центр, где стоит маленькая комнатка, вторая ведет к выходу.

Текст в инсталляции

Дорогой сынок!

Ты просил меня написать историю моей жизни. Решила исполнить твою просьбу. Начинаю 22.1-1982 года. Мне 80 лет.

Прежде, чем говорить о себе, нужно говорить о моих родных. Долго у меня хранились метрические отца, где значилось, что он уроженец местечка Траб Отопянского уезда Виленской губ., мещанин. О матери никаких документов я не помнила. Родные мои были сиротами, когда их взяли на воспитание бездетные старики. Долго тоже хранилась у меня фотография старичков – это и были приемные родные. Когда отец с матерью подросли, их отдали: мать – в домработницы, отца – в ученики портного. Достигнув совершеннолетия, они поженились. Характерами они были совсем не похожи друг на друга. Отец замкнутый, неразговорчивый, знающий свою работу и синагогу. По-русски не был обучен. Мог только расписаться. Мать грамотная только по-еврейски, зачитывалась романами. Я ее помню склоненной над книгой, мечтательной, любила красиво одеваться. Носила прическу валиком, это было тогда модно. Туфли на высоком каблучке. Все, что в ней было, восхищало меня, я старалась быть похожей на нее. Помню, как она одевала меня во все красное. Это был ее любимый цвет. Гуляла я больше с отцом. Но он мало говорил со мной, больше мы гуляли молча. Он говорил: «Сказанное слово – серебро, а несказанное – золото». Гуляла я с матерью, когда она была свободна от домашних дел. Она очень была привязана ко мне. Дело в том, что до меня родился сын-урод и, недолго прожив, умер, я была вторая по счету, после меня тоже умер сын в младенческом возрасте. Жили родные спокойно, не ссорились, но я чувствовала, что близости между ними не было. Всю свою привязанность мать посвятила мне. Одевала как картинку, даже не по средствам. Отец был болезненный человек. Страдал желудком, мать ему готовила отдельно. У него часто после еды были рвоты. К врачу он никогда не ходил. Мать оберегала его от грубой пищи, пока была возможность. Когда мне было года 3, я помню себя в г. Донецке (раньше Юзовка), куда родные выехали. Когда был погром 1905 года, они были в Юзовке, но т. к. жили во дворце полицмейсте-



«Коридор. Альбом моей матери». Фрагмент инсталляции. 1990

ра, избегли избиения. Юзовку я помню всю покрытую копотью, белое платье можно было одеть только раз, оно покрывалось угольной копотью. Отец устроился при магазине готового платья, и жили мы скромно. Отец был не первоклассный портной, работал по стандарту, брал и домой работу. Приносил домой переделки, отец был добросовестный в работе. Но очень медлительный. Я эту черту переняла от отца. Меня учили и отец, и мать: спешить не нужно, главное, выполнять работу добросовестно. К сожалению, это мне не пригодилось в жизни. Нужно было спешить всегда. Особенно, когда я стала работать, но об этом позже. Врачи посоветовали отцу выехать из Донецка из-за климата, и мы переехали в г. Жданов (раньше назывался Мариуполь). Здесь мы жили на разных квартирах, но особенно запомнилась мне одна квартира на улице Николаевской. Одну комнату мы сдавали артистам, т. к. жили недалеко от театра. Какие прекрасные люди были артисты, как они украшали комнату разными безделушками! Они долго не задерживались на гастролях, и их сменяли другие. Меня они любили, оставляли на память сувениры. Но вот период актеров прекратился, о чем я очень жалела, и в комнате поселился одинокий человек, не первой молодости, старый холостяк. По профессии он был землемер. Он очень был внимателен к моей маме и ко мне. С работы он непременно каждый день приносил мне шоколад. Все они имели обертку из разных войсков. Я собирала эти этикетки, и у меня образовалось целое войско, с которым я любила играть. Квартирант часто приглашал маму со мной в кино. К этому времени у нас родился сын Матвей. Он родился неполноценным. У него были вывернуты ступни, и он не мог ставить ноги. Начались бесконечные поездки к врачам, местным и столичным. Ничего не помогало. Только один престарелый посоветовал предоставить все природе, и действительно, постепенно ноги выровнялись, и он стал ходить нормально. Правда, кривил каблук наружу, но это уже было неважно. Квартирант покупал и ему разные игрушки. Приходило время мне начать учиться. Решили взять репетитора-гимназиста, чтобы подготовить меня в школу. Одна казенная имени Марии Федоровны и другая частная им. В. И. Остославской. Мать настаивала отдать меня в частную, где я получу лучшее образование. Нужно было платить за право уче-

ния, но мать это не смущало. Итак, узнав первые азы, хотя это было необязательно, т. к. поступала я в младший подготовительный класс. Был еще старший подготовительный и 8 классов основных. Восьмых было 2 – общеобразовательный, который давал право преподавать в младших классах, но нужно было держать экзамен при мужской гимназии, и специальный, где проходили латынь, т. к. давал право поступать в медицинский институт. Я мечтала быть врачом и поэтому поступила на специальный. Но об этом позже. Училась я средне. Особенно способностей у меня не было...

Комментарий

- И. Бакштейн: Основу этой инсталляции составляет однообразный коридор, а также коллажи одного и того же размера, висящие вдоль стен с одной и той же повторяющейся композицией внутри. Не приводит ли эта монотонность к желанию поскорее выйти из этой скуки? Или ты предусмотрел какую-то драматургию в этом проходе?
- И. Кабаков: Действительно, это длинный ряд заключенных в темную раму коллажей, внешне одного и того же вида: сверху фотография, внизу текст и узкая полоска обрезка почтовой открытки под ним. Все эти элементы я привез из Москвы, включая и старые серо-розовые обои, на которые все это наклеено. Уже в этих досках была заключена атмосфера тоскливости и безысходности существования, которая затем только обостряется и подчеркивается атмосферой коммунального коридора с его серым потолком и стенами, коричневыми внизу, давно не мытыми, засыпанным мусором полом и освещенным тусклыми запыленными лампочками без абажуров. Но самое главное – это маршрут движения зрителя по коридору. Он сразу входит в его тусклую мглу, и скорость его движения зависит только от его согласия прочитать текст на каждой «картине». Но оптически зритель понимает, что ничего, кроме картин, больше не будет, и он волен идти как угодно быстро вдоль коридора. Вот здесь оказываются чрезвычайно важными две фигуры движения: сначала коридор сворачива-

ет внутрь, к центру, а потом разворачивается, уходит от центра к выходу. Получается как бы вдох и выдох, которые зритель хорошо чувствует. В центре лабиринта имеется маленький закоулок, крошечная комнатка 1/1 м, впрочем, также заваленная всякой дрянью.

Но особую, можно сказать, главную роль играет звук. Дело в том, что я установил магнитофон над этой маленькой комнаткой в центре. На пленке запись моего голоса, который поет русские романсы в таком приглушенном «домашнем» стиле. И звук сбалансирован таким образом, что при входе в лабиринт звук не слышен, но по мере движения зрителя к центру он становится все отчетливей. Зритель ожидает увидеть, кто поет и, оказавшись, наконец, в центре, откуда исходит звук, видит, что это просто маленькая комнатка, в сущности, крошечная конура, куда свален всяческий мусор: доски, палки, куски фанеры... В центре лабиринта, кроме этого хлама, ничего нет, над ним звучит унылый, сбивающийся голос. И зритель понимает, что он в центре концентрации смысла инсталляции, в его фокусе. Дальше, до выходной двери, по мере ухода звук ослабляется и у входа уже не слышен совсем.

СЛУЧАЙ В КОРИДОРЕ ВОЗЛЕ КУХНИ

Небольшой коридор возле коммунальной кухни... Как правило, в коммунальной квартире не бывает только одного коридора, кроме него, есть еще другой, короче первого, идущий к нему под углом, который приводит нас к кухне. Этот коридор особенно противен, неприятен, его хочется пробежать как можно скорей, потому что в него выходят двери того, что на языке коммунальной квартиры называется «санитарное удобство». «Удобствами» называют ванну и туалет. Это места, вокруг которых особенно накаляются страсти (если не считать, разумеется, коммунальную кухню), и где все так наэлектризовано, что



«Случай в коридоре возле кухни». 1989

может произойти все, что угодно. Ужас коммунальной жизни достигает в этом месте наибольшей концентрации, коммунальный ад существует здесь в самом сгущенной виде...

Описание инсталляции

Инсталляция представляет собой часть коридора коммунальной квартиры, точнее, одну из стен коридора. Нижняя ее часть заклеена на высоте 170 см коричнево-розовыми обоями. Пол покрыт грязными, тоже старыми листами картона. На стене висят две картины, на которых изображен пейзаж с елями, горами и т. п. Все пространство перед зрителем и стеной заполнено висящими в воздухе чайниками, кастрюлями, кружками и другой кухонной утварью. Такое впечатление, что все эти предметы летают в разных направлениях вдоль коридора наподобие каких-то огромных мух, а многие, вроде тех же мух, сели и покрыли собой почти всю поверхность картин, висящих на стене. Таким образом, картины получились как бы «засижены» кастрюлями, мисками, сковородками и пр.

Текст в инсталляции

Когда Ольга Яковлевна рано утром вышла набрать воды, она увидела множество кастрюль, сковородок и кружек, свободно, как птицы, порхающих в еще темном пространстве коммунального коридора, а на летевшей совсем еще новой кастрюле Игоря Субордина из угловой комнаты спокойно стояли несколько маленьких белых человечков.

Комментарий

И. Бакштейн: Судя по фотографиям этих картин, они, с приклеенными к ним кастрюлями и крышками, «работают», как часть об-



«Случай в коридоре возле кухни». Картина для инсталляции. Металл, холст, масло.
210 x 145 см. 1988

щей инсталляции. Но могут ли эти картины со всеми своими элементами существовать вполне самостоятельно?

И. Кабаков: Не знаю, не уверен, мне кажется, нет. Кастрюли и другая дрянь не втягивается, как мне кажется, внутрь картины, не становится частью ее живописного целого, как у Аппеля, Раушенберга... Скорее, здесь мое постоянное желание выйти вперед, в «впередистоящее» пространство, оказаться «между» картиной и зрителем, в этом промежуточном «поле», которое меня всегда привлекало.

РЕМОНТ

Одно из самых типичных наших мест – место, где происходит ремонт. Да, собственно, все у нас – ремонт. Он у нас происходит повсюду, тянется неделями, месяцами, иногда годами, и, войдя в любое помещение, охваченное этим несчастьем, всегда затруднительно сказать: заканчивается он или только начинается. Работы только начаты, но тут же и брошены. Никого нет и неизвестно, будет ли ремонт продолжен: ничего не убрано, все лежит, а точнее, валяется, все как будто оставлено лишь на минуту. На обед ли ушли мастера, или их внезапно перевели на другой «объект», а этот отложен на другой раз? Пол закрыт бумагой, что-то частично покрашено, некоторые дыры зашпаклеваны, всюду разгром, грязь, беспорядок... И каждого, кто войдет сюда, охватывает знакомое чувство перед картиной, с детства при-



«Ремонт». 1991

вычной: оставленной, замершей навсегда жизни, ощущение временности всего вокруг...

«Ничего нет более вечного, чем временное».

Вечно на полу будет заляпанная бумага, вечно будет стоять лестница-стремянка, вечно будут валяться перемазанные, давно засохшие кисти, стоять на полу непросыхающие желтые лужи, в ведре – окаменевшая навсегда серая краска.

Описание инсталляции

Большое прямоугольное помещение (9/5/2,5 м) превращено в настоящий хаос: повсюду ведра с краской, банки на полу, покрытом полосами белой бумаги, давно заляпанной и грязной, стоит лестница-стремянка. Кругом валяются банки из-под краски, ролики и кисти, уже засохшие, брошенные как попало. Но часть помещения уже покрашена: покрашен потолок и этой же краской (светло-серой) часть стен. Начат бордюр внизу стены, но все неокончено. На полу – тряпки, веревки, обрывки проводов, комки бумаги, гвозди.

Комментарий

И. Бакштейн: Я сильно сомневаюсь, что зритель, находясь в такой инсталляции, поймет ее как вполне законченную. Скорее он будет думать, что перед ним какая-то будущая инсталляция, еще в процессе работы...

И. Кабаков: Скорее всего, это так, но может быть и иначе. Меня всегда привлекало неоконченное, сырое больше, чем завершенное – и это в природе вещей. Может быть, более захватывающе смотреть на «что же будет», чем на то, что «уже есть». Вспомни про замороженное торчание зрителей перед какой-нибудь стройкой – на готовый дом вряд ли они бы стали так смотреть. У меня самого был однажды сходный опыт. На биеннале в Венеции в 1988 году я должен был сделать в Апперто инсталляцию, но стена, которая для этого предполагалась, не была построена. Все вещи – карти-

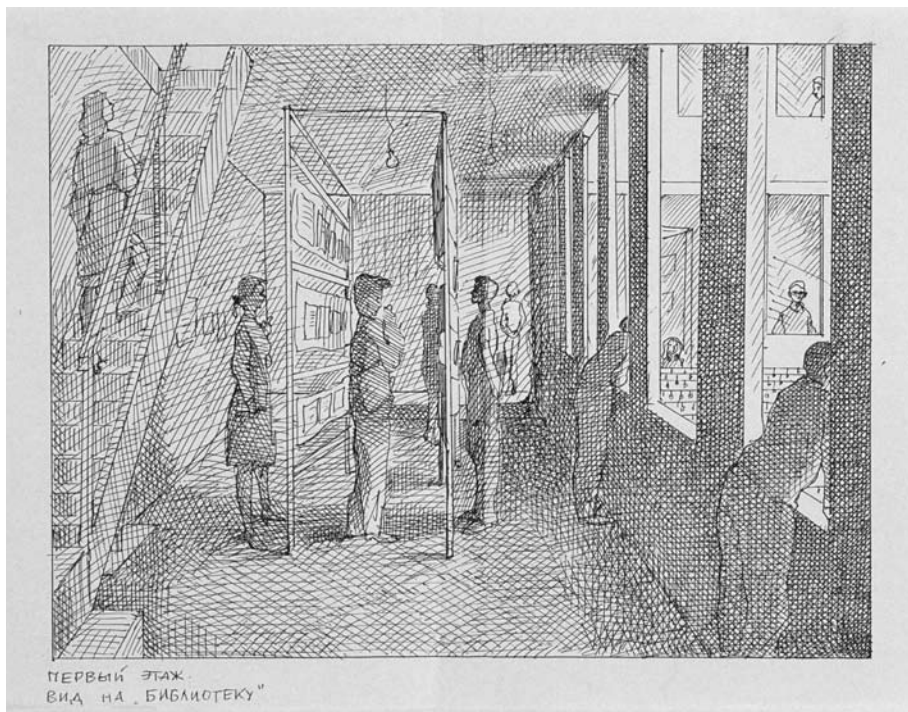
ны, объекты, доски от ящиков и прочее валялись вокруг, я огра-
дил всю эту территорию рядом досок, положенных на ящики, на
одной из которых лежал, совершенно случайно, план будущей
инсталляции. И тут я заметил, что вокруг этой кучи и этого ба-
рьера стало накапливаться множество людей, которых вокруг
других уже готовых работ не было. Они разглядывали план, раз-
бросанные на полу предметы, стараясь увязать одно с другим...
Одним словом, ты понимаешь, что я хочу всем этим сказать.
С этого момента я все хочу сделать что-то в этом роде, но как-то
не решаюсь. Какой-то страх берет...*

* «Неоконченная инсталляция» была сделана в 1993 году на биеннале
в Иоганнесбурге.

МЫ НИКОГДА НЕ ВЕРНЕМСЯ СЮДА

Одно из самых сильных и страшных воспоминаний – жизнь в школьном общежитии. Но одновременно – и самых странно приятных, болезненно трогательных. Оба эти переживания составляют мучительно-сладкий сплав, в котором я не могу отделить одно от другого: невероятную, немислимую тоску от радости одинокого – как это ни странно звучит применительно к общежитию – рисования в углу, опершись спиной о теплую батарею; ежедневное избиение нас старшими; буйные походы в столовую за четыре квартала от школы, с бешеной игрой в футбол прямо на улице, среди прохожих и машин, где мячом служили камни, пустые консервные банки, куски льда зимой...

...Я поступил в общежитие художественной школы в 1943 году в Самарканде, куда я с мамой эвакуировался во время войны. Мне было тогда 10 лет, и с тех пор до 1951 года я жил в этом общежитии, пока не перешел в другое, в общежитие при институте им. Сурикова в 1957 году. Было нас в школьном интернате 75 учеников, располагалось оно на последнем этаже школы, в которой учились, кроме нас, искусству и «приходящие» ученики из «нормальных» семей. Утром, после завтрака, мы спускались в школьные классы, где занимались 6–7 уроков подряд, а потом, вечером, вновь поднимались на свой этаж, где проводили остаток дня и ночь. Мы почти никуда не выходили, если не считать групповых походов два раза в день в столовую и один раз в неделю в баню. Жизнь каждого проходила среди своих сверстников, причем, существовала строжайшая субординация: младший подчинялся беспрекословно старшему старшие были «хозяевами», младшие – «рабами», просто в силу своего возраста. Младших заставляли убирать за старшими, готовить для них еду, а по вечерам устраивались экзекуции: наказание младших за их провинности перед высшими силами – «старшими» (среди которых многие были настоящими садистами). Начальство школы и сам директор не вникали в дела интерната; теперь я понимаю, что их вполне устраивала царящая там атмосфера. Но как она могла быть иной, если и по всей стране происходило то же самое: это были последние годы правления Сталина, время «оконча-

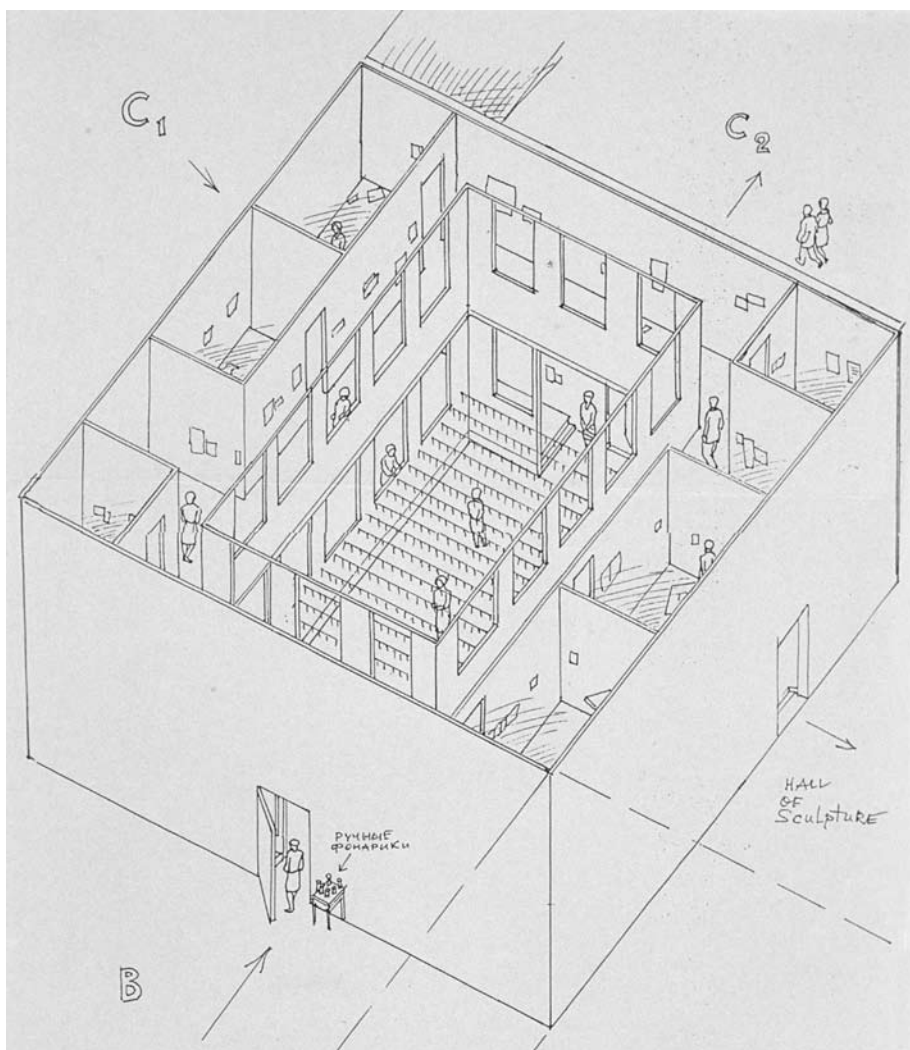


«Мы никогда не вернемся сюда». Эскиз инсталляции. 1991

тельного построения рая в отдельно взятой стране». Внизу, на первом этаже школы, там, где был спортивный зал, регулярно проводились «торжественные вечера», на которых, когда произносилось имя Сталина, начинались бурные аплодисменты, которые никак не могли прекратиться, так как все начальники боялись первыми перестать хлопать – это было смертельно опасно и могло иметь (и имело) катастрофические последствия.

И ты, неважно, «младший» или «старший», был постоянно у всех на виду, с утра до ночи. В комнате, где тебе принадлежали только кровать и тумбочка, стояло еще 9–10 кроватей, дверь была всегда открыта. Основная жизнь происходила в коридоре. В нем вдоль стен стояли диваны и маленькие столы, в коридоре бегали, сидели, шумели, дрались твои «товарищи». Ничего, как помню, «своего» не было. Твое пальто, кепку, ботинки по ошибке или «просто так» мог одеть любой из твоих соседей по спальне.

Но, с другой стороны, сколько было всего приятного, легкого, радостного! Ты ни за что не нес ответственности, все вокруг было чужое, не твое. Еда, одежда, постель, учебники – все тебе давалось, за учебу мы не платили. Никакого собственного решения ты не принимал, нам всегда говорили, что нас ожидает сегодня или завтра, куда мы должны пойти и что сделать. Будни и праздники, правила



«Мы никогда не вернемся сюда». Эскиз инсталляции. 1991

жизни в общежитии и даже подарки – все это не ожидало нашего согласия. Мы все принимали как должное, как козлята на скотном дворе, не обсуждая и не вдаваясь в то, кому принадлежит этот скотный двор и кто в нем хозяин.

Но эти вопросы не задавала и вся страна. В то время она сама напоминала наш школьный интернат, доведенный до полного рабства, бессловесности и радостного идиотического энтузиазма в редкие минуты.

Описание инсталляции

Для инсталляции использовано помещение С1 в Карнеги Музеуме, имеющее три входа: из зала В, из зала С2 и из зала скульптур. По главной оси выставки, ведущей из зала В в залы С2 и С3, расположены две главные двери инсталляции, ее вход и выход. Инсталляция представляет собой двухэтажную постройку – «дом», со всех четырех сторон окружающий «двор». Первый этаж дома приподнят на 40 см над поверхностью двора. Весь двор окружен по периметру оконными проемами, из которых зритель может смотреть во двор на то, что там происходит. Справа и слева от входных дверей находятся ступени, поднявшись по которым, можно попасть в два боковых помещения первого этажа. Это «столовая», в которой стоят один за другим столы, покрытые скатертями, и старые стулья, а на столах – меню с совершенно «особенным содержанием» блюд, и «библиотека», где на трех вертикально стоящих деревянных конструкциях набиты длинные полосы обоев, поверх которых наклеены в ряд всевозможные рисунки, тексты, чертежи, открытки. В левом углу от каждого входа находятся две лестницы, ведущие на второй этаж. Зритель попадает в коридор, по которому можно пройти, не задерживаясь, вокруг всего дома, при этом через оконные проемы видны противоположные окна и двор внизу. Из коридора можно попасть в каждую из шести комнат (по три с каждой стороны дома), в которых тоже почти ничего нет, если не считать висящих на стене бумаг с текстами и рисунками. Такие же листы висят в разных местах коридора, на лестничных клетках, лежат стопками и по отдельности на полу. (То же самое и на первом этаже).

Теперь о самом главном: о центре инсталляции, о том, что находится во дворе, и о подвешенных там объектах.



«Мы никогда не вернемся сюда». 1991

«Центр» представляет собой 16 веревок, туго натянутых поперек двора над всей его поверхностью на высоте 155 см, то есть, на уровне глаз человека среднего роста. К каждой веревке, на расстоянии 30 см один от другого, привязан на тонкой веревочке какой-либо «мусорный» предмет: пустая коробочка, крышка от банки, скомканный старый пакет и т. п., а под каждым из них, на небольшой бумажной табличке – текст. Тексты – всего в две-три строчки – фрагменты высказываний детей, собранных во дворе и ожидающих своего будущего. Тексты эти весьма напряженные, полные самых противоречивых чувств растерянности, надежды, боли... Подобных фрагментов – 320, соответственно столько же и предметов. Таким образом, весь двор оказывается чрезвычайно наэлектризованным, драматическим пространством, своеобразным морем, полным скорби и ожиданий.

Теперь о двух главных действующих лицах инсталляции: о свете и зрителе.

Инсталляция задумана так, что зритель сам будет реализовывать замысел инсталляции при помощи света. Дело в том, что свет будет

выключен (не считая небольших электрических ламп над лестницами и в коридорах, дающих слабый свет, позволяющий ориентироваться в пространстве). Но в целом в инсталляции довольно темно. У всех трех дверей стоят столики, а на них большое количество электрических фонариков. Зритель берет фонарик и отправляется с ним исследовать таинственное темное пространство, в которое он попал. Впереди вдалеке – только освещенный квадрат двери на противоположной стороне. Все остальное пространство предстает перед ними морем блуждающих огоньков, перемещающихся в разных направлениях. Это огни фонариков других зрителей, которые раньше него вошли в инсталляцию. Каждый отыскивает своим фонариком предметы во дворе, комнатах и коридорах. Инсталляция состоит из множества огоньков, блуждающих в пространстве, каждый зритель видит лишь один фрагмент, который ему удалось высветить. (Конечно, всем знаком этот захватывающий эффект, все испытали его хоть раз в жизни: бродить в одиночестве с фонариком по таинственному, брошенному, чужому помещению).

Тем самым зритель в движении создает общий эффект инсталляции. Теперь понятно, почему пол первого этажа был поднят на 40 см над уровнем двора: выглядывая из окон, зритель видит пространство двора, как море огней под собою.

Текст в инсталляции

Витя говорит, что это возле вокзала.

Сейчас лягу на пол и усну. Я так страшно устал.

А я ужасно в туалет хочу.

Перед уходом Брыкин два унитаза сломал, расколол вовсе, а сейчас бы так надо...

Ты знаешь, я буду пробовать отсюда выбраться.

Зря я чемодан не взял свой маленький, хотя бы на него можно было сесть...

А я так вспоминаю свою комнату! Хотя почему мою, нас там было шестеро.

Говорят, переезжаем, потому что стены дома в плохом состоянии. Да у нас весь район такой и ничего, все живут, не жалуются...

А сказали, когда стали говорить о переезде, что нас не будут трогать до следующего лета...

Мне не кажется, что дом, куда мы едем, будет лучше этого.

Что мы, министерство? Вообще никому не нужны...

Так хочется заорать, завывать, зарычать, как собака!..

Почему с нами так обращаются, как с баранами? Приказали собираться, все бросить и спуститься вниз и все это непонятно, когда кончится...

Комментарий

И. Бакштейн: Я этой инсталляции тоже не видел, но судя по фотографиям, она очень большая, целых два этажа... А объектов как-то не очень много... Ты мог бы в короткой фразе определить главную цель всего замысла?

И. Кабаков: Для меня и эта инсталляция, как и многие другие, сводится к единой метафоре – метафоре ухода из жизни, последнего дня перед этим. Звучит это примерно так: дом покидают, все стоят у выхода, свет погашен, и, если бросить взгляд назад, увидеть, что остается от прожитой жизни, то ничего нет позади, кроме оставленной за собой большой кучи бумаг – тетрадей, расписаний, лозунгов, записок...

ВЫСТАВКА ОДНОЙ КНИГИ

Одно из сильнейших воспоминаний детства и юности – посещение библиотеки и просиживание там долгими часами в читальном зале. Тишина. Вокруг тебя в зале сидят, оцепенев, несколько человек разного возраста, рядом с каждым стопка книг. Никто не обращает внимания на другого, все погружены (или, кажется, что погружены) в чтение. Я же погружался не столько в чтение – часто при моем рассеянном характере я не мог долго сосредоточиться и отвлекался, разглядывал соседей, чужие книги, смотрел по сторонам, на стены, на экспонаты, расставленные вдоль стен на стеклянные витрины...

Как правило, по стенам были расположены (я рассказываю о «тех ушедших 50-х») «тематические экспозиции», обычно приуроченные к юбилейной дате: «Отечественная война 1812 года», «100-летний юбилей паровой машины Уатта», «Восстание Пугачева» и другим дням рождения и смерти поэтов, писателей, общественных деятелей... В витринах лежали их книги, на стенах под стеклом висели страницы рукописей, фотографии с дарственными надписями, иллюстрации, виды городов, где они родились и жили, в центре среди них большой портрет юбиляра. Все это группировалось в отдельные компактные блоки-разделы по периодам жизни – детство, юность, университет, путешествия, а затем – «основные произведения» (каждое произведение – отдельный стенд с иллюстрациями) и, наконец, последние годы и смерть. Этот мемориал, расположенный по всему периметру зала, вдоль стен и в простенках между окнами, производил эффект, прямо противоположный тому, на который рассчитывали организаторы юбилея, библиотечные работники. Это был концентрированный сгусток убийственной скуки, банальности и бессмысленного бюрократизма. Впрочем, все было естественным, они делали лишь то, что делалось повсюду в этом роде, поскольку существовал неписанный (а может, и писанный) канон для празднования всех юбилеев – от ученых и писателей до вождей революции, и все подобные экспозиции строились по одному и тому же принципу «жития святых»: рождение,

юность, деяния, последние годы, смерть. Один юбилей сменял другого на стенах читального зала с равными промежутками времени – 3–4 недели, каждый следующий имел точно такую же экспозицию и тот же обязательный набор экспонатов.

Сидя месяцами в библиотеке, видя, как «житие» Пушкина сменяет «житие» Толстого (понятно, что на том же месте, в тех же витринах и на тех же стендах), ты начинал медленно, тихо и спокойно всех их ненавидеть. Пушкин, Гоголь, Толстой сливались в неразличимый ряд с Героями Революции, Героями фабрик и заводов, Героями Соц. Труда, Героями Советского Союза, Героями гражданской войны, становились неизбежными и пустыми знаками нашей унылой повседневности.

Описание инсталляции

Инсталляция принадлежит к типу «больших инсталляций», так как объединяет несколько инсталляций меньшего размера. В том виде, каком она была показана в ДААД Галерее в Берлине, она представляет собой систему из пяти сравнительно небольших комнат: одна в середине и две по бокам. Комнаты были превращены в провинциальную советскую библиотеку: стены всех помещений, от пола до середины стены, были оклеены темными, «под дерево», обоями, по полу через все комнаты «пропущен» красный ковер, а возле стен поставлены тяжелые старомодные старинные деревянные витрины. Выставка начиналась с центральной небольшой комнаты, где была выставлена сама книга*, которой и была посвящена вся выставка, которая, собственно говоря, была большой, развернутой иллюстрацией к ней.

Стены всех комнат на высоте человеческого роста были заклеены в ряд рукописным вариантом этой книги – диалога Б. Гройса и И. Кабакова. Диалог строится вокруг девяти тем. Каждая тема развернута в отдельную инсталляцию, состоящую из висящих на стене фотографий, рисунков и объектов в витринах. Если вообразить себе,

* Б. Гройс – И. Кабаков. «Искусство улетать». Ханзерферлаг, 1992.



«Выставка одной книги». 1991

что «бегущие» по горизонтали вдоль стен листы рукописи напоминают «железную дорогу», то эти девять небольших инсталляций выглядят, как станции на этом длинном, идущем по кругу пути.

Текст в инсталляции

Б. Гройс: 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. Кабаков: 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 зритель, вообще голоса культуры, любой 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, нехорошо, аморально – я не воспринимаю как подлинное бытие. Мало 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 пустить», 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 таких голосов. Более того: считается 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 – не обязательно 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 тех идеальных объектов культуры прошлого, я иду им навстречу, потому что тогда я уверен, что их голоса тоже относятся к полю культуры...

Комментарий

И. Бакштейн: Инсталляция снова, как и многие другие, ставит проблему «персонажности», но в довольно сложной форме. В простом случае проблема выглядит двуступенчато: автор (я) придумывает персонажа, а уже персонаж рисует «от себя» или делает объекты. Но на выставке одной книги этим персонажем является сам автор. Каков же тогда «язык описания себя»?

И. Кабаков: Поневоле нужно для этого было выбрать какой-нибудь уже существующий вокруг тебя язык. Таким образом получается описание себя как определенного социального типа. Тем самым автор осуществляет критику социальности вокруг и внутри самого себя, пытаюсь дистанцироваться от окружающего, посмотреть на него со стороны.

Автор выбирает язык советской стандартной продукции (в данном случае набор стендов в советской библиотеке) и описывает свою жизнь, как если бы ее ретроспективно показывали в советской помпезной иконографии. Но «герой» и его биография в какой-то степени не соответствуют стандарту такой демонстрации, противоречат ей изнутри, что создает довольно странные и смешные узлы (один из стендов описывает передовика «по культурной работе» И. Кабакова с показом его фотографии и его «достижений» на этом поприще).

КРАСНЫЙ ВАГОН

Как я сейчас вспоминаю – главный символ для меня, да и, может быть, для других – грандиозные павильоны Сельскохозяйственной выставки и залы Манежа, место больших помпезных художественных выставок в 50–60-е годы. Рассчитаны они были на посещение огромных человеческих масс, народов, в пределе – всего человечества. Эти выставки были частью «великих праздников» – парадов, грандиозных демонстраций, народных ликований, которые постоянно, как я помню, происходили в это время. Это было своего рода синкретическое действо, где не было деления на зрителей и исполнителей, и весь торжествующий народ, построивший социализм, видя того, кто построил «светлое будущее», то есть самого себя, ликовал и праздновал по этому случаю. В дореволюционной истории, как рассказывают, праздники следовали за буднями, наполненными тяжелым трудом, поэтому-то они и были «праздниками» – от русского «праздность». Наш построенный новый мир преодолел этот унылый ритм, отменив будни и назвав труд «праздником социалистического труда». Каждый день стал праздником по случаю постоянных побед, которые шли тогда непрерывной полосой одна за другой: над старым миром, над капитализмом, над врагом в Отечественной войне, над природой, над внутренними врагами. И как праздник сменял праздник, так и выставки шли одна за другой: «Первомайская», «Октябрьская», «Наша авиация», «Железнодорожные будни», «Наша милиция»...

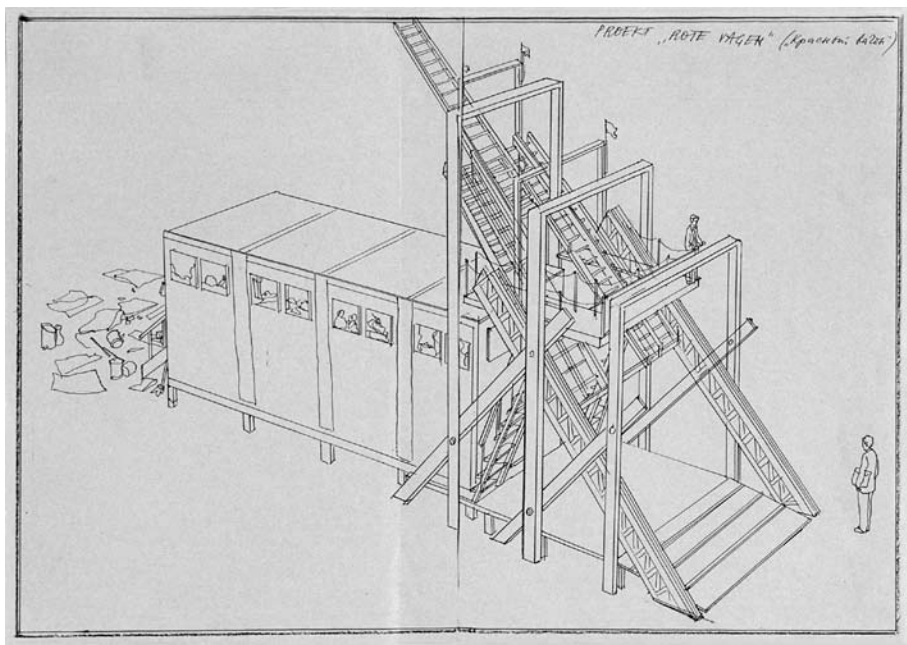
Но и каждый павильон ВДНХ, в котором экспозиции менялись не так часто, построенный, казалось, на века, изображал, наподобие средневекового храма, часть советского космоса. Огромные плафоны на потолке были окнами в голубое сияющее небо, исчерченное стрелами кранов и эскадрильями самолетов. Колонны, то в виде спелых колосьев, то в виде деревьев, держали кессонированные потолки, а по стенам огромные фрески показывали ликующих людей, строящих дома и заводы, управляющих локомотивами и радостными группами идущих к светлomu «завтра». Экспонаты внутри вздымались наподобие удивительных, великолепных скульптур-

памятников, напоминавших странные создания Арчимбольди: это уже были не только трактора, комбайны, станки, арбузы, дыни, ткани, меха, а какие-то почти сюрреалистические постройки, соединявшиеся в сияющие огнями фонтаны, спирали, пирамиды. Все было, казалось, не подсвечено лампами, а само излучало свет... Рядом с этими сверкающими солнцем и светом пространствами помещались затемненные залы, где зрители могли видеть и события, которые выглядели трехмерно-стереоскопично: высадку папанинцев на льдине, битву на Халкин-Голе, устройство противовоздушной обороны в Москве во время войны. Все это было представлено в виде огромных панорам и диарам с искусно подстроеным освещением. Все было как в действительности, совпадение было почти полным благодаря сочетанию живописи, скульптуры и света...

Описание инсталляции

Инсталляция состоит из трех частей, составляющих единое целое, и имеет длину 17 метров, ширину 3,5 метра и высоту 7 метров. Первая ее часть – начало осмотра и одновременно вход в инсталляцию – представляет собой конструкцию из дерева в конструктивистском стиле 20-х годов. Это сложно составленная лестница, идущая вверх, а по смыслу – путь наверх, в космос, в небо, движение к прекрасному будущему. Вверху, на вершине лестницы много флагов, вымпелов, лозунгов – праздник царит там, вверху, на небе.

Сзади к этой конструкции пристроен «Красный вагон» – длинный (9 метров) деревянный ящик, напоминающий вагон и покрашенный в «вагонный» красно-коричневый цвет, стоящий вместо колес на невысоких деревянных подпорках. Вместо окон по обеим сторонам вагона висят написанные в стиле «социалистического реализма» 16 картин. Зритель, войдя вовнутрь, оказывается в довольно темном помещении. Слева стоит во всю длину двуступенчатая скамья, приглашающая зрителя сесть. Правая часть вагона представляет собой широкую сцену, где за деревянным барьером вот-вот начнется действие. На стене, в виде задника расположена большая картина, изображающая проект «красного города будущего»: прямые дороги, дома, зеленые парки, ди-



«Красный вагон». Эскиз инсталляции. 1991

рижабли в воздухе. Довольно громко звучит то бодрая, то лирическая, полная энергии музыка 30–40-х годов. Сзади вагона небольшое крыльцо, но со сломанными перилами. Вообще за вагоном царят ужасный хаос и беспорядок, громоздятся большие кучи хлама и мусора: рваная упаковочная бумага, доски, коробки, пустые ящики, все то, что осталось после постройки и покраски первых двух частей инсталляции – «лестницы» и «вагона». Его должны были, видимо, убрать и вынести, но то ли не успели, то ли просто забыли, неясно, но этот мусор составляет третью, тоже важную часть инсталляции.

Текст перед инсталляцией

Около 1985 года по какому-то особому упадку энергии в нашей стране я и многие мои друзья почувствовали, что кончился какой-то важный период советской истории. Наступило новое, уже «неисторическое» время. Но мне было ясно и то, что этим годом кончил-

ся не только определенный период ее, но и вся советская история, начавшаяся в октябре 1917 года, кончилась и никогда не вернется. То, что, казалось, будет длиться вечно, тихо лопнуло и вытекло наружу, как старый, болезненный, гнойный нарыв.

Было бесконечно важно осознать «советское время» от его начала до конца, как-то отразить, описать, что называется – «запечатлеть», так как никогда ничего подобного в истории человечества не повторится. Но как, каким образом представить советскую историю наглядно, в развитии? Она в моем воображении предстает в виде арки, моста. Первый ее период, еще полный веры, надежд на постройку светлого прекрасного будущего, видится мне как начальная часть моста, идущая вверх. По времени это период с октября 17-го до 1932 года, года «съезда победителей», почти полностью расстрелянного Сталиным.

Второй период – наступивший вслед за этим «вечный советский сталинский рай», отдаленное будущее мгновенно приблизилось и стало вечным прекрасным «сейчас», время остановилось, как и полагается в раю, и все навеки расцвело, чтобы никогда не увянуть под солнцем Сталинской конституции и его неусыпным оком. Это время с 1932 года по 1963, его можно представить как середину моста, его ровную горизонтальную часть. И, наконец, третий советский период, с 1963 по 1985 год, когда все, как с моста, катится к своему неизбежному концу. Это «брежневский» период, время ускоряющегося внутреннего развала, период разрушения одного за другим могучих четырех столпов, на которых держался, казалось, построенный навека «великий могучий Советский Союз»: его идеология, экономика, внешняя политика и военная мощь. Нашему поколению довелось застать «победоносный» второй период и полностью пережить период упадка и разрушения, заглянуть из конца в начало той страшной сказки, которая происходила не в воображаемом мире фантазии, а на самом деле.

Но представляется также ясным (прежде всего благодаря книге Б. Гройса «Единое художественное произведение Сталина»), что эти три периода совпадают с тремя важными этапами развития в нашей стране изобразительного искусства: период авангардизма, расцвета «социалистического реализма» и неофициального искус-



«Красный вагон». 1991

ства («соц-арта» и др.), которые не противостоят и не исключают друг друга, как считают многие, а представляют собой единое целое. Таким образом, легко напрашивается способ изображения «советской истории», этого «моста» как особого сочетания, состыковки трех изобразительных систем, где отчетливо будет видно то, что между ними общее, и то, чем они различаются.

Но для создания яркого и цельного образа этот прием выглядит слишком наглядным, чрезмерно иллюстративным. Требовалось более сложно переработанное решение, где все эти три части «моста искусств» содержались бы в более скрытом виде, образовывали новое единство.

Инсталляция «Красный вагон» представляется мне таким решением. Это изображение пути, по которому должен пройти зритель, так сказать, физически почувствовать начало, середину и конец. Испытав невозможность подняться по лестнице в небо, пережив тягостную скуку «вечного ожидания» и оказавшись среди кучи грязи, обломков и мелкой чепухи.

Комментарий

- И. Бакштейн: Я знаю, что по первоначальному замыслу зритель должен был входить внутрь вагона через переднюю дверь, а потом ты поменял решение, и они у тебя входят сзади.
- И. Кабаков: Да, инсталляция не «работала» при первом решении. Зритель проходил сквозь вагон и... ничего не происходило. Но когда зритель видит закрытую переднюю дверь, он идет вдоль вагона, как бы осматривая всю его длину с висящими картинами, подходит в конце к куче мусора и заглядывает за край вагона. Вот тут его и подстерегает ловушка. Задняя дверь открывается, и оттуда раздается музыка. Зритель обязательно поднимется по ступенькам и зайдет внутрь, чтобы «подсмотреть», что же там такое. И он попадает совсем в другой мир. Снизу подсвеченная картина горит каким-то инфернальным светом, но самый главный эффект состоит в комбинации картины и звучащей внутри вагона музыки. Это подборка песен 30–40-х годов, составленная

В. Тарасовым для его пьесы «Драмтеатр». Это песни, наполненные зарядом необычайной бодрости, энергии, светлого лирического чувства. И сочетание темной внутренности вагона, подсвеченной картины и чудесных «сердечных» голосов невероятно бьет по «струнам души», из вагона не хочется уходить...

И. Б.: Но подобная реакция как будто противоречит основному критическому, разоблачительному пафосу этого «памятника страшной эпохи»?

И. К.: В каком-то смысле да, но так получилось. Положительный «ностальгический» разряд внутри вагона очень силен. Какой-то критик назвал это даже «Ностальгический вагон». Что делать. Наша жизнь была ужасна, но это была наша жизнь. И необыкновенная душевная энергия, которая жива в этих песнях, была не только простой пропагандой. Впрочем, быть может, это нам только сейчас кажется...

КОРАБЛЬ

Еще со времен Революции было заведено правило, что каждое большое государственное учреждение или завод должны иметь свой клуб. Клубы эти строились для того, чтобы работники могли проводить там время, отдыхать, но, прежде всего, получать необходимое политическое образование. Первые послереволюционные клубы были местом, где партия «просвещала» темные массы светом своих идей, устраивались лекции о проектах и планах, о светлом будущем, ожидающем всех при новой власти. Часто старый дом или сарай, переделанный под такой клуб, обклеивался снаружи и внутри вручную изготовленными лозунгами, плакатами, призывами; в «красном углу» устанавливались знамена возле портретов вождей, ставились лавки вдоль стен, раскладывались брошюры с речами Ленина, Троцкого и др.

Постепенно эти временные клубы превратились в своего рода «часовни» новой религии, стали обязательными для каждого предприятия и оказались в подчинении у специального «идеологического» отдела при партийном комитете завода, колхоза, университета. Постепенно клубы становились все солидней, прочнее, оформление в них пышнее и богаче. В 30–40–50-е годы это было место обязательных (для партийных – под угрозой изгнания из партии) посещений всем коллективом собраний, митингов, встреч с делегатами, с представителями властей. Агитация и пропаганда, хоть и потеряли свой первоначальный смысл (некого было пропагандировать и агитировать – большевики полностью победили), но по традиции все эти «революционные» атрибуты были сохранены и приобрели несколько другой вид и смысл. Теперь все оформление этих клубов (они иногда назывались «красными уголками», отчасти и потому, что в них доминировал красный цвет) сводилось к показу побед «на всех фронтах» социалистического строя в СССР и других (уже после войны) странах социализма. Сделанные с большими затратами – денег на пропаганду отпускалось, не считая – пышные интерьеры таких клубов состояли из комбинаций фотографий, лозунгов, документов, скульптур и картин. Попад в такую постройку и обойдя ее со всех

сторон, посетитель – по мысли работников идеологического фронта – хотя и до этого все знал и внутренне ликовал и восхищался, но, увидев эту «комнату счастья», получит новую порцию оптимизма и уверенности, поскольку в каждой фотографии и картине, как в малой капле, отражался весь космос побед и благоденствия его любимой Родины.

Но в 60–70-х годах жизнь в клубах-храмах стала постепенно угасать, культ отправлялся все более уныло и механически, пропагандистские постройки, стенды и плакаты постепенно ветшали (хотя на улицах все продолжали воздвигать их из стали и бетона), и все вместе: и ритуал, и оформление, и краски – превращалось в никому не нужную унылую церемонию, с трудом поддерживаемую идеологическими отделами и нанятыми исполнителями-профессионалами, по старым шаблонам рисующими радостные лица на фоне синего неба.

Описание инсталляции

Инсталляция представляет собой довольно большую конструкцию длиной в 25 и шириной 10 метров, в плане действительно напоминающую корабль: у нее имеется «нос», «капитанская рубка», высоко поднимающаяся над полом, два ряда бортов, окружающих всю конструкцию, и большая центральная часть, состоящая из пяти восьми-метровых деревянных стендов с наклеенными полосами обоев. Все конструкции сделаны из дерева, а экспонаты представляют собой бумагу, картон, фотодокументы, книги, журналы и пр. В этом смысле общий вид «корабля» напоминает пропагандистские постройки, типичные для Советской России 20–30-х годов, где сочетание динамичной, помпезной конструкции, обильного фотоматериала и лозунгов призывало двигаться к светлему «социалистическому завтра». Идея движения к «светлему завтра» содержится и в «корабле». Здесь огромное количество пропагандистской визуальной агитации: почтовые карточки, плакаты и прочее. Но основной груз, наполняющий всю конструкцию, совсем другой. Это подлинные документы – письма, просьбы, жалобы жильцов коммунальных квартир на повседне-



«Корабль». 1985

ную муку совместного проживания в невыносимых условиях, около двух тысяч документов, открывающих каждодневный ГУЛАГ в Москве, как и в любом нашем городе. Письма эти наклеены одно за другим на длинных листах обоев и прикреплены к деревянным строчкам в пять рядов, так что зритель идет по коридорам тоски, как между библиотечными стеллажами.

Текст в инсталляции

В ДОМОВОЙ КОМИТЕТ
ДОМОУПРАВЛЕНИЯ № 62 ДОМА № 35
От гр-ки НЕСТЕРОВОЙ И. Е.,
прож. Студенческая ул. д. 35, кв. 26

ЗАЯВЛЕНИЕ

В нашей квартире проживает гр-ка НИКИТИНА А. А., которая больна шизофренией. Спекулируя своей болезнью, она безобразничает в квартире, надеясь, что ей простят и что ей все можно. Отказывается от положенных уборок мест общего пользования, оплаты за коммунальные услуги, так: летом не заплатила за телефон и только после телефонного звонка на работу уплатила за свет и газ. По телефону отвечает всякую ерунду. Родственники и знакомые обижаются, что невозможно дозвониться, потому что отвечают всякую ерунду. Может весь день на кухне распевать песни и ча-стушки. Может стирать несколько тряпок полдня, причем ванну занимает с 6 час. 30 мин. утра и утром приходится умываться на кухне. Нарочно стирает тогда, когда у других соседей уже замочено белье, тем самым вызывает на скандал и ставит на плиту другой бак. Вешает белье, когда захочет, с которого всегда течет на голову и затемняет плиту. А если ей сделаешь замечание, что ничего не видно, обзывает всякими словами. Грязные половые тряпки всегда висят на батарее в кухне. Всегда делает все назло. Сквернословит по всякому и шкуры, фашисты, капиталисты, гады, выражается нецензурными словами, а за что?

14 сентября мы все четверо вернулись в Москву из отпуска. В квартире жила одна Никитина и уборку производила она. С 17-го сентября, ввиду ремонта у себя в комнате, по согласованности с Никитиной мы стали производить уборку, чтобы ей не возиться с нашей грязью и отложить одну неделю уборки до следующей ее очереди. Когда же пришла очередь ей убираться, она отказалась и стала нас оскорблять. Ее муж приехал из командировки числа 5 октября, прожив до 5 ноября, уезжая в отпуск, обещался по возвращении убрать две недели, когда же опять пришла их очередь, отказались убирать. Вместо того, чтобы присечь безобразия Никитиной, сам нарушает все правила общежития. Тем более, что он сам старший по квартире. Никитина заявляет, чтобы мы ее не тревожили, уважали и не смели против ничего говорить. Если он желает своей семье добра и спокойствия, пусть делает все сам, если она больна и не может договориться с соседями, а он делает наоборот. Они в своей семье не могут ужиться, а мы должны ее покоить.

Мне пришлось обратиться к Главному психиатру г. Москвы, потому что дальше жить с такой больной невозможно, на что мне ответили, что будет обследована т. Никитина и приняты будут меры, если она нездорова. Несколько раз врачи настаивали на ее госпитализации, но сам Никитин не соглашался. И это уже не первый раз. А она все время грозит, что обварит кипятком и ей ничего не будет. На работе ее не держат, как не сумеющую работать в коллективе. Там не могут, а мы должны. Выходит, что здоровые люди уже превращаются в ненормальных и все хорошо. Надо положить конец этой нервозности. Мне 70 лет, а она говорит...

Комментарий

И. Бакштейн: Но ты сам никогда ведь не служил ни в каком учреждении и не должен был ходить на собрания. Откуда ты, во-первых, знаешь об этих «красных уголках», почему ты о них вспоминаешь и даже сделал по поводу них эту инсталляцию?

И. Кабаков: Ну, жить в стране тотальной пропаганды и быть выключенным из нее было просто невозможно. Разнообразием таких

«храмов» были залы собраний в школе, в институте, на работе у мамы, когда я туда приходил. Другое дело, что этой «пропаганде счастья», «картинам счастья» ничего в окружающей нас жизни не соответствовало. Наша жизнь и была тем ужасным кораблем с плещущимися яркими флагами на мачтах и цветами по бортам, но со страшным грузом повседневных мучений, который упрятывали в трюм от посторонних глаз, тщательно задраивая люки. Эта метафора и легла в основу этой инсталляции: «Библиотеку» подлинных документов жильцов коммунальной квартиры я расположил в центре, а «борта», «капитанский мостик» и «нос» я украсил всей яркой и радостной идеологической «продукцией» тех дней.

ЖИЗНЬ МУХ

Краеведческий музей в провинциальном городе. Как много он говорит каждому, кто его посещал, особенно приезжему, который, не зная, как убить время, куда деть себя и не зная никого в городе, слоняясь по страшной жаре по чужим незнакомым улицам, случайно видит перед собой табличку с этим названием.

...Старое, давно не чиненное крыльцо, старая дверь, унылая тишина в прихожей и не то сотрудник, не то сторож, ошеломленный неожиданным появлением посетителя. Небольшие залы, скорее комнаты (музеи такие обычно располагаются в старых дореволюционных особняках), полумрак, чисто вымытый пол. Небольшие окна с толстыми старыми переплетами скупно пропускают свет; в тишине громко слышен скрип шагов по старым половицам.

Тоски здесь еще больше, чем на пустой и жаркой улице. Вдоль стен и в центре стоят витрины, которые вызывают тоску и отчаяние одним своим видом, видом толстых стеклянных ящиков, заполнивших собою небольшое пространство. И представленные в них экспонаты собраны здесь как бы специально для того, чтобы не прогнать скуку, а довести ее до предела: какие-то камни разного размера и цвета, рога козла, а, может быть, и барана. Точно такой же рог, прикрепленный к стене напротив. Железная ложка, сломанная у самой ручки. Три старых, темных полуразбитых глиняных горшка. В тоске и охватившем тебя отчаянии бредешь в следующий зал. Обрубок дерева, покрашенный в серую краску, стоит в ящике, наполненном землей. На дереве сидит заяц. Ветка какого-то дерева висит на стене. Надпись: «Вишневые сады занимали в Ленинском районе 126 тыс. га в 1954 году; в 1955 году их стало 189 тыс. га»... В углу в витрине на второй полке «шапка-буденовка», внизу почему-то маленький черный автомобильчик. Снова дверь в следующую комнату. Но сил идти уже больше нет. Ты – на самом пике, на пределе тоски.

Но и в других, более благоустроенных, лучше освещенных музеях – технических, энтомологических, палеонтологических, «истории родной страны» – та же скука и отчаяние, охватывающие тебя с первой минуты, не позволяющие тебе ни на чем сосредоточиться. Ты на

кладбище, но останки не засыпаны, не захоронены. Ты среди маленьких, крошечных или, наоборот, больших, огромных кусков чьей-то прошлой жизни, до которой тебе нет дела. Рядом с этими останками – рисунки, тексты, рассказывающие, к чему это все относится, как все выглядело в прошлой жизни. Но этому не доверяешь, не можешь до конца поверить, находясь здесь, в реальности этого прошлого. Быть может, там, в пустынях, лесах, горах, иных местах и странах, где все это было добыто, воображение заработало бы и могло бы произойти чудо возрождения. Но здесь, в этих длинных, безлюдных залах, в этом «царстве мертвых» не они оживают, а ты сам становишься бесильным, бессмысленным мертвецом среди них.

Описание инсталляции

Инсталляция «Жизнь мух» поставлена в Кунстферайне Кельна в январе 1992 года. Длинное помещение Кунстферайна разбито на 4 зала, которые образуют анфиладу.



«Жизнь мух». 1992

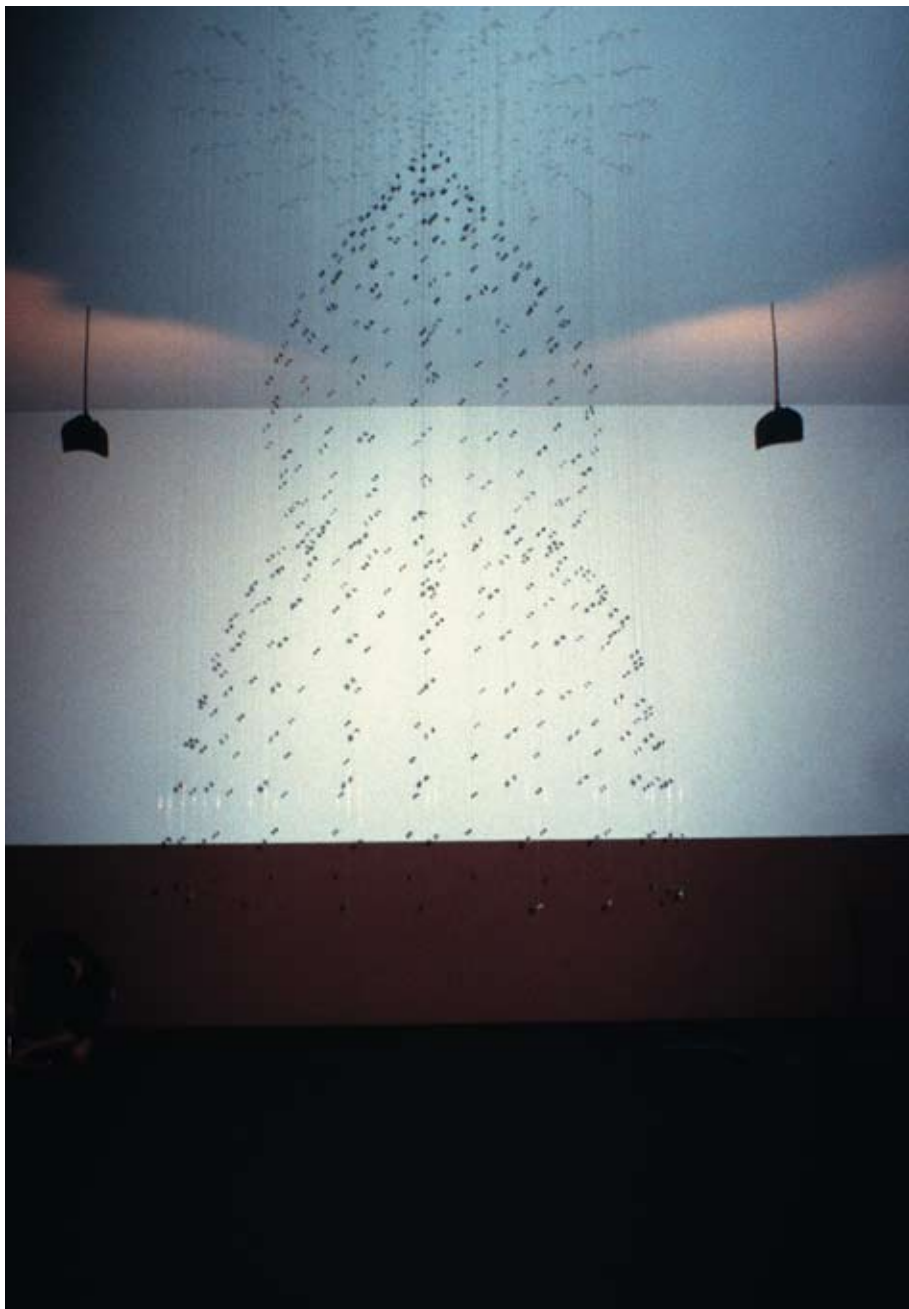
Первый зал тематически поделен на разделы: 1). Мухи и экономика. 2). Мухи и финансы. 3). Мухи и политика. 4). Мухи и изобразительное искусство. Материалы первых трех разделов помещены на двух наклонных столах, материалы четвертого – по стенам. В начале осмотра стоит стелла, на ней укреплен стеклянный ящик, в котором лежит муха посреди небольшой конструкции.

Второй зал. В нем располагается тема «Цивилизация мух». Посреди зала, за барьером, зритель видит две висящие в воздухе конструкции, сделанные из 500 особым способом расположенных мух. По стенам – два стенда с объяснениями и чертежами и одна стеклянная витрина с экспонатами.

Третий зал отдан двум темам: «Концерт для мухи» и «Мухи. Табличная поэзия». На длинной стене, справа от входа висит большая (2,60/4 м) картина, а справа от нее располагаются 40 рисунков-комментариев к этой картине.

У противоположной стены в углу происходит нечто вроде концерта. Ближе к углу в воздухе висит муха (вырезанная из бумаги и раскрашенная), а вокруг нее располагаются амфитеатром 21 музыкальный пюпитр со стоящими на них текстами и нотами. Кроме того, на тех же листах помещены рисунки. Муха здесь, как это часто бывает в камерных оркестрах, выполняет роль и дирижера, управляющего музыкантами, и солиста, играющего вместе с ними.

Заключительный зал отдан теме «Муха как предмет и основание философского дискурса». Вся композиция состоит из одного большого (55/45 см) рисунка мухи и 132 страниц печатного текста, каждый лист заключен в застекленную раму. Инсталляция первоначально предназначалась для Белого зала Музея им. Пушкина в Москве, и поэтому описание ее исходит из этого помещения: «В плане Белый зал имеет подобие античного храма, и в стене, противоположной входу, имеется полукруглая высокая ниша наподобие своеобразного алтаря, где может быть помещена скульптура или вообще самое значительное произведение этого зала. Как раз в это место, на стену, вешается рисунок «Муха» в тонкой темно-коричневой деревянной раме. По обе стороны от «Мухи» висит 60 комментариев – высказываний зрителей о выставленном рисунке. Боковые стены зала также заполнены текстами (каждая страница на отдельном па-



«Жизнь мух». 1992

спарту и в отдельном стекле). Так как все тексты сгруппированы в статьи, между каждой такой «группой-статьей» интервал побольше, чем между страницами. У входа в зал справа висит афиша выставки, слева – ее план».

Немного об общей атмосфере инсталляции «Жизнь мух». Помещение представляет собой ряд залов в скучном, малопосещаемом советском научном провинциальном музее с довольно скверным освещением. Окон нет, все экспонаты и тексты направленно освещены тусклыми желтыми электрическими лампочками. Потолок и стены покрашены в серый цвет, низ стен, что обычно в казенных учреждениях, покрашен темно-коричневой краской. Все вместе создает атмосферу безнадежной скуки, скуки, о которой говорится, что «от нее и мухи мрут».

Подобные выставки у нас часто устраиваются под лозунгами «Новое в науке и технике». Об этом пафосе «Нового», в частности, свидетельствуют лозунги и эпитафии, написанные большими буквами в аванзале, и такие же цитаты из классиков науки над дверьми, ведущими из одного зала в другой.

Текст в инсталляции

Новые сообщения о «Танцующей» цивилизации или цивилизации мух.

...Что же касается существования мушиных ассоциаций в космосе, то, хотя мнения различных ученых расходятся в деталях по этому вопросу, все же их присутствие над нашей планетой можно считать в принципе доказанным.

Многочисленные публикации детально рассматривают различные аспекты этого вопроса. Как один из примеров подобных исследований ниже приводится публикация в журнале АН СССР за 1981 год:

«Многолетние наблюдения, проводившиеся на территории Центральной России, привели к совершенно неожиданным результатам. Планомерное исследование проблемы мух на все более крупных территориях (районов в городах и крупных регионах сельской местности) выявило совершенно иную картину, чем ту, которую обыкновенно зритель может наблюдать у себя в комнате или возле дома. Тщательные и широкомасштабные исследования позволя-

ют сегодня весьма определенно предположить существование до сих пор не известной, хорошо организованной и высокоструктурированной цивилизации, которую мы в нашем сообщении будем именовать цивилизация «М» (по первой букве насекомого, составляющего ее неделимую единицу).

Даже на сравнительно небольших участках (10–12 кв. км) была выявлена картина управления мушиных групп из какого-то определенного, но пока не известного центра. Подробное описание позволит хотя бы в общих чертах раскрыть совершенно неведомое науке явление, которое поставит перед людьми ряд абсолютно новых проблем.

1. Нижняя часть цивилизации «М» или ее «подошва» имеет форму неправильного овала диаметром в широкой своей части около 5–6 тыс. км, что в нашем случае занимает всю серединную часть России. Это как раз то, что можно наблюдать невооруженным глазом, что видит каждый у себя дома и что особенно интересно наблюдать в столбе солнечного света, идущего из окна летом. Но мало кто представляет себе, что всем известное, кажущееся хаотичным движение «М» в солнечном луче есть ни что иное, как хорошо и ясно установленный в виде танца код, передающийся вверх по информационной лестнице или в ответ на поступивший сверху сигнал.

2. Вторую часть, которую можно назвать «Оболочкой» цивилизации «М», исследователи обнаружили сравнительно недавно, используя наблюдения телескопических антенн и спутников. Высоко над поверхностью Земли (около 30 км) были обнаружены крайне немногочисленные представители «М», а сравнительные результаты наблюдения за их местом и перемещением позволили сделать неожиданный вывод о том, что все вместе они образуют хорошо просматриваемую пространственную фигуру, напоминающую отчасти огромную «бутылку», условно изображенную ними на схеме «А». «Бутылка» довольно интенсивно перемещается («раскачивается») вокруг своей оси, неизменно сохраняя при этом свое вертикальное положение и форму. Поверхность этой фигуры, которую можно условно назвать «оболочкой», состоит из чрезвычайно далеко расположенных друг от друга представителей «М». Вид и размеры их несколько иные, чем «подошва» у «М», но их перемещения также могут вызвать представление о своеобразном танце. Функции оболочки пока недостаточно ясны, скорее всего, она носит характер

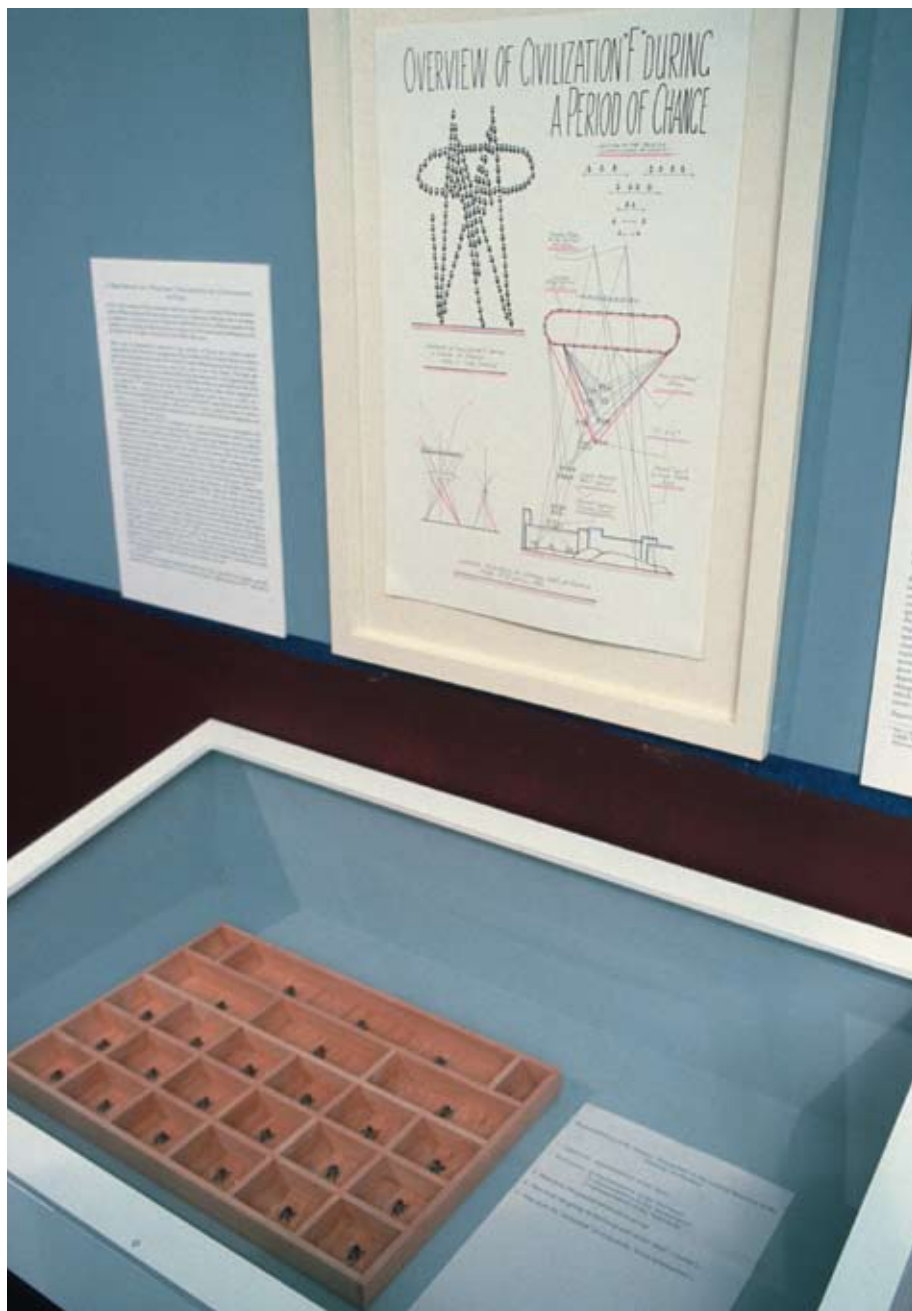
внутреннего экрана, отражающего и усиливающего информацию, идущую из различных этажей «ствола», от низа до самого верха.

3. «Ствол». Наиболее сложную и еще не выясненную роль в цивилизации «М» играет центральная ее часть, которую условно можно обозначить как «ствол». Он представляет собой большие групповые скопления «М» в середине «оболочки», которые располагаются одна над другой, вертикально до самой вершины через определенные, довольно большие промежутки. Таких хорошо просматриваемых групп пока насчитывается 6. Расстояния между ними колеблются от 8 до 10 тыс. км, что позволяет говорить о предполагаемой высоте цивилизации «М» порядка 60 тыс. км над поверхностью Земли.

Тем самым встает вопрос о значении каждой группы, их роли в общей структуре «М». Учитывая огромные расстояния между указанными частями, встает также вопрос о способе передачи информации между ними. Учитывая форму и расположение «М», возможно, следует говорить об определенной иерархии в расположении групп в «стволе» и зависимости нижних «этажей» от «верхних». Предположительно эта зависимость показана на схеме В. В то же время фотографирование и наблюдение одной из групп («Кольцо») делает возможным вывод о разделении в ней функций информации, управления и защиты.

4. Одной из отмеченных невыясненных особенностей «М» является скоротечное, почти внезапное изменение в ее структуре с последующим восстановлением первоначального состояния. За 12 лет наблюдений такие изменения можно было наблюдать дважды: в 1981 и 1986 годах. Природа и причина таких изменений пока остаются неясной. Изменения касаются смены самой фигуры «М» и всех ее элементов. Эта фаза (на схеме она обозначена буквой «С») связана с расширением средней перемычки «бутылки» и резким перемещением всех групп «ствола» в сторону «подошвы». Одновременно происходит высокая концентрация обитателей «М» на одном из участков территории Земли, а также резко возрастает их активность (скорость перемещения и агрессивность). В этот период уменьшается количество особей в «оболочке».

Связано ли это с особыми условиями на Земле в районе подошвы или изменения вызваны космическими причинами, установить с достаточной определенностью до сих пор не удалось. Длительность



«Жизнь мух». Фрагмент инсталляции. 1992

подобной флуктуации как в первом, так и во втором случае не превышала периода порядка 25–28 дней.

Наблюдения за вновь открытой цивилизацией «М» велись интенсивно последние 12 лет в основном на территории России. Но следует предположить также, что подобная цивилизация на нашей планете является отнюдь не единственной. Наблюдения подобного рода ведутся сейчас в Центральной Африке в районе среднего Конго, а также в Южной Америке.

В связи с существованием «М», открытие которого можно считать по существу доказанным, возникает ряд вопросов, связанных со значением «М» для животного и антропологического мира планеты и, прежде всего, того участка, где «М» соприкасается с поверхностью Земли, в районе ее «подошвы». В свете этого открытия по-новому может быть сформулирован вопрос о некоторых негативных факторах энергетического, психосоматического характера в этом районе. Не воздействует ли «М» деструктивным образом на весь антропологический комплекс, увеличивая депрессивность в этом месте, разрушая экономические структуры и связи в регионе? Разумеется, окончательные выводы в этой сложной области делать преждевременно, но, тем не менее, постоянная депрессия в этом районе (Центральная Россия и Зауралье), отсутствие энергетической заряженности и регулярный распад хозяйственных и прочих связей, до сих пор не имевших разумных причин, в свое объяснение получают теперь, в свете новых открытий, совершенно новое освещение.

12 декабря 1990 г.

Отдел информации У.Б.С. Академии Наук СССР, Москва

Комментарий

И. Бакштейн: И снова хочется спросить тебя: метафорой чего служит вся эта инсталляция?

И. Кабаков: Метафорой общей скуки, конечно. И метафорой структуры или организации, которая проецирует, излучает, если хочешь, эту скуку к нам сюда, на нашу землю...

СУМАСШЕДШИЙ ДОМ

Я пока еще не сидел в сумасшедшем доме, но два раза был там, навещая своих приятелей, которые там оказались.

Первое, что меня поразило, – необыкновенная освещенность помещения в любое время суток (говорят, там и ночью свет не выключается), множество ламп под потолком, в коридоре вовсю горит свет, также впечатление, что в помещениях теней нет вовсе. И какое-то странное ощущение, которое я сразу и не осознал, а когда осознал, на меня это очень сильно подействовало – нигде не было ручек, за которые мы обязательно беремся, когда оказываемся внутри дома: не было ручек ни на входных дверях, ни на дверях шкафов или тумбочек возле кроватей, не было ручек на шпингалетах на окнах и форточках. Все было «на ключах», все запиралось. Но не было и другого, чем обычно сопровождается человеческая жизнь, даже и в больнице – и это тоже бросалось в глаза: не было посуды – банок, тарелок на тумбочках, как в других больницах; не было коробок и множества прочих мелких предметов, которые окружают человека, где бы он ни оказался... Страшная выметенность, стерильность, опустошенность помещения, одна только убогая необходимость: кровати, запертые тумбочки, стол. Но и с этими предметами, когда я стал к ним присматриваться, тоже было «что-то не совсем то». Они были как-то по-особому прочными, тяжелыми, все ножки и крепления были укреплены, утолщены. Боже мой! Они все были прикреплены к полу, пригнаны к нему специальными скобами, но без шурупов (возможно, чтобы нельзя было их вывинтить).

...Окна, закрытые сеткой изнутри, были наполовину закрашены белой краской. И вообще все, что я видел в самой палате и коридоре, куда выходило множество дверей других палат, было как-то «споловинено» раскраской, которая разрезала все пространство на две части. Верх стен и сам потолок были покрашены в светло-голубую краску, весь низ стен, до высоты 1,5 м – в темно-синюю. Между нижним и верхним цветом была проведена тонкая бледно-зеленая полоска. Что означала такая покраска в этом месте, кем она была придумана?

Как она действовала на обитателей дома?

...Очень скоро мне стало не по себе в этом странном месте. Странно раскрашенный коридор стал представляться моему тревожно-возбужденному воображению спокойным, бесконечным морем в нижней своей половине с тонкой линией зеленого берега там, далеко, у самого горизонта и чистым, ясным небом над всем этим... Яркая электрическая лампочка над этим пространством, множество электрических лампочек – не были ли они множеством сияющих солнц, день и ночь сверкающих над этим удивительным пейзажем?

Описание инсталляции

Инсталляция представляет собой сложный лабиринт, состоящий из больших и маленьких комнат, где живут «пациенты», трех коридоров и множества закоулков. Все комнаты и коридоры заполнены различными объектами, которые располагаются на полках и столах, висят на стенах, лежат на полу или оказались под самым потолком. «Объекты» стоят за барьерами, которые разделяют пространство «зрелища» от пространства «зрителя».

Первая комната в инсталляции (и последняя, если входить с противоположной стороны – у инсталляции два входа) называется «комната врача» и увешана по стенам многочисленными инструкциями и правилами. Остальные 12 комнат, куда заглядывает зритель, также кроме объектов имеют объяснения по стенам, из которых следует, когда пациент поступил в институт, каков характер его «проекта» и его главной идеи, а также, какое сложилось мнение о нем у лечащих врачей.

Вот перечисление главных «идей-проектов», которые осуществляют в своих комнатах пациенты.

- «Я люблю покрывать доски белой краской».
- «Зал идейно-производственной пропаганды».
- «Я сплю в саду».
- «Рай под потолком».
- «Кто-то появляется в углу».
- «Великий канон».

«Комната игр».

«Они» в шкафу».

«Ухожу в небо».

«Энергия в мире должна распределяться равномерно».

«Выставки около пола».

«Туалет в углу».

Для понимания смысла инсталляции привести еще текст предисловия к ней:

«Вдали от большого города, на зеленой природе стоят светлые корпуса, залитые солнечным светом. Высокие деревья качаются у дверей, закрывая своей тенью двери подъездов. Это новый, недавно построенный сумасшедший дом или институт креативных исследований».

Директор этого института, доктор Люблин и его персонал совсем по-другому подходят к проблеме безумия, чем это принято в практике подобных клиник. Они видят в душевных болезнях проявление мощного креативного импульса, подавленного или искаженного тяжелыми обстоятельствами жизни пациента. Снять эти обстоятельства, создать благоприятную обстановку для проявления креативности – в этом они видят средство борьбы с безумием. В институте нет деления на врача и пациента, на больных и здоровых – есть «авторы» и «сотрудники», «креаторы» и их «помощники». И те, и другие усердно и настойчиво трудятся над реализацией проекта «автора», доводя его до успешного результата».

Текст в инсталляции

ПРОЕКТ «Я СПЛЮ В САДУ»

Автор «ПРОЕКТА»:

Елизарова Татьяна Каримовна, 1942 г.

Поступила в институт 24 мая 1979 г.

Характер мечтательный, слегка экзальтированный, склонный к истерии. Любит составлять букеты, лежать, читать поэзию, большей частью вслух. Не любит общества.

(Начало работы над «проектом» – июль 1979 г.)

РАССКАЗ ЕЛИЗАРОВОЙ

«...Когда я была маленькой, то мы жили всей семьей – бабушка, мама, отец, брат и я в деревне, где все у нас было свое: дом, огород, сад, специальный цветник возле дома (отец занимался разведением и продажей цветов). И я помню себя все лето проводящей в саду; ка-



Проект «Я сплю в саду», часть инсталляции «Сумасшедший дом». 1991

ких только сортов яблок там не было! Сад был старый, заросший, и летом, в жаркие дни, мама выносила раскладную кровать, ставила ее в густую траву под яблоней, я раздевалась и ложилась под легкое одеяло...

Вверху сквозь листья видно было небо, узорные тени ложились рядом со мной на траву... После так сложилось в жизни, что мы уехали из деревни, поселились в большом городе, в коммунальной квартире, где вокруг нас (мы жили с мужем, его сестрой и еще наши дети), жило еще 8 семей. Крик и драки почти каждый день, ни жить, ни спать не дают, и утихомирить никого нельзя и уйти невозможно – некуда. Я чуть не покончила с собой от этой жизни, одни раз пробовала. Однажды так случилось, я побывала со своей знакомой в этом институте, познакомилась с его сотрудниками и увидела, какие человеческие, дружеские отношения могут быть между людьми. Я приходила на несколько консультаций, со мной очень тепло и внимательно говорили. Я посоветовалась на работе, сначала взяла отпуск на три месяца за свой счет, а потом взяла расчет и осталась здесь на подольше. Я, правда, не знаю, как там муж и дети, хотя дети уже давно взрослые... Зато теперь я каждый день сплю в саду, и мне никто не мешает. Мне хотелось бы, чтобы каждый имел такой сад...

ЗАМЕЧАНИЯ СОТРУДНИКОВ

После изложения первоначальной идеи «автором» мы предложили ей для разработки несколько вариантов «проекта», и она сразу же выбрала первый из них. Он был осуществлен довольно быстро, и «автор» не стал ничего добавлять. С конца августа 1976 года «проект» начал функционировать почти в таком виде, как и сегодня, иногда с заменой нескольких элементов (горшков с цветами). Картина «Сад» – одна из «белых» досок, оставшихся после одного из этапов реализации «проекта» Шовкунова.

ПРОЕКТ «РАЙ ПОД ПОТОЛКОМ»

Автор «ПРОЕКТА»:

Малышев Александр Львович, 1932 г.

Поступил в институт 17 декабря 1981 г.

Характер веселый, общительный, любит играть на мандолине, прекрасно поет. Любит готовить еду и угощать ею других.

(Начало работы над «проектом» – январь 1982 г.)

РАССКАЗ МАЛЫШЕВА

«С детства меня томил один мучительный вопрос, на который я никак не мог получить ответа: если здесь все в окружавшем меня мире так плохо, как видел это я сам и как бесконечно рассказывали с криком и надрывом близкие мне люди, то почему же так далеко тот мир, где нет всего этого горя, боли и неудач, где все мирно и счастливо живут друг с другом? Во всех книгах написано и все говорят одно и то же – этого нет и не будет никогда на этом свете; то, о чем ты спрашиваешь, существует в ином мире, который открывается только после смерти, и то для очень немногих. Но в это я никак никогда не мог поверить – этот мир здесь, недалеко, рядом с нами, возле нас и близко – в этом я был уверен – но почему-то, по какой-то причине, мы не можем его увидеть и дотронуться до него. Быть может, нужно сделать какое-то особое усилие...

Неожиданно как-то вечером я внезапно почувствовал присутствие этого мира рядом с собой, он был в поле «бокового» зрения, но как только я пытался увидеть его «напрямую», он снова уходил вбок... Но я его почти видел, следовало сделать еще одно усилие... Но все оказалось так просто, что я даже ахнул, когда это произошло: надо было просто поднять глаза и я увидел, где он располагался: ПОД ПОТОЛКОМ! Господи, ведь он всегда был рядом, почему же я не догадался поднять глаза?! Надо было только стать на лестницу и я сразу из постели оказывался там, в прекрасном мире радости и добра! Туда я вскоре провел свет и поставил лампы, чтобы там было светлее и чтобы не мерзли милые мохнатые животные.



Проект «Рай под потолком», часть инсталляции «Сумасшедший дом». 1991

Почему-то это не нравилось моей жене, хотя я брал ее тоже туда с собою и купил для нее удобную и крепкую лестницу... К счастью, я вскоре встретился с моими новыми друзьями, которые помогают мне во всем, и с которыми я могу вместе встречаться и беседовать в нашем раю...»

ЗАМЕЧАНИЯ СОТРУДНИКОВ

«Автор» при реализации «проекта» был необычайно весел, остроумен и все время напевал «про себя». Когда «проект» был осуществлен, радости его не было предела – и, одновременно, желания поделиться этой радостью с другими. Куда бы, в какую бы лабораторию он не заходил, он сразу же указывал на то место сверху, где другие могли бы построить такой же «проект», как и у него...

Комментарий

И. Бакштейн: Если предполагать, что в каждой инсталляции заключена, скрывается метафора, то здесь, по-моему, просто изображена модель современного артмира, где каждый пациент-художник представляет какое-нибудь направление в искусстве, а врачи в сущности кураторы, предоставляющие каждому его место. Все вместе – некий синтетический образ современного музея или кунстхалле, где каждый находит поощрение своего бреда, и лишь перегородками отделяют одного от другого...

И. Кабаков: Да, но инсталляция имеет еще и подзаголовок: «Институт креативных исследований» или «Исследований креативности», и поэтому следует обратить внимание, что здесь речь идет не столько о «поощрении», а скорее об исследовании и описании синдромов постоянного наблюдения над ними.