

Илья КАБАКОВ
Михаил ЭПШТЕЙН

КАТАЛОГ

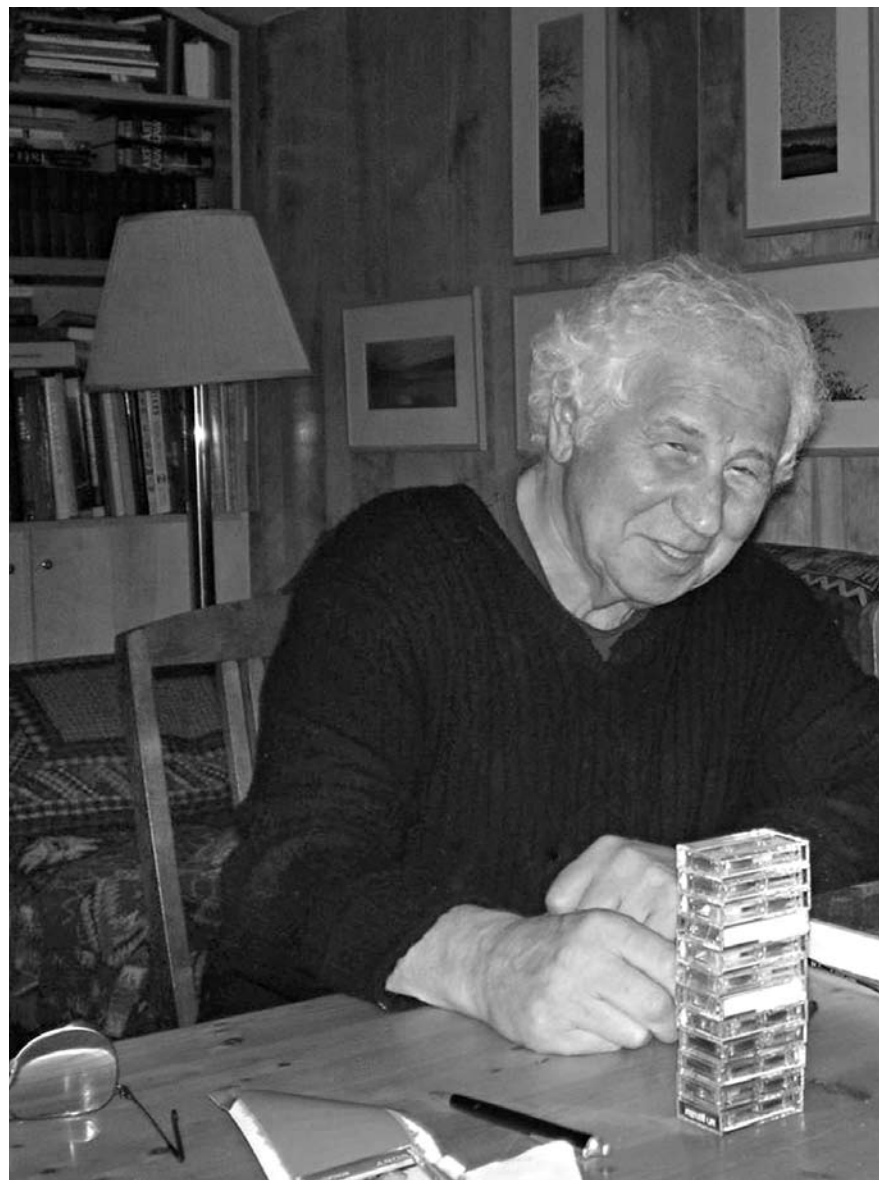
БИБЛИОТЕКА
МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА
ГЕРМАНА ТИТОВА

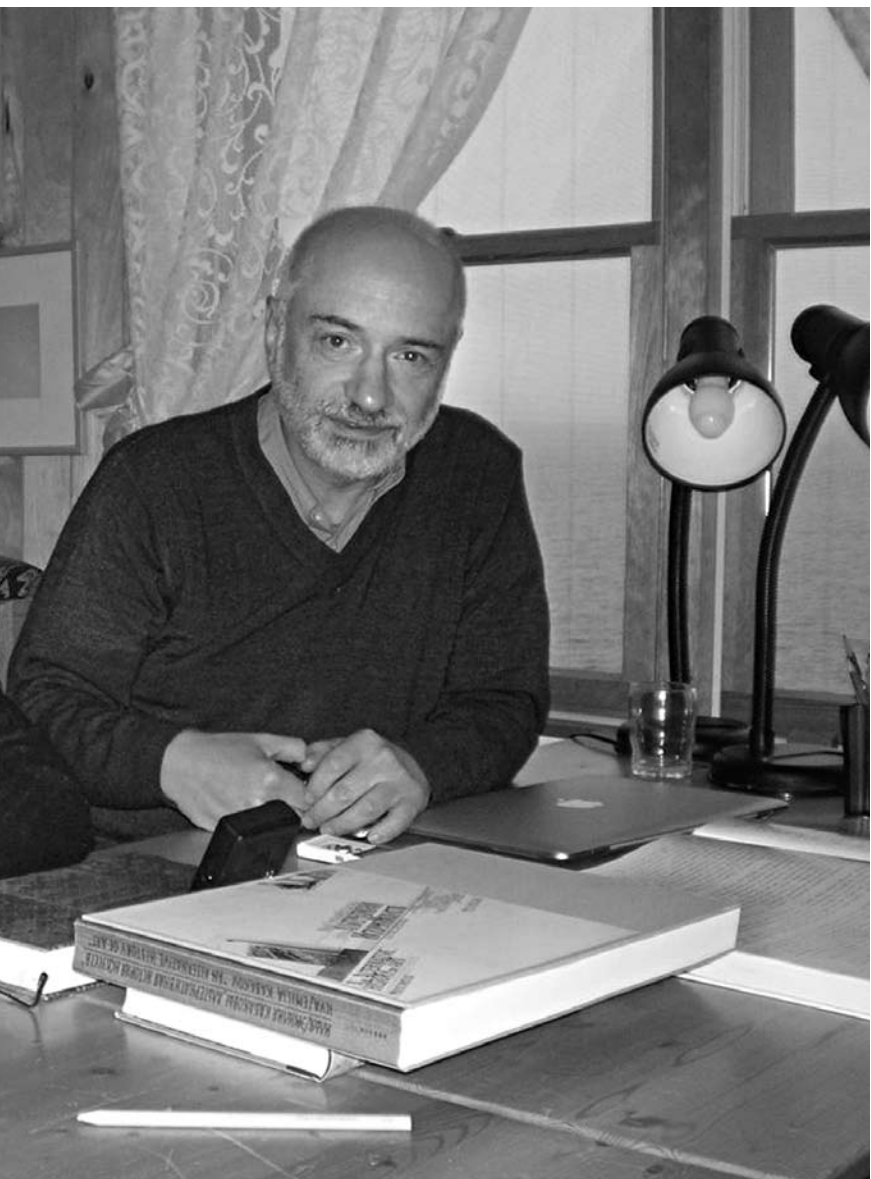
малая серия

Илья КАБАКОВ
Михаил ЭПШТЕЙН

КАТАЛОГ

Вологда 2010





Фотографии на обложке Валентина Серова, 1975
Фотография в книге Эмили Кабаковой, 2009

© Тексты и составление: И. Кабаков, М. Эпштейн, 2010
© Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2010
© Макет и верстка: М. Сумнина, 2010

ISBN 978-5-91967-009-4

*Наши беседы продолжались три дня,
9 – 11 июня 2009 г., в доме Ильи и Эмили
Кабаковых на Лонг Айленде (Нью-Йорк).
Сердечно благодарим Марию Порудоминскую
за прекрасную расшифровку звукозаписи.*

ЗАЧИН

М.Э. Сегодня 9 июня 2009 года. Мы в Маттитукке на Лонг Айленде и начинаем нашу необычную энциклопедию – Ильи Кабакова. Энциклопедия одного человека, его жизни и творчества – редкий жанр. Как правило, такие энциклопедии создаются много лет, десятилетий или даже веков после жизни автора. Например, Лермонтовская, Розановская, Булгаковская... Уникальность данной энциклопедии не только в том, что она создается при жизни своего героя, но и в том, что она создается им самим или, во всяком случае, при его определяющем участии.

Это – энциклопедия себя, энциклопедия *лирическая*. Жанр энциклопедии по своей начальной установке предполагает объективность, отстраненность, сухой информативный подход, но здесь это условие нарушено. Во-вторых, это – *диалогическая* энциклопедия, поскольку в ее создании принимают участие двое: ее герой – Илья Кабаков и я – Михаил Эпштейн. У меня скромная роль слушателя и подстрекателя. То, что эта «псевдо» энциклопедия столь радикально отступает от канонов жанра в сторону лиризма и диалогизма, обнаруживает ее третье свойство – ироничность. Понятно, что такой монументальный жанр как энциклопедия, создаваемый героем о самом себе,

уже указывает на парадоксальность выбора. Жанр энциклопедии здесь перечеркивается во всех возможных направлениях.

Мы не будем излагать здесь биографию Ильи Кабакова. Что-то вроде краткого хронографа станет заключительным разделом. А в основной части мы будем двигаться биограммами, но не во временном порядке. Биограмма (буквально «письменный знак жизни») – это единица жизненного целого. «Дети», «дом», «дружба», «слава», «комплекс неполноценности», «скука», «одиночество», «призвание» – это все биограммы, которые и станут заголовками наших статей. Если автобиография – это биограммы в линейном, временном порядке жизни и повествования, то «автоциклопедия» – это совокупность биограмм, организованных системно как воссоздание всей панорамы жизни.

С какой темы мы начнем? Предоставим Илье выбор темы.

И.К. Надо начать с основного – с краски, которая окрашивала и продолжает окрашивать персонажа, являющегося предметом обсуждения. Это понятие или переживание *комплекса неполноценности*.

КОМПЛЕКС НЕПОЛНОЦЕННОСТИ

И.К. Поскольку здесь речь идет о внутренних переживаниях, нельзя точно сказать, когда этот комплекс неполноценности появился и в связи с чем. О нем, как о любой болезни, можно судить лишь после появления болезненных, страшных симптомов, отвечая на вопросы доктора, доискивающегося до причин, как ты заболел и с чем связаны подобные аномалии. У меня же к этому комплексу постепенно выработалось двойственное отношение. Конечно, в основе его — переживание всего самого неприятного и тяжелого, что связано с этим представлением. Но впоследствии я стал думать иначе. Как всякая длительная болезнь, если она не приводит к катастрофе или к каким-то катаклизмам, комплекс неполноценности имеет свою обратную сторону. Участвуя в этой болезни, срастаясь с ней, ты обнаруживаешь, что помимо ее неприятных и тяжелых сторон постепенно проявляются нужные и необходимые, что она обладает некими стимулирующими, если угодно, даже добрыми и оздоравливающими свойствами. Таким образом, если раньше, особенно в детстве или в среднем возрасте, я относился к комплексу неполноценности с подозрением

как к причине многих несчастий, то постепенно я стал считать, что он является одним из очень позитивных и стимулирующих моментов существования.

М.Э. Скажите, Илья, из чего мог возникнуть этот комплекс неполноценности? Ведь Ваша жизнь была и остается полноценной, можно даже сказать – с большой буквы. Из каких детских переживаний он возник?

И.К. Я думаю, это связано с тем, что что бы я ни переживал, все имело окраску неудачи и чего-то, что я оценивал как негативное, как неполное, неприятное, несостоявшееся.

М.Э. Это Ваша собственная оценка?

И.К. Возможно, это рождается из негативных оценок извне. Все взаимосвязано. Во-первых, корни комплекса неполноценности находились, конечно, в семейной ситуации. Не со стороны моей мамы, а со стороны отца, который был всегда мной недоволен, что выражалось в том, что он нещадно меня бил. Он бил меня, как бьют в приступе, что называется «заходятся», когда человек теряет контроль над собой. И, мама рассказывала, только когда я заболел воспалением легких, он прекратил меня избивать. Это происходило примерно до моих 6–7 лет.

М.Э. Сколько Вам было лет, когда отец умер?

И.К. Отец был 1905 года рождения и умер в 76 лет. Но решающим моментом было то, что в 1942 году его

призвали в армию, он ушел на войну и потом больше к нам не вернулся. Мне было девять лет. И я считаю, что это имело судьбоносное значение для моего дальнейшего выживания и для жизни моей мамы.

М.Э. Безотцовщина?

И.К. Да, безотцовщина. Для меня и для моей мамы то, что он нас оставил, являлось величайшим благом.

Переживание неполноценности связано также с ситуацией общежития художественной школы, где я после этого оказался. Дома у нас не было никогда. До моих семи лет мы снимали комнату, где у меня был свой уголок. Потом началась эвакуация, где мы тоже снимали комнату в Узбекистане. И, можно сказать, это не только безотцовщина, но и изначальная бездомность: жил в каком-то пространстве, которое никаким образом не может быть описано как дом. И, наконец, в эвакуации, в 1943 году, когда мне было уже десять лет, я поступил в художественную школу и жил в общежитии семь лет, а потом – в общежитии Суриковского института.

М.Э. А почему Вы не остались дома с мамой и не учились обычным образом?

И.К. История такова, что после разных этапов эвакуации из Днепропетровска мы оказались в Самарканде, где, естественно, не было никакого дома. А потом, когда я поступил в художественную школу, мама делает решающий шаг. Она оставляет свою работу и упомя-

нутый «угол», поступает в Ленинградскую академию художеств сестрой-хозяйкой только ради того, чтобы быть с любимым сыном, кормить его и помогать ему, и потом она отправляется в путешествие с этой школой. Возникают проблемы: я живу в общежитии, мама – вообще неизвестно где.

М.Э. В Самарканде?

И.К. В Самарканде я еще жил с мамой, а потом, когда Ленинградская академия вместе со своей школой эвакуировалась в Загорск, я уже стал жить в общежитии в Загорске. Потом перешел в Московскую художественную школу, а мама все время снимала «углы». Так что бездомность была двойной – она касалась не только меня, но и моей мамы: я знал, что мама вообще никогда ничего не имеет, что она страдает ради того, чтобы быть со мной, что у нее нет московской прописки и она живет на птичьих правах, незаконно, ночует в пальто, чтобы, если милиция придет с проверкой, сослаться на то, что она просто пришла в гости. Это тяжелейшая история, описанная в «Альбоме моей матери». Все это приводит к невероятной психической нагрузке на человека. Живя в общежитии, я полностью внедряюсь, вписываюсь в страшный коллектив интернатовцев. А это нечто иное, нежели школьник. В школу приходят из дома, а интернатовцы тут же в этой школе и живут. Для них и школа, и интернат являются одним психическим месивом, где управляют «старшие», что означает почти ежедневные избиения.

М.Э. Дедовщина?

И.К. Да, Вы правильно упомянули дедовщину, потому что дедовщина – форма возмездия, наказания. Младший является неполным человеком. Полноценный человек – тот, кто взрослый. А маленький уподобляется зверьку.

М.Э. Вас били наравне с другими маленькими?

И.К. Да. Но я не помню, например, чтобы меня били как еврея. Это не акцентировалось. И внешность у меня не была еврейской. Антисемитских моментов я вспомнить не могу. Просто все ненавидели друг друга. В воздухе царило остервенелое варварство. Инициатива была в руках трех-четырех патологических садистов, которые лупили младших с огромным удовольствием.

М.Э. А учителя, надзиратели?

И.К. Для «внутренней» жизни интерната они не существовали. В этом мире, как и в любой бурсе, жаловаться было некому. Это было как «жизнь такова». Интересно, что ребенок это не воспринимает как злодейство или неправильную организацию, политически некорректную. А воспринимает как мир, который так устроен и где быют. Улыбка исчезает во время избиения. Мы должны были кормить этих «старших». Ходить им за картошкой, чистить им эту картошку, варить...

М.Э. Как в армии.

И.К. Абсолютно точно. Это был ужасный мир на уровне дикого варварства. Мы еще коснемся этой темы – художественного значения интерната. Комплекс неполноценности – это постоянные избиения, неполноценность жизни.

М.Э. Как на этот комплекс подействовал Ваш будущий успех, о котором мы тоже будем говорить отдаленно, он его смягчил?

И.К. Это до какой-то степени возрастной момент, и пока я ничего по этому поводу и сказать не могу. Здесь практически можно говорить об известном успокоении комплекса неполноценности лишь в последние два-три года.

М.Э. Но Ваш отъезд на Запад состоялся все-таки двадцать лет назад.

И.К. Да, но он не связан с ощущением успеха. Он связан с некоторым началом Исхода, бегства, что ли. Это не есть успешность. То, что меня приглашали на выставки, в художественном мире вовсе не означает успешности. Тебе просто дают шанс продолжать работать. Правильное определение – это продолжение работы. Если тебя, допустим, выгоняют с работы, значит, ты неудачный работник. Продолжение же работы не есть понятие успешности. Просто ты продолжаешь в данном учреждении выполнять свои обрядовые функции, положенные в этой дисциплине. То же самое – дет-

ское издательство, где я работал. С внешней стороны это было успешное художественное дело, на самом же деле – выполнение всех правил данного учреждения, из которого ты не изгонялся только потому, что ты четко их выполнял. Так же как успешный редактор: он приходит ежедневно и делает свою работу.

М.Э. Даже в советском обществе, где я Вас встретил в начале 1980-х годов, Ваш символический капитал был таков, что обеспечивал Вам преодоление комплекса неполноценности. Ваш круг художников был кругом, куда все хотели попасть.

И.К. Я думаю, что это глубочайшая ретроспекция и, разумеется, взгляд постороннего, и, может быть, наблюдение, что люди прекрасно устроились: не ходили на работу, зарабатывали достаточно, так что некоторые могли себе позволить даже иметь автомобили и находились в известной безопасности от наказующего порядка. Таким образом, по внешним параметрам это были в высшей степени удачливые люди: убежали от советской жизни, жили в изумительных условиях, могли танцевать и блядовать со своими натурщицами и притом еще делать что хотели, вопреки тому, что все остальные делали то, что требуют другие. Но субъективно, изнутри это никаким образом не влияло на психическое состояние, на комплекс неполноценности, который горел всеми своими «фибрами».

М.Э. Горел, потому что не было выхода в большой мир?

И.К. Я могу перечислить все входящее в комплекс неполноценности. То, что делалось как художественное, являлось личной импровизацией дилетантского пошиба. Это не принадлежало никакой традиции, но также и не принадлежало никакому новаторству. Это в полном смысле было только то, что пришло тебе в голову. Я наблюдал эти изготовленные вещи со стороны и видел, что их природа, их результативность связаны с личными импровизациями, правда, на тему окружающего советского материала.

М.Э. Вы не считаете, что Вами говорит некто или нечто большее, чем Вы?

И.К. И что все это каким-то образом проявляется? Но, во-первых, надо посмотреть на результаты. Что это были за результаты? У меня был всегда очень сильный, можно сказать, «воспаленный» критерий культурного качества. И им, конечно, была зарубежная художественная жизнь, зарубежная история искусств, которая не действовала и не существовала в пределах нашей замкнутой тюремной ситуации, которая, я глубоко убежден, производила продукты тюремного же свойства. Бывают зеленые побеги картошки, но в подвале могут родиться только белые и кривые. Так я воспринимал все, что делается в окружающей нас среде. Другое дело, что мы были солидарны, мы все были братья по камере, и каждый аплодировал каждому из белых побегов. Я это так оцениваю, потому что не было масштаба, критериев, не было свободного исторического взгляда на все, что

нами производилось. Ощущение колонии и ее неполноценности ложилось на личный комплекс неполноценности, рождало неизбежную мысль о том, что мы в этом навсегда и в этом состоянии и умрем – в углу страшной камеры. Еще спасибо, что как-то можешь себя прокормить и болтать о чем хочешь. Это те радости, которые тебе были даны, включая сюда и возможность рисовать «для себя».

М.Э. Этот комплекс неполноценности Вы приписываете себе как художнику или человеку?

И.К. Я думаю, что и человеку, и художнику.

М.Э. В общении с коллегами, с кураторами Вы тоже чувствуете этот комплекс?

И.К. Да. Я чувствую комплекс бастарда в самом прямом смысле: многие – законнорожденные, а я, в силу определенных причин, – незаконнорожденный. Вся проблема моей бастардности заключалась в непринадлежности к тому миру, который я почему-то очень четко видел в своем воображении.

Надо несколько слов сказать и о том, чей голос указывает на неполноценность.

Ты все время слышишь голос, который говорит: «Нет, не то, недостаточно». Кому он принадлежит? Я на сегодняшний день связываю это с одним парадоксом советской образовательной системы, которая допускала в свои учебные программы большие порции западной культурной истории. Нам преподавали, исходя из основания, что советский человек – вершина

всей истории человечества (в отличие от нацистской системы, декларировавшей исключительность немцев только по принципу национальной принадлежности). Советская концепция исходила из того, что вся прошлая история является подходом к тем вершинам, на которых стоим мы: советские художники, музыканты, политики, вообще просто советские люди, недостижимые для всех, потому что только мы являемся результатом исторического прогресса. Таким образом, для того, чтобы понять, какой вершины мы достигли, мы должны были знать все предыдущие ступени, на которых воздвигнуты основы нашего общества. Поэтому образование было прежде всего построено на изучении истории, литературы. Вы знаете, что оно было прекрасно задумано (по крайней мере, это кажется таким сегодня), потому что за основу была взята немецкая классическая гимназия, где «универсальное» образование являлось фундаментальным. Усилием Горького и других людей для читающего ребенка был открыт весь спектр шедевров мировой литературы (а кроме непрерывного чтения ничего другого не существовало). Можно было ходить в музеи, которые показывали историю искусства, историю человечества. В театрах шла мировая классика. Диапазон «открытых дверей» в сторону мировой истории был довольно большой.

М.Э. Но это же могло вызвать реакцию сравнения!

И.К. Это как раз была обратная сторона, которую советская власть не могла предусмотреть. Читая Баль-

зака, Золя, рассматривая картины Рембрандта, мы получали те образцы высочайшего человеческого гения, на которые максимально можно рассчитывать человеку при его развитии. И все это можно было сравнить с тем, в какой яме находимся мы. Надо было это закрыть, заткнуть с самого начала и создать абсолютно автономную историю советской жизни. Но это породило всю взрывную волну диссидентства, негативизма, омерзения даже не старой, а новой уже интеллигенции, рожденной консерваториями, библиотеками, изданными книгами, музеями.

М.Э. Как я понимаю, этот комплекс неполноценности – все-таки позитивный, движущий мотор в Вашей работе. С этим комплексом дело обстоит благополучно. Наоборот, комплекс превосходства обычно разъедает волю к художественной деятельности. Поэтому можно сказать, что здесь – вполне полноценный комплекс неполноценности.

И.К. Трудно сказать. Я хочу здесь немного добавить в отношении советского просвещения. Особенность его в том, что издававшиеся книги, музейные экспонаты, концерты в консерваториях и музыкальных школах были ориентированы на шедевры и на абсолютно абсорбированную группу высочайших достижений. Нам преподавали «отборную» историю искусств. Таким образом в сознание учеников художественных и музыкальных школ шипами воткнулись только вершины мировой художественной истории. Позднее, наблюдая художественную жизнь на Западе, я увидел,

что она вообще не ориентирована на Микеланджело и других великих художников. Нормативов вообще не существует. Ты рисуешь так, соседи по-другому, и все это вместе актуальная художественная жизнь. Ничто ни с чем не следует сравнивать. Но с точки зрения максималистских понятий советского сознания я, оказавшись на Западе, не понимал, почему ты, скажем, мистер Джон, не сравниваешь свою картину с Рафаэлем. Это было для меня так естественно, потому что все советское воспитание было «шедевральным».

М.Э. Сугубо нормативным и идеалистическим.

И.К. Я не знаю, как другие сопротивлялись этому ужасному комплексу: «Тебе уже 25 лет, а ты еще не Рафаэль!». Но для меня это является одним из самых страшных стимулирующих моментов. Для тебя не существует никаких актуальных художников. Для тебя существует этот проклятый Рафаэль, Рембрандт... И когда ты лезешь из кожи вон, кажется, что у них были гораздо более благоприятные для творчества обстоятельства. Хотя это, возможно, и не подтверждается. Может быть, они тоже действовали в страшном болоте.

М.Э. У Микеланджело об этом сказано:

*Отрадно спать, отрадней камнем быть.
О, в этот век, преступный и постыдный,
не жить, не чувствовать — удел завидный!
Прошу — молчи, не смей меня будить.*

И.К. Я думаю, это могли сказать и Моцарт, и Рафаэль. Но кажется, что все же были более благоприятные эпохи. Прежде всего, это – существование цехов, где художники общались, соперничали с другими художниками, у них были цеховые критерии. Кроме того, существовала околохудожественная среда – знатоки, специалисты, критики, к которым обращались эти же художники и могли получить известное квалифицированное отражение своей деятельности.

ЭТИКА

(со знаком «не»)

М.Э. *Этика со знаком «не»* – это неделание добра, этическое торможение, отсутствие этической позиции. В какой-то степени это тоже *не*, как в «Комплексе неполноценности», но в данном случае Вы выступаете уже не как объект, а как субъект этого отношения.

И.К. Тогда, когда я начал осознавать, кто я такой, и смотреть в свой мешок ресурсов, я там обнаружил тему, о которой Вы говорите. Открыл рюкзак и там увидел. Я обнаружил, что у меня довольно большая склонность к экзальтации слишком «общего» характера. Это считают склонностью к иррациональному: вокруг меня что-то происходит, но происходит не рядом, а в каком-то непонятном отдалении. Мир воспринимался как наполненный очень далекими внешними содержаниями. И я был склонен и чувствовать это, и серьезно к этому относиться. Одновременно я почувствовал в себе полное отсутствие, что называется, души, то есть того, что сочувствует себе подобному, человеку. Я относился к существованию ближнего как к очень странному принудительному наличию. Я

не воспринял рядом стоящего человека как мне подобного. Что такое талантливость? Это когда человек берет скрипку и чувствует, что может на ней играть. Или берет кисть и чувствует, что это «мое». Узнавание. У меня было страшное ощущение, что я никого не узнаю. Я должен приспособиться к тем манерам, которые так называемый ближний воспроизводит, когда он что-то делает или говорит. Но внутренней интимной связи с ним я не чувствовал. Хотя я, как мне казалось, каким-то образом догадывался, что он может переживать, чувствовать. И моментально подстраивался. У меня была мгновенная адаптация к тому или другому человеку. Особенно это было у меня развито в общезитии – немедленная адекватная реакция на человека, который ко мне приближается. И одновременно я отдавал себе отчет, что это скорее инстинкт второго рода: рефлексии, приспособления, самосохранения. Но внутренней близости я ни к одному человеку не испытывал. Каждый раз я выполнял определенные функции по отношению к другому. Это даже могла быть функция приятеля.

М.Э. Так было только в общезитии или вообще?

И.К. И всю последующую жизнь. Я испытывал уважение к определенным людям, восхищение даже, но того, что называется душевным движением, автоматическим, совершенно бессознательным, желания встретиться, что-то сделать, у меня никогда не возникало. Во всяком случае, я не могу этого вспомнить. Не было и параллельного желания причинить

какую-то неприятность. Но я ощущал в себе отчужденность, равнодушие и страшную омертвелость в тот момент, когда можно было что-то сделать. Я откровенно признаюсь в этом. Существует понятие поддержки в художественном мире, что называется – «это тебе бы ничего не стоило». Душевное движение сделать что-то такое – /спонтанно изнутри. У меня же – странная омертвелость, отсутствие того, что для многих людей вполне естественно. Я это приписываю отсутствию душевности, звука души. Это абсурдно, потому что у каждого человека есть душа. Она просто функционирует или нет. Как часы – или работают, или стоят. Они у меня всегда стояли.

М.Э. Комплекс неполноценности Вы связывали с отношением отца и опытом жизни в общезжитии. А здесь – с чем Вы связываете такую омертвелость?

И.К. Я думаю, что самое распространенное общее объяснение, применимое и лично ко мне, – это нехватка любви. Меня не «облучили», я не получил определенную дозу любви, необходимую для роста данного овоща. И таким образом во мне не взрастили ответные качества. Меня в детстве никто не обнимал, никто как бы не согласился с моим присутствием.

М.Э. А мама?

И.К. Мама меня безумно любила, и это очевидно из всей ее жизни. Но у мамы не было развитого чувства (которое я сейчас вижу у многих матерей и де-

тей) раскрытых объятий, прижиманий, разговоров, бесед, внешних проявлений материнских чувств. У мамы была своя сложность. Она немножко, как ни странно, побаивалась подобных движений. Несмотря на то, что она пламенно меня любила.

М.Э. Она была очень сдержанная?

И.К. Она была очень сдержанным человеком в силу уже своих причин – очень сухого отца, например. Но, с другой стороны, моя бабушка, видимо, была очень заботливой – одевала дочку и пр. Но я думаю, что условия жизни и особенно тирания моего отца, ледяное, скверное отношение к матери – все это тормозило в ней проявление чувств. Это область очень трудная. Поэтому что душевная близость матери была всю жизнь феноменальная, я ее чувствовал необыкновенно, но эта душевность связывалась с каким-то отчаянием. Это не была близость полноценно живущих людей. Здесь есть и то, что я говорил и описывал про еврейство, – я видел в евреях их несчастность... Наша близость была всегда пронизана атмосферой несчастий и неудач, которые действительно присутствовали в жизни мамы, раздавленной советской действительностью, неприспособленной к ней. Она прошла мимо всех этих адских вещей как посторонняя. Она была идеалистка и мечтательница, работала в бухгалтерии, которую она, естественно, не любила. Сначала ее жизнь была посвящена брату и сестрам (их было четверо, и она была старшая), которых она должна была кормить. А потом она жила для меня, делала все, чтобы я выжил.

М.Э. Вы единственный сын?

И.К. Да.

М.Э. И она больше не вышла замуж?

И.К. Нет. То есть это в полном смысле жизнь долга. И очень любопытная тема – когда долг не совпадает с любовью или перекрывает любовь. Тяготы повседневного существования перекрывают свободное выражение чувства...

М.Э. Это интересно, потому что обычный конфликт между любовью и долгом – когда одно вытесняет другое.

И.К. У нее были трудности с доставанием еды, всеми этими кастрюльками, приготовлениями, и все это годами, в чужих углах под взглядом «хозяек» являлось мучительной формой долга. Ситуации вечного самоконтроля, когда ни минуты не остаешься одна, без чужих людей...

М.Э. Относительно неделания добра, непомогания. Этически Вы сформировались в рамках традиций русской литературы, этики, философии и т.п. Устраивало ли это какие-то бури в Вашем сознании – такая этическая установка и одновременно голос традиции и совести? Возникал ли из этого какой-либо внутренний конфликт?

И.К. Эти вопросы, Миша, возникают сейчас, когда

мы живем в огромном отдалении от совершенно исчезнувшей русской традиции. Мы живем в совершенно другой реальности. И мы можем рассуждать и платонически, и теоретически. Но, возвращаясь к реальному существованию, можно сказать прямо, что жизнь проходила в совершенно руинированном советском обществе, которое никакого отношения к русской традиции не имело. Это как после атомного взрыва. Мое сознание было таким, что мы живем после подобного события. Все было полностью разрушено. Это был мир обломков, где ты ежедневно сталкивался с полной катастрофой в реальности советских правил, которые на самом деле представляли собой, конечно, правила звериного общества. Так что мы оказались в мире нечеловеческого, звериного существования. Речь шла о выживании среди животных или бывших людей, спустившихся на нижний этаж человеческого существования. Ни о какой форме культурного или традиционного существования говорить не приходилось. Настоящие джунгли, где все мы были маугли. Поэтому никакого влияния традиций, кроме абстрактного – чтения книг, которое воспринималось так, как будто после гибели планеты были обнаружены некие камни с надписями, полуразвалившиеся скульптуры. Речь идет о давно исчезнувшей цивилизации, которая была на этой территории. Советский мир воспринимался мной не как мир человеческий, мир социальный, а, скорее, как мир климатический, где постоянно падают камни, а твоя задача – увернуться, развить на-

выки этого животного уклонения от новой напасти. Каждый день был набором катастроф, и если ты доживал до вечера, значит, ты очень удачно проделывал все эти движения – уклонения. Имитационный мир выполнения каких-то правил, договоров. Но никаких вменяемых человеческих причин происходящего ты постигнуть не мог, все это не имело человеческого материала. Это не мир цивилизации вообще. Субъективно это воспринималось как мир бегающих животных – страшных, менее страшных... И разговор о традициях русской культуры не представляется здесь возможным. Советский человек – это же не русский человек, хотя знаком со многими словами из прошлого словаря...

М.Э. По-моему, Гроссман писал, что советские люди убедились, что любое добро, возведенное в систему, превращается в самое страшное зло... Добро только тогда имеет смысл, когда оно беспричинно, непосредственно, случайно и творится по слабости сердца, а не по силе разума и закона. Поэтому в людях, живших в советском обществе, было много запрограммированности добра.

И.К. Принуждение добром – с этой извращенностью мы уже были знакомы с детства. Я уверен, что и отец избивал «во имя добра». Тебя школа и окружающий мир все время принуждали во имя самых замечательных принципов – коммунистических, пионерских и т.д. Мир был наполнен большими буквами, которыми тебя били по голове. Маленькой буквы не было.

М.Э. А я говорю про добро с маленькой буквы.

И.К. Оно, возможно, существовало совсем на периферии, которая меня не касалась. Возможно, оно осталось где-то в деревне, где люди совсем погибали.

М.Э. А в себе Вы это встречали?

И.К. Нет, тоже не встречал. Можно сказать, симметрично.

М.Э. Это было Ваше равнодушие к добру?

И.К. Да, это было взаимно. Может быть, одна из причин, что я не встретил этого с чьей-то стороны. Все было наполнено какой-то прагматикой и формалистикой.

М.Э. В Вашей мастерской я встречал разных людей, не могу привести конкретных примеров, но ощущение было очень сердечным. Ну, как «Возьмемся за руки, друзья!».

И.К. Да, это было, конечно.

М.Э. И как это увязывается с тем, что Вы говорите, что ничего подобного не было? Или это было что-то другое?

И.К. Я бы так сказал: это был круг единомышленников. Это был круг близких по культурной и духовной ориентации. И, конечно, там было очень много теплых и сердечных отношений. Я вспоминаю отношения с

Булатовым, с Янкилевским особенно, с Чуйковым. Несомненно, это были сердечные теплые отношения. Но, говоря об этике, я имел в виду траты. Как ты тратился, выделял время, считал, что это очень важная часть твоей жизни. Этого не было. Было очень приятно, замечательно, дружественно. Но с моей стороны это были теплые товарищеские отношения. И то, что я читаю и знаю о культуре душевных отношений в Серебряном веке и вообще, исходя из традиций 19 века – культивирование душевных порывов, их ценность – я думаю, что в нашем обществе этого все-таки не было.

ДУША и ДУШЕВНОСТЬ

М.Э. Мне кажется, что Ваш герой, маленький человек, забившийся в чулан или летающий над городом, – он в общем-то душевное существо. В то же время Вы говорите, что душевность у Вас отсутствует. Может быть, мы разные вещи под душевностью понимаем. Что такое для меня душевность и почему я считаю, что есть душевность в Ваших работах и у Ваших героев? Душевность – это нечто отличное от духовности, разумности и одновременно чистой эмоциональности. Душевность проявляется вовне как *симпатия*, способность сопереживать другим людям, принимать близко к сердцу их беды и радости и доверять им свои; а внутренне – как *лиризм*, способность сливаться с окружающей природой или искусством, выходить за границы своего «я», за пределы места и времени, уноситься к чему-то или кому-то дальнему. Душевность – это подвижность внутренней жизни, которая не ставит преграды между своим и чужим, между «я» и миром, которая склонна отвлекаться от дела, от существа, от понятия, от истины и пользы и расплываться вокруг да около каким-то щедрым мазком, вольной волной, воздушным облаком. Душевность есть влажная, а не сухая субстанция внутренней жизни, именно это ду-

шевное текучее вещество есть в первых Ваших альбомах. Или что тогда называть душевностью?

И.К. Я называю душевностью немножко другое, а именно деяние, делание добра. То, что Вы называете, было свойственно всему нашему кругу. Эмпатия непрерывного психического потока. Я согласен. Это и у меня было в достаточной степени, и в нашем окружении. Особенно когда это касалось понимания другого как несчастного человека. Тем более, что социальная ситуация давала постоянные тому поводы. Конечно, все относительно, и жизнь этих художников с точки зрения нормального советского человека воспринималась как жизнь Абрамовича или кого-то еще: просто с жиру взбесились окончательно, зарабатывают деньги, имеют свободное время и, самое главное, автономное, неконтролируемое пространство... Но, тем не менее, при общем переживании у каждого подмечают свои недостатки. Так и у нас. Несчастий было полно. Замкнутость, страх возмездия... Но все-таки повторяю, что под отсутствием души я понимаю отсутствие мгновенного желания сделать добро в благополучной ситуации и, тем более, в неблагоприятной ситуации.

М.Э. Для меня это все-таки загадочная вещь: если ты испытываешь сострадание к другому человеку, чувствуешь его одиночество, то естественным казалось бы следующее движение – положить руку, утешить, утеплить.

И.К. Я чувствую это, но это не приводит к физическим действиям. Я понимаю это. Но вот в чем вопрос: был ли наш круг достаточно несчастен. Так круг подобрался, что класс «счастливости» был одинаковым. Все более или менее устроены и семейно, и жилищно, имели мастерскую и заработок. Тот клан, которого мы держались, был довольно однородным. Я знаю, что в художественном мире были более неблагоприятные круги.

М.Э. Вы замечали эту черту – неделание добра – с людьми своего круга. И в то же время Вы четко это обозначаете. Для меня это проблема... По отношению к какому кругу Вы это соблюдали – тому, в котором находили себе близких людей?

И.К. У меня было два близких человека – Булатов и Васильев, которые были для меня предметами моего внутреннего осознанного упрека. Эрик отличался тем, что он беспокоился, помогал разным людям, художникам, ходил к ним домой, устраивал выставки. Он жертвовал своим временем и вниманием. Тратил свое время и энергию на заботу о довольно большой группе художников, которых считал нужным опекать. То же самое и Олег Васильев: вместо того, чтобы непрерывно рисовать в своей мастерской, он тратил время на перевозки каких-то родственников, носил кому-то продукты. То есть выделял огромное количество времени на душевную жизнь. В то время как я всегда считал, что чем что-то другое делать, лучше остаться в мастерской и продолжать работать.

А если уж нужно было что-то непременно сделать, я это делал с глубочайшей досадой, воспринимая как ужасное принуждение и пытаюсь как можно скорее избавиться от этого морока.

М.Э. И последний вопрос в рамках этой статьи. Вы себя как бы судите за это и в перспективе большого личного времени Вы изживаете это, или это остается на том же уровне?

И.К. Это остается на том же уровне и ощущается как что-то болезненное, гадкое – запачкан. Даже когда мне надо было писать письма маме, для меня это было мучением. Я откладывал это со дня на день, хотя мне ничего не стоило потратить на письмо пятнадцать минут. Вот такое откладывание добра. Понимание добра как обязательства, так бы я сформулировал. Обязательства, которых я не выполнял. Жизнь ими наполнена.

М.Э. Вы говорите не о профессиональных, а человеческих обязательствах?

И.К. Да, я говорю о человеческих. Конечно, я понимаю, что многие отступления от этого правила ложатся в сторону профессиональную. Зачем я буду это делать, когда я лучше порисую. То есть все идет на потребу другой деятельности. Человеческое состояние все время гасилось и удавливалось императивными художественными экспериментами, тратой времени на это. Но так заведено было уже в шко-

ле. Это проявилось и тогда, когда я женился и сразу заявил, что этот кусок жизни – мой, это неприкасаемое, а остальное будет второстепенным. Женидьба сразу же выступала в роли ненужного тягостного человеческого обязательства. То есть для меня человеческое существование выглядит как некоторая принудиловка, включая всю душевную сферу.

ОДАРЕННОСТЬ

М.Э. Вопрос об *одаренности*, о *талантливости*. Здесь напрашиваются несколько разветвляющихся вопросов в любом порядке. Как Вы сами в себе почувствовали наличие дара, его становление? Как Вы относитесь к талантливым и неталантливым людям? Вот мы видим: красивый человек, добрый человек, а к тому же еще талантливый или неталантливый. Какое место эта ориентация занимает в Вашем пространстве общения с другими людьми? Предпочитаете ли Вы общение только с одаренными людьми? Есть таланты профессиональные и таланты непрофессиональные. Есть талант рисовать, а есть талант говорить, талант быть душой общества, талант художнического образа жизни и тому подобные жизненные дары. Как они для Вас соотносятся с профессиональными, творческими?

И.К. Сразу скажу, что с того момента, как я поступил в художественную школу, я ощутил себя полностью бездарным существом. Не было не только ощущения талантливости, но было даже чувство преступной непринадлежности к миру, в котором я оказался, оно меня охватило волной, как только я стал заниматься в этой школе.

М.Э. А что, там были только особые таланты?

И.К. Попадание в эту школу было достаточно случайным. Ретроспективно можно, конечно, сказать, что это голос судьбы, провидения. Но субъективное ощущение, когда я стал заниматься, было такое, что я абсолютно не приспособлен к данному занятию. Более того, я его не любил, не знал, как к этому подойти и вообще был посторонним в том мире. Одновременно было представление, что ничего другого, кроме того, на что я обречен, я не способен делать. У меня не было ощущения, что я, скажем, музыкант или писатель. Я оказался в мире профессии, которая мне, с одной стороны, невероятно тягостна и чужда, но, с с другой стороны, я ничем другим не способен заниматься. Это полная катастрофа. И ответом на нее было следующее. Так как я ничего этого не любил, не хотел и не умел, я, как загнанный заяц, попавший в цирк, начал имитировать удары по барабану и обучаться всем тем режимным правилам, которые полагалось выполнять. То есть я стал художником помимо самого себя. Это очень интересный психологический момент. Обычно считается, что если зайца долго бить, он начнет играть на трубе. Я бы эту метафору переформулировал: если зайца долго держать в цирке, то он рано или поздно научится издавать какие-то звуки, которые положено издавать зайцу в цирке. Я был рабом обстоятельств, а не рабом самого дела. А в то время считалось очень важным, помимо талантливости, иметь чувство цвета, чувство пластики, уметь «видеть». Ничего этого я не чувствовал

и не видел. У меня было полное непонимание того, как перенести впечатления от натуры на бумагу. Я по дороге их терял. Мало того, я, как оказалось, не способен был видеть натуру. У меня были очень приблизительные представления об этой натуре. Таким образом, мне не оставалось ничего другого, как имитировать чужие рисунки, сделанные с натуры. То есть я проделывал в воображении невероятные эквилибры, чтобы нарисовать то, за что меня бы не выгнали. Мое отношение к искусству связано с таким понятием, как «отрицательное рисование». Я рисую не в положительном смысле – все время лучше и лучше, а рисую, чтобы меня не выгнали, на той грани, когда твой рисунок еще не уходит из поля зрения педагога. Чтобы он не сказал: «Да выгоните вы его!» У меня была последняя степень подражания.

М.Э. Вам легче было конструировать визуальный мир, чем имитировать его?

И.К. Совершенно верно. Впоследствии обнаружилась масса достоинств в этом смысле. У меня, оказывается, никакой реакции на внешний мир вообще не существует. Я не вижу внешний мир, он мне не интересен и тем более я не могу его зафиксировать даже в своих глазах, чтобы потом перенести на сознание. То есть срабатывает какая-то глубинная неполноценность, которая придает огромное значение воображению о действительности, но не придает значения тому, какая она, действительность, на самом деле. Это законченная интроверсия. Интроверт-

ное сознание, которое знает о жизни только то, что случайно запало в его нервные клетки. Потребности понимания действительности у меня никогда не было. Была же одаренность к невероятной имитации впечатлений от жизни. Но имитации самой действительности у меня не было.

М.Э. А чем имитация впечатлений отличается от имитации действительности?

И.К. Прежде всего тем, что она восстанавливает культурные образы, а не саму действительность.

М.Э. То есть Вы себя соотносите не с действительностью, а с тем, как ее воссоздавали другие?

И.К. Конечно, с опосредованными вещами. У меня нет откровения по поводу действительности, кроме боли и неприязни. Но у меня огромный репертуар, от которого я отталкиваюсь. У меня были образы, которыми я манипулировал. Мне очень было легко делать детские иллюстрации. Потому что это импровизация не на тему животных, которые реально существуют, а на тему изображений животных, которые в моем репертуаре имелись в большом количестве. Я мог нарисовать любого зайца в любом ракурсе, но это не был заяц, а была импровизация на все рисунки зайцев, которые были в моей памяти.

М.Э. Это и было первым проблеском для Вас осознания своего дара?

И.К. Если угодно, да, это была моя способность. Тогда как в художественной школе рисование действительности являлось критерием искусства, а чувство цвета и цветовых вибраций были необходимы художнику. У меня не было ни того, ни другого, а главное – у меня отсутствовала любовь к художественному труду. Я этого терпеть не могу.

М.Э. Но когда Вы этого не делаете, Вы чувствуете себя...

И.К. Я выполняю какие-то чужие приказы... и теперь это не от страха перед директором школы, а – перед другим «директором», который тоже грозитя меня выгнать. А собственного импульса, любви к работе у меня не существовало никогда. Я как бы все время отделялся от работы. Это называется: «И на этот раз провел». И это продолжается до сегодняшнего дня. Исключением являются только инсталляции, которые я люблю делать. Я хорошо «понимаю» инсталляцию. Я чувствую, что это мне дано от природы.

М.Э. А альбомы?

И.К. Альбом – хуже. Но хуже всего с так называемыми картинами. Я чувствую себя насильником (приехал играть в теннис, а бьет мимо по мячу). Что называется, попал в чужое царство-государство. Но тем не менее есть страсть к рисованию картин, и, как и раньше, я их делаю как выполнение чьего-то приказа. Причем, выполнение этих приказов делается с

относительной степенью старательности. Манкирование, ускользание, забастовка – все это формы несовпадения с даром. Потому что дар, как считается, это – когда ты на своем месте.

М.Э. Но Вы эти приказы слышите просто в форме волевых импульсов?

И.К. Да. Я почему-то должен это сделать. Мало того, мне посылается уже готовая картина того, что я должен сделать. Вот это очень интересно.

М.Э. Одновременно?

И.К. Да, одновременно с приказом мне дается пакет, что и как нужно перенести. То есть момент реализации дан из какой-то глубины моего существа. А контролирующим «я» это воспринимается как принудителовка. Появляется желание избежать, но не удается. Это очень интересная тема, потому что аксиоматически одаренный художник любит этим заниматься. Здесь же сталкиваешься с совершенно обратным.

М.Э. А есть дар, которым бы Вы хотели обладать?

И.К. Может быть, музыкальный. Я склонен, например, к музыкальной истерии. У меня очень сильно развита концертная ментальность. Я воспринимаю выставку как мгновенное производство впечатлений. Художнику более свойственна углубленность, спокойная, дистанционная манера. У меня по-другому – я пламенно мечтаю о выставках. Для меня

выставиться – это издать какой-то музыкальный, концертный звук, произвести впечатление. Первая встреча с работой должна произвести очень сильное впечатление. Прирожденные художники, которых я знаю, более спокойно относятся к производимому впечатлению: да, неплохо сделать выставку, но когда я смотрю на свою работу, она мне нравится или не нравится, я ее завершил или не завершил, это воспринимается как нечто трагичное, но я уже контролировал сам свои работы. У меня же такое феноменальное слипание со зрителем, дистанционное зрение, что уже в момент начала работы я вижу, как она будет висеть в музее. Эта музейность, где ты видишь свои работы, для меня превалирует во много раз. Более того, критерием окончания картины для меня служит момент, когда я воображаю себя идущим по залам музея и вдруг сталкивающимся с этой работой: «Ой, кто нарисовал это говно?» То есть я выхожу за пределы самого себя, становлюсь в позицию случайного зрителя, который встретился с этим говном, которое он же и сделал. Повторяю, в этом сильный концертный, перформансный момент.

М.Э. Какое место занимает дар, талант в системе Ваших жизненных ценностей и отношений? Насколько Вы цените его в близких людях, в дальних, среди коллег?

И.К. Трудно сказать. Интересный человек... Здесь у меня есть какой-то особый критерий. Я не думаю, что это критерий талантливости. Это критерий настрой-

ки на какой-то звук. Те люди, которые для меня интересны, те писатели (а для меня это примерно одно и то же – что Чехов, что человек, с которым я разговариваю) – это те, кто слышит какой-то звук, настрой на некую волну, которую я очень высоко ценю и считаю абсолютной, насколько это мне доступно. Та волна, которая присутствует во всей музыке Баха или Вагнера, то есть волна какого-то сообщения или тембра. Если такая звуковая волна присутствует, звучит в человеке, с которым я разговариваю, то настройка на эту волну является для меня фундаментальной. Если человек этого звука не издает, то он для меня, как лампочка или бутылка, представляет собой набор определенных свойств (из бутылки, например, можно пить воду). Так проступает определенный прагматизм. Но если я слышу определенную волну (причем неважно, рефлектирует ли человек сам на эту волну или нет) – совсем другое дело. Например, я очень люблю общаться с Борей Михайловым, фотографом. Но я думаю, он тоже знает, о чем идет речь. В его вещах и в его собственных критериях есть та струна, которая издает тот самый, назовем его басовый, звук. И эту настройку в тембре я ловлю, она является позитивной для меня, если я слышу ее у поэта, писателя, музыканта. И если я ее не слышу, то это аннулирует для меня все. У меня очень небольшой диапазон приятелей. Или я это слышу, или не слышу, и мне тогда уже ничего не интересно. Я предполагаю, что подобные звуки могут быть не басовыми, а теноровыми или альтовыми, но я, видимо, не могу перестроиться.

М.Э. А люди, которые находятся совершенно за пределом Ваших профессиональных интересов, Вас в какой-то мере интересуют?

И.К. Вы знаете, нет. Во-первых, у меня не было случаев общения с такими людьми. Есть, что называется, спутники или пассажиры в транспорте, но на самом деле все это социально обусловленные ситуации, в которых я не вижу человека. Человек едет в поезде, может разговориться, но он меня не интересует на самом деле.

М.Э. Я имел в виду – близкий родственник, который профессионально совершенно отдален...

И.К. Нет, тоже не интересует. Особенно это касается близких родственников, поскольку сразу включается механизм обязанности. Ты должен быть теплым, ты должен быть внимательным, ты должен слушать, и от этого еще большее раздражение. Чем более посторонний человек, тем лучше. Честно говоря, если уж Вы затронули тему, то мне не интересен никто, кроме профессионально связанных со мной людей. Коридор очень узкий.

М.Э. Еще какие-то свойства дара?

И.К. Я понимаю, что дар должен быть осознан. При очень большой длительности занятия этим делом я понимаю, что есть полосы сообщения, полосы выходов, которые повторяются и, видимо, могут быть приписаны главным темам: допустим, Мусор, Белое,

Персонажи и т.д. Их можно интерпретировать как присущие «этому типу». Является ли это даром согласно поставленному нами вопросу? Не знаю. Это маниакальная повторяемость, возвращение к тому же кругу тем и фигур. Не могу сказать. Повторяю, может быть, я был более одарен к словесной, нарративной или музыкальной форме выражения, но уж точно не к визуальному.

М.Э. Вы говорите, что визуальное для Вас есть все-таки сфера конструирования, сочинения. Но это тоже дар.

И.К. Пусть так. Но там, где нет любви, можно ли говорить о даре?

М.Э. Но Вы же все-таки визуальный художник.

И.К. Я стал визуальным художником, я сейчас уже почти без текстов что-то делаю.

М.Э. А Вы чувствуете в себе еще какие-то нераскрытые дары?

И.К. Да, я думаю, что есть способности к музыкальному исполнительству.

М.Э. Вы занимались чем-то?

И.К. Никогда. Но я, например, пою для себя.

М.Э. Поете вслух?

И.К. Да, вслух. И у меня есть подозрение, что я мог бы задевать внимание или, может быть, даже «сердца».

М.Э. А какой репертуар?

И.К. Небольшой. Это обычно русские романсы. Но я также имитирую симфонические фрагменты.

М.Э. А к современной музыке Вы равнодушны?

И.К. Да, конечно. На самом деле я не интересуюсь музыкой. Кроме классического репертуара, которым тоже не очень интересуюсь. Но в школьные и студенческие годы я регулярно ходил в консерваторию. Я очень часто спал на концертах. Стыдно, но приходится в этом признаться. Но я при этом приходил в какую-то необыкновенную маниакальность. Я прикладывал массу усилий, чтобы ходить в консерваторию – для меня это было очень важное пространство. Но я не мог сосредоточиться на музыке, у меня не было дара слушания музыки. Я в нее не погружался. От усилия слушать музыку я засыпал. Тем не менее каждое посещение консерватории было для меня каким-то невероятно важным событием. То же самое со мной часто происходит в музеях. Я бы так сказал: эти места являются для меня культурными оазисами, они для меня выполняют особую функцию – прикосновения. Как церкви. Я приходил туда, но во время молитвы засыпал. Но я рвался в эти пространства, как к единственному, что есть на этом свете – это какие-то «белые» острова...

М.Э. Может быть, это вхождение в райское, блаженное состояние мира? Когда ты засыпаешь, значит, тебе хорошо.

И.К. Конечно. В опере я спал. Это очень интересный феномен.

М.Э. В молодости тоже так было?

И.К. Да, засыпал, но ходил беспрерывно. Приходя в музей, я смотрел, потом садился на скамейку и спал. Здесь важно, что ты один, на тебя никто не смотрит, ведь все смотрят на картины, ты не облучен...

М.Э. Если вернуться к полю профессиональной деятельности, Вы чувствуете какую-либо разнородность своих дорог? Допустим, в линии я более даровит, чем в цвете, в инсталляции – более даровит, чем в картине. Есть у Вас такое саморасслоение?

И.К. Конечно. Я не случайно стал делать инсталляции. Я люблю делать инсталляции, они у меня работают, я знаю, что такое работающая инсталляция. Мне не трудно ее делать, она у меня почти всегда получается. Я ее как бы инстинктивно знаю и очень хорошо чувствую пространство, атмосферу, воздух, хорошо располагаю предметы в этом пространстве. Это мне, наверно, свойственно. Но другие формы, классические – скульптура, живопись, графика – даются мне с большой надсадой. У меня какая-то внутренняя любовь, тяга к пространству: чем бездонней оно, тем лучше, но это в другом месте.

М.Э. А модели?

И.К. Модели тоже я хорошо вижу и с удовольствием делаю или сам, или кто-то помогает. Они получаются.

М.Э. Альбомы?

И.К. Мне нравится вся динамика альбомов, я хорошо вижу их «переходную» часть. Но само рисование, исполнение для меня скучно и принудительно. Если говорить об одаренности, то меня скорее интересует эфемерная, нематериальная сторона. Инсталляция же – это эфемерная вещь. Она состоит из стенок и объектов, но ее окончание, воздействие, ее материя эфемерна. Чем более она эфемерна, тем легче она для моей операции. Чем более она материальна, тем более я скучаю.

М.Э. Но, казалось бы, инсталляция более материальный жанр визуального искусства, чем картина. Или это только кажется?

И.К. Только кажется. Она материальна, трехмерна и, в то же время, она «размывает» всю свою материальность. Целое инсталляции (а ради этого целого ты ее и делаешь) полностью распыляет или разжижает всю материальную составляющую. Она нигилирует реальность. Это и есть фокус инсталляции. Той, которой занимаюсь я. Она сразу исчезает, распыляется в целое. Нигде нет большего примата целого над деталями, чем в инсталляции.

М.Э. И в этом, если я правильно понимаю, есть фокус Вашего дара?

И.К. Наверно, есть тенденция все превратить в какую-то пыль... Пыль представляет собой невидимость. Образ «белого» это лучше всего объясняет, потому что белое – это ничто, но оно для меня все. Но, кроме того, «целое», которое я почему-то чувствую, как бы «пожирает» детали, из которых оно состоит. Я как бы лечу, предвкушаю «целое», и мне тошно, что оно состоит из деталей, мне кажется, что «целое» состоит не из них.

ПРАВИЛА ЖИЗНИ

М.Э. Я имею в виду те правила, которые мы явно или неявно для себя формулируем как некие стратегии выживания, переживания. Стратегия не только художника, но всякого живущего. Как себя вести в жизни в целом? Есть у Вас какие-то неписанные правила?

И.К. Есть. И которые установлены были очень рано. Первое правило было – чтобы вообще не участвовать в этой жизни. Прожить жизнь так, чтобы вообще как бы не жить, хитрым способом уклониться от всего, что предлагает жизнь, причем, во всех отношениях: и социальном, и психологическом, и семейном. То есть быть принципиальным уклонистом. Единственное, что меня терзало, – я не мог себе позволить подобное с моей мамой. Это представляло собой жизненную загадку, которую я не мог отбросить. Все остальное было или давно отброшено или хитрым образом имитируемо. Но остается физическое существование – еда, одежда, территория, дом, профессия. К каждому из этих элементов в отдельности, возможно, уже в детстве, во время жизни в общежитии, отношение было глубоко паразитическим. Кто-то меня будет кормить, кто-то меня будет одевать, кто-то мне предоставит жилье. То есть ощущение законченного человека об-

щежития с социально-гарантированной жизнью. Ты как бы никто, ты анонимный, и это тоже хорошо, что не персонально тебе дают жилье, деньги... Тебя лично не видят. Как нас всех семьдесят человек снабжали зелеными костюмами и шароварами, так же меня устраивало быть анонимным получателем этих благ.

М.Э. Для того, чтобы самому заняться чем-то другим?

И.К. Да, жизнь в соответствии с этим стратегически и вообще полностью выстраивается в двух планах: что-то нужно отдать этой жизни, которая должна тебя обеспечивать едой, одеждой и помещением, и той жизни, которую я буду строить сам, без всех других. Вот такое ощущение полной свободы собственных манипуляций при получении гарантий выживательного свойства – общая стратегия. Причем, выстраивалось это следующим образом: сначала первое, а потом второе. Сначала устройство в жизни, паразитарная часть, а потом уже жизнь для себя. Конечно, я понимаю, что могла быть стратегия и обратная: я буду делать все, что я хочу, а вы уж как-то приспосабливайтесь, считаясь со мной. Например, я с утра буду рисовать, а вы принесите мне еду. У меня же было чувство, что таким образом это не будет работать. Сначала я образую в мире все, чтобы решить эту проблему, паразитическую, а потом я уже буду делать свое.

Начав свою жизнь, я понимал, что надо зарабатывать деньги, но так, чтобы не всегда работать, а лишь какую-то часть жизни отдать деньгам. Так же и в смысле социального устройства: я должен сделать

так, чтобы у меня была мастерская, где я могу спрятаться, чтобы меня никто не достал, чтобы ни семейная, ни личная сфера жизни меня не тронула. И уже в институте я начал планомерно выполнять эту программу. Мое «проникание» в издательство носило глубоко прагматический и, с любой точки зрения, достаточно циничный характер, потому что я не любил иллюстрировать и был совершенно равнодушен к детской литературе. Но я знал, что это единственное, к чему я был подготовлен в институте, есть идеальный способ зарабатывать деньги, потому что в то время оплата книжной иллюстрации была намного выше, чем инженерная или научная деятельность. Так и оказалось. При определенном навыке я на протяжении тридцати лет тратил примерно три месяца в году на заработок. Я выделял деньги для семьи, и остатка мне хватало. Так же обстояло дело и с мастерскими: сначала это были подвалы – я их разыскивал и получал, а потом построил большую мастерскую, вступив в Союз художников как книжный иллюстратор. То есть социальная жизнь, как кажется сегодня, была легко симитирована.

Имитация приятного и веселого человека началась уже в интернате, потому что общежитие заставляет быть тем самым лабильным и приятным товарищем, который кажется идеально социально адаптирован среди друзей, но без карьеристских претензий. Просто идти вровень с другими, быть социально адекватным. Так и в издательстве – никаких особых претензий на выдвижение в хорошие иллюстраторы не

было. Достаточно было быть на хорошем счету. Я был всеяден и брался за любую продукцию, которую мне поручали. Я полностью обучился фальшивому советскому стилю, имитировал его с большой скоростью, даже с известным циничным удовольствием. Вот и все. Таким образом сразу после института была полностью сформирована выживательная программа, и она меня вполне устраивала. С таким социальным лицом я имел право на мастерскую, на безделье и т.д. Дальше все правила в том и заключались, чтобы это выполнять. Я не знал никаких других особых правил. Я был стандартным советским существом.

М.Э. А есть какие-то интуитивные стратегии? Обращения с людьми, с коллегами, материалами творчества?

И.К. Речь идет об абсолютно стандартном и нормативном поведении, которое существовало в этой среде. У меня очень хорошее чувство того, что эта среда требует, какие нормы должны выполняться. Я знал среду общежития, потом института, потом я жил в среде неофициальных художников. Я мгновенно осваиваю те правила, которые существуют в этой среде.

М.Э. Это можно сформулировать как «кесарево кесарю, а Божие Богу», да?

И.К. Да, конечно. Я моментально адаптировался в среде. Появилась среда иностранцев – я адаптировался в ней. Я знал свою роль – интересный русский художник. У меня оказалось врожденное чувство

ролевого поведения. Оказался за границей – милый и симпатичный, не разбирающийся ни в чем художник. В зависимости от среды я невероятный хамелеон и приспособленец. Я ни на чем не настаиваю, потому что все мое «я» находится полностью в другой плоскости. Попадая в социальную среду, я отношусь к ней как дрессированный хамелеон, без малейших претензий на что-то другое.

М.Э. Но внутри своего мира Вы настаиваете на своем?

И.К. Да, то, чем я занимаюсь, имеет более категорический императив. А в социальном смысле у меня нет никаких императивов, кроме адаптации и тех правил, о которых было сказано. Мало того, у меня нет в этой области никаких амбиций. Правило поведения – оставаться серым незаметным существом, человеком без свойств. То есть что-то такое веселенькое, симпатичное, невредное, совершенно нулевое.

М.Э. Но Вы, наверно, отдаете себе отчет в том, что оказались совершенно не нулем, даже и в социальном смысле. Огромная харизма. Ваша мастерская – притягательный центр. Приходят люди, слушают, заслушиваются. Это уже не адаптация, а некоторым образом миссия. Нет?

И.К. Миша, давайте без пошлых слов. Во-первых, таких же мастерских, таких кругов было несколько в Москве. Я не чувствовал себя в каком-то особенном, исключительном положении. Так же посещали ма-

стерскую Эрика Булатова, мастерскую Бори Свешникова, Оскара Рабина. Это было одно из приятных, я бы даже сказал, увеселительных мест. И, конечно, никакого чувства миссии в этом не было.

М.Э. Миссии не в каком-то помпезном, мессианском смысле...

И.К. Нет, это приятное времяпрепровождение, когда можно поболтать. Для меня болтовня, разговоры представляли собой одно из самых аппетитных занятий, кроме самого художественного производства. Я легко болтаю. И с точки зрения социальной все это выглядело вполне клубно, разговорно, необязательно.

М.Э. В советском обществе это поневоле, даже без Вашего намерения, выполняло определенную функцию.

И.К. Это другое дело.

М.Э. Я думаю, что Вы прикладывали к этому творческое усилие. Это важный момент, но уже другая статья. Давайте сначала поговорим о правилах жизни, а потом попробуем рассказать о том, что называется жизнетворчеством.

И.К. Да, это другое. А правила жизни, я думаю, выполнялись такие же, как в интернате: быть легким, веселым, удобным и неназойливым. Например, пришли в гости – проведем там время достойным образом, без пропаганды, без навязчивости, без позерства. На нулевом уровне.

М.Э. Жить незаметно.

И.К. Да. Никак.

М.Э. Но если все в конечном счете упиралось в творческую самореализацию, то не логичнее было бы строить правила жизни так, чтобы отдавать как можно больше Богу, а кесарю минимально? Вообще отстраниться от какой бы то ни было клубной жизни, а сидеть угрюмо взаперти, в своей мастерской. Достаточно вспомнить известного Вашего знакомого художника...

И.К. Вы имеете в виду Шварцмана? Но он пускал своих адептов. У него были «избранные апостолы», приобщенные к слушанию проповедей. Они были допущены. Это была иерархия. Здесь же было состояние дружеских посиделок. С другой стороны, они никогда не носили характер банальный, но информационно-образовательный. Это был настоящий клуб, кружок самообразовательный и, если выразиться высокопарно, с «вертикальными» интересами.

М.Э. Завершаем тему *Правила жизни*?

И.К. Да. Правило ли это жизни? Я думаю, что правило, поскольку речь идет о веселом, нейтральном, нулевом состоянии, без чувства превосходства и амбиций, знания важности этого круга, где присутствовало желание приятных кухонных посиделок, когда можно что-то обсудить. Это место обсуждений.

ТВОРЧЕСКОЕ ОБЩЕНИЕ

М.Э. Если правила жизни состоят в том, чтобы поскорее отделаться от всех материальных забот, социальных обязанностей, чтобы затем уйти, скажем, в пространство своей инсталляции, то какую роль играла, грубо говоря, промежуточная среда клубного общения? Этому ведь были посвящены все вечера?

И.К. Да, практически все вечера, начиная с 6-7 часов. День должен был быть отдан «одинокому сидению».

М. Э. Это приятно, как приятней есть вкусную еду, чем невкусную, или это все-таки часть творческая?

И.К. И то, и другое. Надо было куда-то пойти – ко мне или в другую мастерскую.

М. Э. Потому что нельзя же работать 16 часов подряд?

И.К. Конечно. Потом это молодость, это здоровье, потребность быть веселым, заметным. И самое главное – встреча с близкими людьми, как сейчас бы сказали – с «нашими».

М. Э. Вот это тоже пока еще не фигурировало в Ваших ответах.

И.К. Да, это близкие люди. Это был как бы аристократический клуб, куда приходят только те, кто приглашен, «свои», которым даже в голову не приходило пригласить кого-то постороннего. Многолетний культ «своих». Заведомо приходили одни и те же участники застолья. И это никогда не надоедало, потому что в основе лежала совершенно отсутствующая на Западе потребность полностью раскрыться в разговорах, неважно – политического, художественного или психологического характера (проклясть этот мир, изменить его или улучшить). Излить душу, прежде всего рассказать, что тебе показалось. Каждый искренне высказывался о том, что происходит в художественном мире. В этом была огромная потребность. Иногда я даже днем прибежал к Булатову и Васильеву, чтобы что-то обсудить. Сейчас это уже вообразить себе невозможно. Но в то время при дефиците культурного поля каждая из этих крошечных новостей и собственных фантазий вырастала в огромную пальму и требовала немедленного рассказа или обсуждения. Высказывание по поводу всего происходящего, рассматривание во всевозможных ракурсах и контекстах было обязательным. Именно богатство всевозможных анализов составляло содержание таких встреч. Это не было светское общение, но – «пламенное рассмотрение». Правда, у каждого было «большое» свободное время, вообще в стране СССР почему-то было «много времени»...

М.Э. Это очень интересная как бы третья жизнь, помимо социальной жизни, издательства, иллю-

страций, – и помимо собственно творческой жизни. Третья жизнь, которая занимала огромное место в советском обществе. Алеша Парщиков, например, проводил большую часть своей жизни в таких встречах, общении с друзьями, разговорах... Наталья Леонидовна Трауберг – другой совершенно человек, тем не менее – то же самое. Это опустошало их будущие собрания сочинений, но наполняло жизнь окружающих. Для Вас это обладает собственной абсолютной ценностью или только некий выброс советского времени?

И.К. Я днем не тратил на это время, и мне было бы стыдно потратить на это часть моего дня. Но вечером, когда ты уже не можешь работать, приходят друзья, это представлялось сладостным времяпрепровождением. Или я несся куда-нибудь – к Штейнбергам или куда-то еще, где происходило то же самое. Я не могу даже вспомнить, о чем эти речи. Если бы сейчас даже удалось обнаружить записи, то, наверно, они бы складывались из всевозможных эмоциональных выкриков. Но мы так хорошо понимали этот птичий язык. Во-первых, он был весь построен на подвальной или тюремной этике и сюжете. Как известно, тюремные разговоры носят характер как бы последних.

М.Э. Перед казнью!

И.К. Совершенно верно. Мы все находились в состоянии перевозбуждения, потому что, может, это последний разговор. «Нет, мы не уйдем, пока не вы-

ясним, есть ли Бог». Я думаю, что здесь комплекс тюремного русского выяснения истины все время присутствует. Докопаться до сути. Все это является противоположным западной манере. У Бена Сарнова в его автобиографии есть замечательный эпизод, когда он говорит иностранцу, что говорил по телефону полтора часа со своим приятелем. Тот удивляется: «Как же это можно? По телефону? Вы договаривались о встрече?» – «Да нет, мы просто разговаривали.» Так и встречи в советское время. Ради чего встречались? Не ради чего-то.

М.Э. Мне кажется, что, во-первых, это не только советская, но российская черта. А, во-вторых, в этом есть некая самоцельная жизнь, такая же как творческая. Эти разговоры создавали то, что называется духом времени (возможно, не в меньшей, а в большей степени, чем то, что эти люди писали). Это житнетворчество, грубо говоря. В словах, в общении. И здесь была колоссальная роль Вашей мастерской.

И.К. Конечно. Это выражение духа времени. У меня и у всех «нас» потребность говорить была пламенная, как это описывается в литературе 19-го века. Но, надо заметить, не всю ночь. До 10-11.

М.Э. Концептуальная среда или, условно говоря, позднесоветская среда сильно отличалась от символической начала века и даже казалась издевательски-иронической. Тем не менее она жила по тем же самым законам «башни».

И.К. Да, и отлет был очень большой: душа отлетала. Надо сказать, что было полное отсутствие прагматической сюжетики. Любое приближение к этой сфере воспринималось как болезненный диссонанс. И любой отлет воспринимался как совершенно нормальное явление.

М.Э. После долгих лет жизни на Западе как Вы воспринимаете это – как уродство? Или в западной жизни, в избытке прагматики есть уродство?

И.К. Да, Запад, конечно, не понимает, о чем здесь идет речь, в чем корни подобного времяпрепровождения. О чем с таким азартом можно говорить: о чужой книге или о чем-то еще. Сказал пару слов и достаточно. У нас же это было страстное, непрерывное словоизвержение. Я не знаю, Миша, что об этом сказать. Прочитую Володю Сорокина (его интервью по поводу концептуализма). Он говорит, что это был колокол воздуха для людей, сидящих под водой. И это был дыхательный такой момент: мы дышали вопреки общему удушью. Не забывайте также, что все эти тексты звучали на фоне отсутствия текстов. Неподцензурные встречи... Все понимали контекст этих текстов. Потому что как только контекст сменился, исчезли и разговоры. При встрече с друзьями возникает эта старая речь, но она фрагментарна, а, самое главное, непонятно, для чего она нужна, если только не для восстановления памяти или конфронтирования с сегодняшней коммерческой социальной действительностью.

М.Э. Вы встречались здесь или там?

И.К. В Москве встречался, и здесь удастся встретиться, но исчезла тюремная, камерная освещенность «нашего места». Нет освещенной площадки в окружающем мраке. Теперь везде ровный свет без теней, как в операционной.

ВНЕШНОСТЬ

М.Э. Как человек относится к своей внешности, лицу, и какие творческие импульсы из этого проистекают?

И.К. Что касается лица и внешности, то следует подключить этот сюжет к первому сюжету – о комплексе неполноценности. До определенного возраста (бесконечно долгое время) я невыносимо страдал от своей внешности.

М.Э. До какого возраста?

И.К. До довольно преклонного. До тех пор, пока эта внешность не перестала играть какую-то роль. Моя внешность повергала меня в слезы и приступы отчаяния. Хотя, конечно, никаких объективных причин для этого не было. Эта физиономия не была интересной или физиономией красавца, но была достаточно нормальной. У меня же она вызывала ужасающее отторжение. Во-первых, мне безумно не нравилось, что я вообще не узнавал себя в этом лице. Это лицо никаким образом не говорило о том существе, которое я в себе внутренне видел. Я не знал, кто это. Это было совершенно постороннее существо.

Э.М. А Вы могли бы нарисовать свое настоящее лицо?

И.К. Это трудный вопрос. Но я лучше скажу, что меня отторгало в моем лице. Очень маленькие глазки, все соотношения, отсутствие подбородка, округлая одутловатость: то, что называется «абсолютно никакое лицо». Я его воспринимаю, как, помните, у Гоголя – «кувшинное рыло»? Грушевидная такая вещь – напоминающая грушу. Особенно меня ужасала эта диспропорция между огромным объемом лица и крошечными глазками, хитро выглядывающими из-под век, эти ракурсы – три четверти и т.д. Когда я впервые, довольно поздно, увидел свой профиль, я просто заскрежетал зубами до слез, потому что ничего более отвратительного, как мне казалось, я в жизни не видел. То же, хотя в меньшей степени, распространялось и на саму фигуру. Большая грудная клетка при отсутствии шеи и целый ряд других контурных элементов (что можно назвать «ладно сшитым, но неверно скроенным»), отсутствие профиля – все это повергало меня в страшное отчаяние. Кроме лица, у меня еще был один дефект, оказавшийся роковым, выбрасывавшим меня за черту человеческого общества. То, что я скажу, невероятно смешно. И тем не менее. На правой ноге у меня второй палец самым неожиданным образом наезжал на третий. Конечно, это чушь, но мне казалось, что все человечество смотрит на этот мой палец. Из-за него я не мог ходить босиком, не мог играть в волейбол, потому что подобное безобразие могло окончательно

оскандальить меня в глазах моих приятелей, которые могли сказать, что с таким напознанием пальца не только играть нельзя, но и вообще ходить по земле, по траве. Так что у меня не только не было равнодушия к своей заурядной внешности, но было и ощущение преступного природного издевательства (чуть ли не Квазимодо). Природа надсмехалась надо мной. Мне хотелось иметь внешность если не более романтическую, то сообразную какому-то интеллектуальному уровню. Это было неосуществимо.

М.Э. А рост?

И.К. По росту я ощущал себя достаточно заурядным. Я не обладал благородным ростом выше среднего (в чем я завидовал моему приятелю Л. Данильцеву), но не отличался и маленьким.

М.Э. Какой у Вас рост?

И.К. 171, кажется, или 172. Но у меня не было претензии быть высоким. Это был рост заурядности. Видимо, я строго различал понятия заурядной и незаурядной внешности.

В то же время я знал, что моя физиономия производит впечатление вполне симпатичное и неопасное. Моя внешность ничем никому не грозила. Наоборот, все ожидали, что это будет что-то веселенькое, симпатичное и неопасное. Это меня вполне устраивало. И показать с такой физиономией, что все хорошо и «жизнь удалась», вполне можно было.

К лицу можно добавить такое немаловажное обстоятельство, как волосы. Помимо профиля, меня невероятно отвращала фигура моего черепа – прямо за лбом начинался большой срез, который непосредственно переходил не в затылок, а прямо в шею. Это усложнялось тем, что я никогда не стригся, предоставляя возможность постричь меня или какому-нибудь приятелю, или впоследствии жене. Такое отношение к внешности было заложено еще в интернате и художественной школе, где доблестью считалось беспрерывно рисовать и быть преданным исключительно этому занятию. Так что даже после уроков считалось очень почетным оставаться в аудитории и рисовать еще три-четыре часа. Но заниматься внешностью, быть «денди» считалось позорным пижонством. И быть небрежным и не обращать внимания ни на одежду, ни на собственную внешность – совпадало по этим представлениям с образом художника.

М.Э. Лев Толстой тоже ужасно стыдился своей «уродливости». А это толкало к занятиям искусством? Раз я сам не могу быть красивым, я буду создавать красоту.

И.К. На самом деле речь идет о самых разных мирах. Внешность относится к области внешнего человеческого существования. Я думаю, что одно с другим не связано, но каким-то образом дополняет.

М.Э. Например, маленького роста мужчины тяготеют обычно к диктаторству.

И.К. Да, но так как я не обладал ни высоким, ни коротким ростом, то я тяготел просто к нулю.

М.Э. Осознание своей некрасоты компенсируется желанием славы.

И.К. Я думаю, меня эта проблема касалась только изначальной невозможностью понравиться девицам и создавала определенные трудности в моих с ними отношениях.

СУДЬБА

М.Э. Поговорим теперь о *Судьбе*, которую Вы определили как нечто нависающее... Обычно под судьбой имеется в виду то, с чем мы не можем совладать. Мы стремимся к чему-то, и наши порывы натываются на нечто неумолимое, что мы называем судьбой. Но есть и другая точка зрения, что судьба – это ты сам, твой собственный характер, от чего не уйдешь. Для Вас это нависание в чем проявляется?

И.К. Прежде всего в определенных знаках и сигналах, что это я делать не буду, а другое делать буду, и на этом пути, когда я буду делать, встречаются некоторые поводыри или ангелы в высокопарном смысле, которые подталкивают вагон судьбы в том направлении, куда этой судьбе, видимо, нужно. Тут я могу смело сказать в отношении всех стратегий и поступков, что трудно что-то высчитать или предположить; как правило, то, что со мной происходило, не являлось результатом моих усилий, а, что называется, со мной случалось. Причем, самые важные вещи происходили действительно в качестве спонтанного поступка, но не в результате какой-то выстроенной тактики, линии поведения.

Все, что мне казалось нужным делать и по какой-то причине не получалось, носит несомненно про-

виденциальный характер. В качестве примера могу привести мое неизменное желание уехать из Советского Союза и невозможность это сделать. Трижды я делал попытки уехать. Омерзение по отношению к советской жизни, бесперспективной и однообразной художественной ситуации – все это очень располагало к бегству, к которому стараниями Дины Верни были даже материальные предпосылки. Я трижды получал приглашения и обнародовал это, сообщая приятелям, что уезжаю. Но в тот момент, когда это переходило из нарратива в какой-то шаг, поступок, я чувствовал, что ажиотаж полностью испарился и я не могу сделать ни одного реального дела. Возникает любопытная аналогия с несчастным гоголевским персонажем из «Вия», который на кладбище хочет встать, а встать не может. Я хочу и не могу встать, чтобы выполнить свою умозрительную программу. Я воспринимаю это как вмешательство некой иррациональной «руки», как руку судьбы.

Вместе с тем, встречу с Паулем Йоллесом и со всей его семьей, несомненно, надо понимать как небесное произволение. Йоллес был бывший Государственный секретарь Швейцарии, много раз приезжал в Москву, проявлял много внимания к некоторым художникам, в частности, ко мне. Он сделал мою первую выставку в Берне. Когда я приехал на Запад, знакомил меня с музейными кураторами, старался мне помочь. Он как раз направлял меня не в сторону галерей, продажи, а в сторону музея, некоммерческой деятельности. Подобную же роль сыграли несколько других людей, ко-

которые тоже вели меня именно по этому пути, которые выступали как абсолютно бескорыстные благодетели. Чем и отличаются ангелы-проводники от других ангелов. Многие люди, которых я встречал, были проводниками судьбы, буквально передавая меня от одного к другому. И все это двигалось по линии не коммерческого, а музейного движения. Там я встречал все указатели пути. Когда же меня судьба сталкивала с галереями, тут я встречал всегда какую-то пакость, подвох, то есть судьба как бы заводила меня в тупик. Можно, следовательно, сказать, что моя судьба легко вела меня через музейно-непрофитную систему и полностью запрещала или приостанавливала мое движение сквозь коммерческие структуры.

Ну, а самое главное судьбоносное явление – это встреча с Эмилией, с которой мы родились в одном родильном доме в Днепропетровске. Мы же дальние родственники. И когда ее судьба наконец пересеклась с моей, это по ощущению было несомненно даром свыше.

М.Э. Когда Вы поехали на Запад, Вы уже были в переписке с ней?

И.К. Нет. Мы встретились в Нью-Йорке, когда я туда в первый раз приехал в 1989 году. Так что о судьбе можно сказать, что она лучше знает.

М.Э. И тем не менее у Вас есть какая-то манера обращаться с судьбой. Вы боитесь ее? Есть ли какие-то способы взаимодействия с ней?

И.К. Нет. Я ее не боюсь, но считаю, что она есть. Особенно это возникает в переломный момент, потому что каждый день я ее, как и полагается, не ощущаю. Только на больших отрезках времени, так сказать, в «длительных путешествиях».

М.Э. Судя по Вашему рассказу, она для Вас всегда что-то благое?

И.К. Всегда благое. Хотя часто учит и толкает тебя в некую иронию судьбы...

М.Э. Есть несовпадение?

И.К. Нет, я думаю, что она действует в параллель моим интересам, как я их понимаю (хотя, как говорится, еще не вечер). А так как эти интересы всегда связаны с художественными, с попаданием в этом смысле в рай (а музейный артмир был, вне сомнения, «раем»), то я действительно встретил «ангелов», которые там были.

М.Э. Тоже очень интересная тема – *Рай*.

И.К. Для меня рай – это западный артмир, я уже это несколько раз упоминал. Нашего артмира нет.

М.Э. А будет?

И.К. Должен быть, хорошо, если был бы.

Да, еще одно дополнение к теме *судьба*, пока мы не перешли на другую тему. Первый гонг судьбы я услышал, когда поступил в Ленинградскую худо-

жественную школу. Это случай совершенно замечательный. В Самарканде один мой соученик по обычной школе спросил, не хочу ли я посмотреть на голых женщин. Я, конечно, сказал, что хочу, хотя не очень понимал, что к чему, мне было всего десять лет. Он взял меня сопровождающим, мы вышли из школы, перелезли через забор напротив и влезли в открытое окно какого-то здания. Оказались в полутемном коридоре, стены которого были увешаны изображениями голых женщин. Это были студенческие работы с натуры – натурщицы. Он бросился все это разглядывать, но через некоторое время без всякого предупреждения ринулся обратно к окну и исчез, даже забыв о моем существовании. Я остался один и стал вертеть головой. И тут в конце коридора увидел огромную черную птицу, которая, медленно раскачиваясь, приближалась ко мне на невероятно тонких лапах. Когда птица приблизилась, я увидел, что это старуха на кривых ножках и с покрывалом, которое казалось мне крыльями. Она посмотрела на меня и спросила, что я тут делаю. Я ответил, что смотрю картинки, сочтя, что надо говорить то, что удобно в этой ситуации. «А они тебе нравятся?» – «Конечно, нравятся.» – «А сам ты рисуешь?» Я сказал, конечно, что да. Тогда она сказала примерно следующее: «Завтра в нашей школе будет прием, принеси свои рисунки, и мы их посмотрим.» Она меня выпустила через дверь, и я ушел. Замечательно, что я всего этого не забыл. Придя домой, я вырвал три листа из тетради в клетку и нарисовал три сюжета: на пер-

вом – конницу, на втором – военные самолеты, а на третьем – большое количество танков. Все это я нарисовал черным карандашом, а поперек расписался красным карандашом, поставив фамилию Кабаков, что уже выдает концептуалиста. И сказал маме, что со мной приключилась такая история. Тут мама сделала решительный шаг: она обсудила все это с каким-то сотрудником на работе, и тот ей посоветовал, чтобы она отправила мальчика в эту школу. Я пошел. Там сидело три человека, в том числе птица, которая оказалась завучем школы, директор и еще один преподаватель. Они посмотрели эти рисунки, посмеялись и сказали, что я принят.

М.Э. Значит, были хорошие рисунки.

И.К. Не знаю. Наверно, были хорошие. И это была средняя художественная школа при Ленинградской академии, где дети учились и, с другой стороны, получали рабочую карточку. Вот так началась моя художественная карьера, которая при психоанализе может быть интерпретирована так: страх, птица и сексуальность являются фундаментом и стимулом искусства.

И, наконец, есть примеры, когда судьба не только помогает, но также отклоняет опасные удары. Так Таир Салахов, в свое время Главный секретарь Союза художников СССР, проявляя дружелюбие, препятствовал изгнанию меня из Союза художников, лишению мастерской и преданию меня всяческим поношениям за то, что я выставляюсь за

границей. Он заявил, что сам уйдет из Секретариата, если они поступят таким образом. И это тоже было судьбоносным. Кроме того, он первым подписал разрешение на мою первую поездку за границу в 1987 году в Грац.

УТОПИЯ

М.Э. Утопия, как Вы мне однажды говорили, и я целиком с Вами согласен, – это наше все, то, что Россия внесла в мировую цивилизацию 20 века: и опыт построения этой утопии, и опыт ее провала. У Вас это очень многосторонне отозвалось.

И.К. Да, это настолько обширная, всеобъемлющая тема, что даже захватывает дух от самого названия. В основе же лежит концепт, что если правильно что-то задумать, то можно перестроить. Здесь момент построения, устройства чего-то. Причем, в утопии очень важно, что сама ткань, существование чего-либо природного, естественно существующего вообще не принимается в расчет. Это есть преобразование жизни в какие-то другие формы, не учитывающая законов самой жизни. Это абсолютно концептуальное введение в саму жизнь каких-то программ и некоего умопостроения, которое заключается в том, что все будет хорошо. По принципу: как вы жили, было нехорошо, теперь вы будете жить по-другому – так, как правильно. В утопии очень важно невероятное целеполагание: чтобы было хорошо.

М.Э. Поэма «Хорошо!».

И.К. Да, предполагается, что то, что будет сделано, получится хорошо. Полагание хорошего в конце пути каким-то образом увязывается с тем, что можно бросить вообще все – дом, родственников и т.д., потому что если будет хорошо, то все предыдущее, которое является недостаточно хорошим, должно быть отрицательно. Максимализм хорошего в конце пути есть фундамент всякой утопии. Это своего рода путешествие за голубой чашкой: выйти из дома и отправиться в веселое путешествие за голубой чашкой. Таким образом, в утопии для меня очень важно различать начало пути – «Возьмемся за руки, друзья, и пойдем!», начнем что-то планировать и строить. Второе, что важно в утопическом проекте, – это борьба с теми силами, которые вредят утопическому проекту. Выясняется, что не так-то просто пуститься в дорогу, потому что встречается множество обочин, стен, безобразников и хулиганов, которые мешают движению. И конечный пункт утопии состоит в том, что из-за усталости от борьбы с препятствиями цель, ради которой мы отправились в путь, не может быть достигнута. В утопии интересно, что она постепенно утихает, и все веселые выходы из дома и борьба с врагами постепенно превращаются в неслыханную скуку. Оказывается, протяженность движения к результату не принималась в расчет во время возникновения утопии. Результат в утопическом сознании присутствует как вспышка без времени реализации. Время построения в утопическом проекте отсутствует, не принимается в расчет.

М.Э. Потому что предполагается конец времени, торжество вечной правды.

И.К. Время «схлопывается», проект мгновенно переходит в результат, и, конечно, предполагается сидение за праздничным столом, где все поздравляют друг друга с достижением цели, с победой. Само утопическое мышление, как радикальное, является настолько привлекательным, что каждому человеку постоянно хочется создавать все новые и новые, пусть личные, утопические проекты. Таким образом я различаю гигантскую утопию, универсальную и утопию личных фантазий. Есть общие утопии, когда, например, вся страна вовлечена в это безобразие, в подготовку к осуществлению этой утопии, и есть маленькая утопия, которая может остаться неосуществленной, но является мечтой отдельного человека.

М.Э. Я хочу задать уточняющий вопрос: есть много разных фантазий. Кто-то, предположим, мечтает о встрече с любимой девушкой, а девушка мечтает о принце под алыми парусами. Но это еще не утопия. А что делает фантазию утопией? То, что любой другой человек может быть удостоен этого спасительного утопического решения. Это не просто фантазия, а это некий всеобщий проект, осуществление которого может принести счастье всем.

И.К. В основе лежит, конечно, некоторая форма альтруизма и готовность заклания себя на свой проект, который принесет пользу всему человечеству.

Вторая очень важная сторона утопии – не ее посыл, а ее изначальный выход в другой мир и присутствие религиозно-мистического или метафизического момента. Техническая утопия не может быть названа утопией. Хотя могут быть утопии, направленные на общение с другими цивилизациями, летающие люди... Как известно, «Летатлин» не мог подняться в воздух, потому что там все было технически совершенно не продумано.

М.Э. Это ведь художественная утопия, которая просто себя показывает.

И.К. Да, к счастью: она и религиозная, она обслуживает идею полета не в качестве технического изобретения, а в качестве мечтательности, которая имеет какие-то образы – крыльев, например. Как у Икара. Утопия Икара близка к «Летатлину», потому что склеивание перьев, которые растопило солнце, предполагает приближение к солнцу или к Богу, а растопление этих самых крыльев не имелось в виду. Прыжок через реальность и рефлексия по поводу того, в чем смысл этого прыжка, а не исследование реальности, составляет суть утопического мышления. Утопист как бы и должен знать, что его аппарат не поднимется в воздух. Тем самым он указывает на взвешенной, нематериальный феномен утопии. Сила утопии как раз в ее абсолютной нереальности.

М.Э. А коммунизм сюда относится? Это тоже своего рода «арт», «Летатлин» не для полета?

И.К. Конечно. Пока Маркс верил в коммунизм как в программу, он знал, что это неосуществимо или когда-то будет осуществимо. Ужас в том, что этим завладели люди не утопического характера, а «преобразователи». Ни один из коммунистов или большевиков не был утопистом. Это были революционеры, гуманисты и т.д. Но утопия заведомо предполагает художественный проект. Хотя материально он может быть воплощен, как «Летатлин», но он изначально несет в себе отказ от контроля реальности над мечтой. Скорее наоборот. Утопия Федорова о возрождении мертвых представляет собой идеальный утопический проект. Когда его спрашивали, на каком уровне это будет осуществлено – на атомном или молекулярном, он даже не мог ответить на такой глупый и приземленный вопрос. Как осуществить утопию – не является темой для утописта. Утопия – это некие выбросы фантазии, которые изначально несут в себе безумное художественное послание. Множество утопий, которые населяют мой «Дворец проектов» – полеты из комнаты и т.д. – несут в себе черты изначальной неосуществимости. И для naïвных людей каждый раз возникает иллюзия, что это можно сделать: можно прыгнуть с катапульты, войти в отношения с некой энергией и т.д. Утопия интересна в том отношении, что она совершенно не связана с реальностью. Но она обладает огромной заражающей силой.

М.Э. Вроде бы утопия уже стала отступать в прошлое, и живой исторический интерес к ней упал уже

в 1970-е - 1980-е годы. А чем Вас, как художника, она так привлекла и раззадорила? Я понимаю, можно воскрешать давно прошедшее. Отрицание отрицания. Но это недавно кончилось, это всем наскучило, обрыдло. И вдруг Илья Кабаков создает свои множественные утопии, утопические миры. Почему?

И.К. Видимо, я плохо связан со временем. У меня определенные мании не синхронизированы с тем, что происходит вовне. Попробую все-таки найти причину.

Во-первых, потребность грандиозного. Приведу пример из недавней инсталляции, которая называется «Манас» и которая представляет макет «грандиозного» утопического проекта.

Как сделать, чтобы население, оставаясь в пределах своего города, все-таки отправляло религиозно-мистическую функцию, чтобы люди из своей реальности, повседневности уходили к небесному. Проект состоит в том, что вместо строительства церквей нужно использовать возможности перехода с нижнего уровня на верхний. А именно: построить такие горы, на вершинах которых все будут иметь свои капища, обрядовые объекты. В них можно будет войти, поднявшись на гору. Как в Акрополе. Сам довольно долгий подъем туда освобождает человека от страстей, оставленных дома, внизу. Самим фактом подъема он сбрасывает с себя свою повседневность. Он оказывается в другом пространстве, что дает ему освобождение и способность смотреть и на небо, и на землю, понимание, что космос является одним из ре-

зервуаров религиозного наполнения. Ничего реального под этим нет. Это своего рода Шамбала, восстановление идеи Шамбалы. Реальности здесь нет, поскольку городское население никогда не поднимется на гору. Только палками можно заставить человека постоянно подниматься и спускаться с горы. В проекте «Манас» имеется восемь гор, и каждая имеет свою функцию или соответствует определенному аспекту этого таинственного культа, общение с космической энергией и прочее. Каким образом сознание двигается к сочинению подобной вещи? Мне очень трудно ответить на этот вопрос. Почему возникают образы пустыни, отрешенности? Я думаю, что на определенных возрастных этапах возникает отвращение к повседневности и потребность радикального броска к Вечному.

М.Э. Это снятая религиозная потребность. Да и сама утопия – секулярно снятая религиозная потребность, эсхатология. А Вы ее переворачиваете, уже перевернутую, и в результате получается постутопическая эсхатология. К счастью, поскольку это художественные проекты, они лишены опасности прямого революционного воздействия, они изживают чисто концептуально этот импульс всемирного совершенства, не приводя его в реальное действие. Но это тема концептуальности вообще. Устройство мира есть концепт, чей-то художественный проект, поэтому особого смысла и логики в нем не доищешься, в нем все «как бы». Целый мир – «Летатлин», и поэтому взыскующие смысла и справедливости,

все эти «Иовы», заведомо не получают в ответ ничего, кроме самохвалы Художника-Творца. Можешь ли ты создать такого бегемота или левиафана, такое красивое и мощное мироздание? Если не можешь, то молчи и не доискивайся тайных причин и целей. Все только замысел, все только для показа. Так можно концептуально перетолковать и Книгу Иова. Утопия – один из частных случаев подобного концептуального мышления. Точнее, это самый общий из частных случаев. Утопия – это наибольший охват мироздания.

И.К. Да, она претендует на все.

М.Э. Мне представляется, что Вы исторически занимаете промежуток, когда утопия уже перестает быть опасной, поскольку она исторически себя дискредитировала, но остается как потенциал человеческого желания все переделать, как безобидный, чисто эстетический вариант человекобожества. С другой стороны, такой утопизм поддерживает наш масштаб мировосприятия, который сходит на нет в реализме, документализме, журнализме, политическом искусстве на злобу дня, коммерческом искусстве. Пусть Летатлин не летает, но ему нужны крылья. Ваши утопия – это крылатые существа, пусть и нелетающие, но все-таки крылатые, а не ползающие.

И.К. Это рефлексия по поводу несостоявшейся утопии. Послевкусие или десерт после обеда.

М.Э. Это очень важно. Потому что искусство, которое утратило фантазийный и всемирный масштаб утопического, становится тем, что мы видели на Венецианском биеннале. Без утопии, т.е. замысла (только замысла) переделки мира, нет и ощущения мира и человека в его целостности, остаются только детали.

И.К. Разумеется. Искусство и его функции – прикасаться к этим неразрешимым вещам, глобальным, вечным. И в благие времена это было обеспечено сюжетами из Священного Писания. Рисуя канонические фигуры, человек каждый раз вплотную, кистью прикасается к лицу божества. С уничтожением этого канона и сюжетики художник стал выдумывать, создавать уже собственные фантазии, как бы восстанавливая эти прикосновения. Это видно и в экспрессионизме, и в символизме и т.д. Каждый раз это рассмотрение крайне субъективных и крайне необязательных, персональных фантазий.

ИСТЕРИЧНОСТЬ

М.Э. Мы будем говорить об истерии не как о психопатическом состоянии, но как об эстетической категории. Помню, во время наших тройственных импровизаций, триалогов в 1982 г. в Москве Вы предложили это как одну из тем. Истериичность, экстатичность, сладкое состояние души, то, что тает, трепещет на грани бытия.

И.К. Есть собственные переживания, вызванные встречами с какими-то вещами, напряженные, на последней черте проникновения. Это, как правило, музыкальные переживания. Что же касается истериичности, я думаю, речь идет о некоторой технологии изготовления художественной работы. Это – профессиональное, скорее всего, вопрос технологии.

М.Э. Так же, как и утопия, да?

И.К. Да, как и утопия. Это важно в приложении не к человеческому существованию, а к художественному произведению. Для меня истерия связана с тем, когда соединяются несоединимые вещи. Когда, например, соединяется хорошая идея с простой и даже примитивной формой. Когда сложная идея из-

лагается самым простым способом. В формальном отношении такой способ есть простота, которая, как говорится, хуже воровства. Но идея, которая там заложена, вызывает невероятное чувство появления трудно воплотимой идеи в такой парадоксально простой форме. Например, у меня было экстатичное состояние на биеннале, когда показывали произведение одного английского художника. В небольшом, довольно грязном загончике валялась куча железного хлама, и все зрители, которые заглядывали в этот уголок, видели этот хлам, освещенный лампой. Ну, хлам и хлам – и они уходили. Фокус состоял в том, что железный хлам, лежавший на полу, был освещен сбоку лампой, и свет этой лампы, ударившись о металлический хлам, дал тень на стене, представлявшую собой точную копию двух совокупающихся крыс.

М.Э. Публика это не воспринимала?

И.К. Нет. Когда указывали, все поражались. Переход от кучи хлама к скорее всего случайному (и одновременно продуманному) выстраиванию художественного образа парадоксальным образом вызывает истерическую реакцию. Эти несоединимые вещи: свет, изображение двух крыс и куча железа – до такой степени разведены в разные стороны, из разных «опер», что это вызывает катарсис, экстатический выплеск. Так бывает, когда хорошо придумана форма воплощения каких-то сложных идей. Встреча художественного результата с совершенно парадок-

сальным непредусмотренным способом вызывает чувство истерического восторга. Истерия в данном случае выступает как максимально здоровое состояние. Постоянная истерия, истерика, находящаяся на грани здоровья, распада психики, несомненно, опасна. Но истерика в качестве катарсиса – другое дело, так как катарсис есть вдохновение и преодоление тупого, тяжелого состояния и смена его экстатическим, просветленным. Что такое истерика? Когда человек вырывается из своей обычной угрюмости, истерически радуется, хохочет или обнимается. Он находится в эйфории. Он освободился от оков повседневности или от непрерывного мучительного сна, тоски, тяготины – такая истерика позитивна.

М.Э. Но это еще и невладение собой. Это жуткое состояние, когда человека трясет, когда он не может с собой совладать.

И.К. Это другая история – медицинская, о которой я не хочу говорить. Я знаю, что это такое, мне доводилось сталкиваться с истерическими особами. Но, может быть, здесь взят неправильный термин. Почему я называю это истерикой? Потому что экстаз до такой степени безумие освобождающее, что он приобретает форму радостного припадка.

М.Э. Это метафора.

И.К. Но в этой метафоре много от физиологии, точнее, неврологии.

М.Э. Среди наших девяти импровизаций была одна про истерию. И почему-то она единственная, к сожалению, не сохранилась. Может быть, она у Вас есть?

И.М. Наверно, есть. И еще статья о пользе истерии, которую я написал. Потому что слово «польза» показывает, что пока нет истерического приступа, нет освобождения. Польза состоит в том, что ты выбрасываешь огромное количество экстаза.

М.Э. Тогда Вы употребляли это слово как термин, а не как метафору. Там включалось болезненно-медицинское состояние, как необходимо сопутствующее освобождению.

И.К. Тема болезненности – это трудный вопрос, потому что считается, что вдохновение, присутствие сатори, является бесконечно оздоравливающим. Человек как бы прозревает, мир открывается. Но для меня это почему-то связано с высокой степенью болезненности. Это все-таки форма, не свойственная организму. Действуют какие-то силы, когда его как бы трясет. Кто-то им управляет в этот момент. Известно, что Пастернак, читая свои стихи, часто впал в эйфорическое состояние, хохотал, обливался слезами. Человеку со стороны это представляется довольно непонятным и странным. На самом деле, это такая истерическая чувствительность.

М.Э. И, может быть, это еще женское начало души.

Женщины более склонны к истерике и размягчению всего душевного состава, когда переполнены.

И.К. Да, «переполнен» – это хорошее слово. «Переполнен» – и происходит очень сильная разрядка. Этот поэтический троп очень хорошо описан. У Фета, например, очень многие стихотворения написаны в духе поэтической истерии.

М.Э. Вообще, мне кажется, еврейский тип этому в высшей степени подвержен.

И.К. Я даже думаю, что скрипач, например, доводит до истерического состояния, дотрагиваясь как бы до струн души: ударил по струнам души и исторгнул слезы. Хотя это затасканный троп, но на самом деле так оно и есть.

М.Э. *«Ты пела до зари, в слезах изнемогая...»*

И.К. *«Что ты одна – любовь, что нет любви иной,
И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.»*

Это описание истерического припадка. Или: «Грудь под поцелуи, как под рукомойник» – тоже форма истерики.

М.Э. Это хасидское.

И.К. Да, хасидское. И танец хасидский – танец экзотический. В нем освобождающая радость, но она из

области «гори все огнем», «прощайте все несчастья». Поэтому искусство, особенно перформансное, близко к истерике. Многие артисты этим пользуются: в воспоминаниях Вергинского рассказывается, как он планомерно и сознательно доводил женскую часть зала до слез и до припадков.

М.Э. У Вас это свойственно лишь некоторым персонажам или это позиция автора? Не настоящего автора, а того автора, которому Вы доверяете.

И.К. Многие тексты построены по принципу доведения до такого «сатори». Начинается издалека, не предусматривает какой-то неожиданности, разными поворотами, соединяя часто несоединяемое, доводит до вспышки. И эта вспышка должна всегда иметь исторический момент.

М.Э. Я где-то видел, не помню, на биеннале или нет, Вашу инсталляцию, где зритель ходит по кругу, читая биографию автора, воспоминания о матери, и приближаются звуки музыки...

И.К. Это называлось «Коридор. Альбом моей матери». Да, там звук надвигается...

М.Э. Какой-то стул стоит...

И.К. Да, там грязная комната, маленькая конура собачья, полная мусора, и там внутри звучит голос, поющий романс. Очень важный компонент, что в момент истерики повод истерики должен быть, как правило,

ничтожен, банален. Но важным оказывается подход к этому, отсюда и лабиринт, его длина... И тогда, если подведение сделано правильно, все действие приобретает в истерическом контексте что-то громоздкое. При истерике очень важно, что это как смех, прорыв без причины, смех без причины. Пастернак, Владимир Соловьев хохотали очень часто и внезапно. Это беспричинный выход какой-то энергии. Не случайно говорят: «припадки хохота». Причины нет, но он прорвался. Причина должна быть самая глупая и нелепая. Интересно, что в этих инсталляциях смех вызывают вещи, часто просто идиотские.

М.Э. В этой инсталляции есть нарастание ничтожности, к чему нас подводит комната с мусором, с одной стороны, а с другой стороны – величие музыки.

И.К. Или в «Туалете», который есть образ ничтожности, низа, но благополучная жизнь в туалете вызывает лающий смех, и это тоже природа истерики. Смех без причины – признак дурачины, это оно и есть.

М.Э. Чеховский персонаж Лаевский (из «Дуэли») склонен к таким истерическим состояниям. Лаевский, лающий, лает...

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

М.Э. Поговорим о том, что такое хорошо и что такое плохо в художественном произведении. Может ли оно быть хорошим именно благодаря тому, что оно плохое? Что такое плохорощее произведение?

И.К. Присутствие в художественном произведении заведомо плохого. В основе лежит определенный концепт, установка, связанная с тем, что опровергаются или отбрасываются очень важные два положения. Первое: хороший замысел должен быть хорошо организован. И второе – так называемый принцип органичности: все, что хорошо задумано, должно быть и хорошо исполнено, то есть принцип красоты, соответствия, то, что является неколебимым при любых ремесленных исполнениях. Хорошая табуретка должна быть хороша сделана. Предполагается, что форма должна быть так же хороша, как и цель.

Другая концепция состоит в следующем. В художественное произведение вторгается заведомо что-то, взятое само по себе как плохое. Сюда входят неаккуратность, бездарность, незавершенность, неоконченность, грубость. Там, где нужно сказать что-то тонкое, – сделать это грубым, бездарным,

безобразным способом. Причина этого имеет свой и исторический, и концептуальный смысл. Исторически это связано с тем, что художественное произведение, в котором «хорошие идеи хорошо изложены», как все на свете устает и устаревает. На смену приходит форма, которая мобилизует, обновляет хорошую идею за счет того, что она плохо изложена. Это все хорошо проработано в лингвистике. Например, были времена, когда нужно было говорить нежным голосом: «Я тебя люблю, моя дорогая». Но пришли времена, когда подобное признание стало вызывать недоверие. И влюбленный говорит: «А я тебя, свинка, возьму и раздавлю в лепешку». И любящим существом это воспринимается абсолютно адекватно, даже трогает. Но для постороннего слуха это представляет собой набор безобразных слов. Нечто подобное происходит с обновлением усталой речи. Весь модернизм представляет собой протест против хорошо артикулированной речи, стремление ее ухудшить. Тем самым мобилизуется противоречие между формой и содержанием, и с этого момента содержание обновляется и выступает ярче на фоне плохого исполнения. Но это должно быть узнано в качестве плохого ради хорошего. Если смотреть с точки зрения старого хорошего – изображение женщины у Пикассо, например, выглядит как прямое хулиганство и оскорбление женского тела.

В моем случае речь идет об использовании какого-то фрагмента, сделанного очевидно плохим, непозволительно плохим способом. Уже кажутся исчер-

паннными возможности всяких деформаций, открытого цвета, неаккуратных форм и т.д. В моем случае плохая вещь должна казаться изготовленной автодидактом или вообще иметь банальный вид. Банальность уже используется и давно, но стиль «автодидакта», любителя для меня был достаточно свежим материалом: работа автодидакта, неумеющего рисовать, пытающегося рисовать что-то хорошее, но не знающего, как это делать. Претензия сделать картину неудачным способом. Или осуществить какую-то идею самым тупым и скучно-банальным способом.

Вообще введение скуки в художественное произведение выступает тоже в форме плохого. Одним словом, неадекватность. Хотя через какое-то время это становится адекватным. То, что высокопарная, возвышенная идея излагается пошлым и безобразным способом – в этом основа хорошего-плохого произведения.

М.Э. Но ведь еще важно, чтобы это плохое было хорошо сделано.

И.К. Правильно. Здесь выступает так называемая форма старания. Что такое дилетант? Это человек, который делает «старательно». Но в результате получается плохо, скучно, неинтересно. Но старательность и упертость в дилетантской работе должна присутствовать.

М.Э. Но Вы в данном случае хорошо сделали это плохое. Ведь Вы всегда можете различить плохое как

прием и плохое как результат, как действительно плохое.

И.К. Конечно. В этом смысле помогает работа с персонажностью: это он сделал, я-то знаю, что это плохо, но он делает и этого не знает. Эта вибрация должна обязательно присутствовать. Причем, она обыгрывается, конечно, для посвященного зрителя. Непосвященность зрителя отталкивает от картины, где странно сопрягаются, к примеру, и соцреалистические, и абстрактно-геометрические элементы. Часть картины выступает как соцреалистическая, а часть как конструктивистская. Это уж совсем смешение свиньи с икрой, потому что принцип минимализма требует ясных и элементарных частиц для обслуживания возвышенных целей («Черный квадрат»). Но замена «Черного квадрата» на портреты стахановцев в оставшейся форме квадрата выступает в качестве безобразия, несоответствия, ужасной пародии. В известном смысле, если правильно сделана плохая/хорошая вещь, то пародийный момент выступает в активной форме, но одновременно в более неопределенном смысле. Я имею в виду хорошо просчитанный баланс, где зритель не может интерпретировать это ни как возвышенное, но и ни как низкое. Где мусор и возвышенное балансируется «на равных». Зритель понимает, что перед ним, так сказать, в чистом виде «намерение»: хотел сделать хорошо, но не получилось.

М.Э. Бывает ведь и так, что художник использует плохое как прием, но не рефлектирует это. Напри-

мер, Всеволод Некрасов. Когда я написал о нем, что его стихи – это бурчание Акакия Акакиевича, он сильно обиделся и сделал меня своим врагом на всю оставшуюся жизнь. Хотя я имел в виду именно это: плохость как прием, а не результат.

И.К. Конечно, это правильный прием для выполнения возвышенных целей.

М.Э. Косноязычие, бурчание, шепелявость и т.д.

И.К. Мычание. Маяковский шел по улице и коровой мычал. И это был возвышенный крик поэта в правильных обстоятельствах. Или лаял на вернисаже финских художников. Когда произносили сладкие речи, он стал подвывать, как собака, а потом залаял, что полностью соответствует предлагаемым обстоятельствам.

НЕИЗВЕСТНОЕ

М.Э. В науке по мере накопления знаний растет и область неизвестного. Это как растущая сфера: ее внешняя поверхность, неизвестное, растет даже быстрее, чем внутренняя, где сосредоточено знание. А что такое неизвестное для художника и как оно соотносится с известным?

И.К. Вообще это странная область психики, связанная с тем, что обычно человек оперирует и видит перед своим умственным взором то, что является достаточно известным. То есть видеть что-то – это видеть более или менее реальную вещь, то есть мыслить ее как реальность. У меня же до сегодняшнего дня осталось сильно развитое желание видеть то, что на самом деле невозможно увидеть. Я все время очень сильно чувствую присутствие того, что невозможно увидеть, о чем невозможно сказать. То есть область неясного и неизвестного буквально дотрагивается до меня, и я, как в тумане или в море, сразу же окунаюсь в это. Пропорция между тем, что я считаю известным и чем я могу манипулировать в своей практике, ничтожно мала, просто комична по отношению к тому, что меня облепляет и завертывает, окружает со всех сторон. Неизвестное не есть для

меня отодвинутое за черту известного, находящееся за его границей, а скорее оно приближено до невероятно болезненного ощущения присутствия. Я как бы плаваю в нем, утопаю, тону в этом самом Неизвестном. Особенно это было сильно в детстве.

М.Э. Я бы хотел уточнить: это Неизвестное Вы тем не менее зрительно воспринимаете?

И.К. Зрительно я его вижу как то, что я не вижу. В нем ничего не видно.

М.Э. Тем не менее это формы, или идеи, или концепции?

И.К. Нет, никаких форм там нет. Это вообще какая-то плазма, лимба. Может быть, это какие-то сохранившиеся воспоминания об утробном существовании. Может быть, это страх, что что-то случится, что я не могу предусмотреть. Это, может быть, тоже проекция страхов. С этим связано было какое-то странное убеждение, что все время надо что-то делать, чтобы избежать присутствия этого молчания. Не делать ничего было очень опасно. Когда плаваешь, то если не двигаешь руками, утонешь. На велосипеде надо крутить педали, чтобы сохранять вертикальное положение. Я никогда не отдавал физиологии, простой жизни никаких предпочтений; никаких надежд, что меня вытащит моя собственная жизнь, у меня не было. Потому что как только я начинал жить, я сразу начинал тонуть. Надо было что-то все время «крутить».

Возвращаясь к Неизвестному, можно сказать, что с течением жизни пропорции известного и неизвестного меняются. Неизвестное самым интересным образом распределяется. В детстве, в юности и в студенческие годы, до 25 лет, количество Неизвестного по отношению к известному составляло 99 процентов. Я как бы бултыхался в этом океане, не умея плавать, ища опоры; бездна была и сверху, и снизу. Мой вестибулярный аппарат все время был сбит: где вертикаль, где горизонталь?.. В окружающем меня мире я не доверял ни одному обстоятельству – ни на что не мог опереться. Все было проблематично, зыбко, включая и хорошее, и плохое, так как все это тоже в виде обломков плавало в Неизвестном. После института был сделан шаг, был открыт метод, как мне рисовать. И после этого я обнаружил очень любопытную вещь. Сначала я считал, что я – в качестве единицы некой реальности – бултыхаюсь, не умея плавать, в море Неизвестного. Но потом я открыл, что рисовать – это означает слушать, что выплывает из твоей фантазии, прислушиваться к своей глубине, доверять только тому, что выплыло из меня без меня самого (а все, что я сам напридумываю, казалось мне отвратительным и необязательным). Но когда из меня пошла наружу некая кинолента, потекли какие-то образы, с этого момента я обнаружил очень интересную вещь: Неизвестное находится не только вне меня, но и внутри меня. То есть я представляю собой резервуар такой же бездонной неясности, не-

понятности, странных колебаний образов, которые хорошо сопрягаются с мутью и неясностью, которая находится вне меня. Таким образом установилась любопытная и до сих пор действующая система, что я сам представляю собой в сущности мембрану, которая должна довольно тонко и хорошо слышать и передавать то, что идет настойчиво из моей внутренней бездны, исполнять ее поручения.

То, что я сейчас говорю, может быть, разумеется, интерпретировано как невменяемое мычание, что-то психическое... Здесь нет очень важного компонента – представления о том, что человечество за это время сочинило достаточно крепкий плот, что уже многие, плававшие «между этими двумя безднами», до нас создали много «плавающих непотопляемых средств» – музыкальных, литературных поэтических, театральных и визуальных. Есть какой-то большой опыт у людей, и за всю историю он становился все крепче и крепче, стоять на том плоту, который они сами установили между двумя этими безднами.

М.Э. Собственно, все это Неизвестное, догадки о Неизвестном.

И.К. Когда, например, мы говорим о музее, мы идем по твердому полу и, хотя вокруг нас висят из тряпок сделанные изделия в подрамниках, на которых что-то намалевано, есть ощущение утопического плота или натянутого тента над бездной. И есть понятие солидарности, когда ты знаешь, что не один ты

так бултыхался между двумя пустотами, но так же бултыхались все остальные, и в прошлом каждый из них и вместе с другими придумал свой маленький плотик. И когда все плоты сплотились, обнаружилась довольно устойчивая, висящая над бездной и между безднами поверхность: музеи, библиотеки, театры, консерватории...

Интересно, что я мало принимаю в расчет материальную культуру в виде мебели, домов, оружия, вообще экономику, то есть все, что относится к выживанию физиологического характера. Как только приближается образ физиологического выживания и вообще темы телесности, мне становится скучно. Ощущение же бесплотности было обнаружено еще в детстве и не ушло до сегодняшнего дня. Я так и не знаю, что мои руки это и есть мои руки. Я их не вижу в качестве рук. Вы знаете, что в детстве человек обнаруживает свое тело. У меня этого никогда не было, я не интересовался, что есть кожа, кости и т.д. Любая физика для меня невероятно мучительна. А вот более общие, неопределенные состояния, особенно переживания пустоты или пространства – это более уплотненные в моей голове фантазии, чем ощущение, что я часть природы. Хотя о природе можно поговорить, но это другое, это как бы ты падаешь в природу. Когда ты рождаешься как человек, у тебя совсем другие представления об этой природе, скорее концептуально-созидательные, чем пассивно-гедонистские.

М.Э. Сопровождается ли это отношение к Неизвест-

ному каким-то чувством удивления, изумления, не просто познавательным, но и эмоциональным отношением?

И.К. Я думаю, что нет. Основная эмоция – это страх и ужас непонимания. Что я никогда это не пойму. У меня была, особенно в молодости, очень сильная преданность космосу. Я почему-то рвался за черту города, бродил в одиночестве в горах, лежал на берегу моря, глядя в бездну звездной ночи. И меня охватывал космический ужас. Я вдруг воображал, что я не просто на плоскости лежу и надо мной купол неба, а что Земля – огромная летящая банка, я лежу на ее поверхности, причем, она круглая и можно с нее соскочить, слететь, и мы летим в каких-то невероятных пространствах. Надо сказать, это было на пределе моих психических возможностей, и я подходил к краю безумия. То есть космические переживания, помимо энергетики, обладают разрушительной способностью, грозят тебя уничтожить.

М.Э. Каждый творческий акт, каждая Ваша картина или инсталляция – это заговаривание и одновременно прояснение, оформление хаоса.

И.К. В каждой картине ты бессознательно ставишь задачу, чтобы тайна Неизвестного присутствовала, но была бы или отодвинута, или там были бы некие чисто условные, театральные способы ее обезвредить. Чтобы она была, но чтобы она тебя не испугала, а просто тихо ворчала.

М.Э. То есть ввести этот Икс в уравнение, чтобы он остался иксом, но все-таки внутри уравнения.

И.К. Конечно, это клетка со львом: пусть рычит, лишь бы не бросился.

М.Э. Зверинец Неизвестного.

БЕССМЕРТИЕ

М.Э. Что движет художником в отличие от простого смертного? Не желание ли стать бессмертным, пережить себя в творениях. «Я памятник себе воздвиг....»

И.К. Мысль о бессмертии связана с тем, что ты постоянно ощущаешь свое несуществование. Появление на свет связано с очень сильным переживанием, что все есть, а тебя нет. Можно отнести это к физиологическому или связать с отсутствием внимания, недостатком ласки, чувства, что ты нужен и заполняешь некую лакуну для окружающих. Если же этого не происходит, то ты не только социально, но и физиологически понимаешь, что тебя нет, что ты не должен быть здесь. Здесь все уже «есть давно», было до тебя, все пришли на званый обед или на концерт, а ты – если даже и присутствуешь, то тебя как бы нет. Отсутствие в мире – при том, что ты в нем оказался – невероятно мучительно.

М.Э. Почему именно Вас нет? Петя есть, Вася есть, а Вас нет?

И.К. Я не знаю почему, причина этого скрыта от меня.

М.Э. Потому что я – это я, а не он. Он всегда есть. А «я» – это точка отсутствия. Быть собой – значит не быть, не быть там, где они, и тем, что они. Да?

И.К. Да. Это постоянное наличие и реальность всех остальных парадоксальным образом была связана с тем, что меня нет только потому, что они есть. Это переживание присутствия других, и совершенно логически, автоматически в тот же момент отсутствие себя остается до сегодняшнего дня. Я начинаю лебезить, извиняться за то, что меня нет, что ко мне обращаются, а меня нет в момент обращения. Извиняешься за то, что тебя приняли за человека, а на самом деле тебя нет. Ты не только не доказываешь свое присутствие, а, наоборот, ты готов озвучить свое отсутствие.

Альтернативой подобному ужасному состоянию является инстинктивный поиск места, где «люди» живут вечно. Но интересно то, что понятие о жизни человека в вечности не переносилось у меня в религиозные и мистические сферы. «Где-то там они живут вечно.» По неизвестным мне причинам мне кажется, что есть существа, которые здесь, на Земле живут вечно. Но не в плане путешествия в Тибет или к йогам. Музей для меня – прекрасный пример того, как можно оставаться вечным, потеряв свою физическую субстанцию. Когда в музее я видел, например, картины Рембрандта, помимо самой прелести картин меня до боли задевал тот факт, что человек уже давно сгнил как материальная сущность, но невероятными усилиями, неизвестно каким образом произведенными, ему представилась возможность

быть сегодня «здесь». А самое главное, что он и завтра будет так висеть, не только во время моего присутствия в музее, но и даже когда я исчезну.

Феномен культуры для меня слился с феноменом вечности, Бессмертием. То есть эти люди открыли фокус Бессмертия. Не все, конечно. Потому что огромное количество художественных объектов не висят на стенах. Но двадцать-тридцать человек, заполняющие собой, предположим, десять комнат, постоянно исполняемый репертуар консерваторий, книги, всегда стоящие на полках в каждом доме, доказали сам факт своего постоянного присутствия. Самое интересное, что они будут стоять на полках и дальше. Это потрясало меня до глубины души. Это столь радикальное и счастливое исполнение Бессмертия – «здесь и теперь» – было столь очевидно, что для меня разговоры о том, что все это меняется, были невыносимы. Я считал, что это «меню» из двадцати художников, композиторов, писателей представляет собой некие скалы, горы, что если их не подпереть, все человечество рухнет. Они стоят, как верстовые столбы, которые идут из глубин прошлого и уйдут в будущее. И все человечество двигается между этими высокими, прочными каменными столбами, которые служат ориентирами, чтобы не заблудиться в путешествии. И каждый раз ты можешь, заплатив определенную плату, не только посмотреть на них, но и дотронуться, скоординировать, что очень важно, собственное путешествие, свои недости.

Для меня Бессмертие носило не иррациональный характер (где-то там, возможно, на том свете), а характер материального, физически данного объекта. Хотя это и звучит безумно, но если ты хочешь иметь бессмертие, ты должен оказаться в таком же положении. В противном случае твое бессмертие остается желанным, но недостижимым. Бессмертие души мне тоже представляется вполне возможным и уходит в область того же Неизвестного, тех же неразрешимых вопросов. Но ближнее, достижимое бессмертие, которое состоит из усилий, удачи, таланта и других компонентов, лежит под твоими ногами, впереди тебя – хотя, конечно, это в ведении все того же Неизвестного.

М.Э. Может быть, мы поговорим теперь и о *личном* бессмертии?

И.К. Можно, конечно, поговорить. Но так как я совершенно слился с профессиональным человеком, я все остальные формы человеческого бессмертия, возможно, более глубокие, хотя и воспринимаю, но они не в фокусе моего сознания. Я потерял человеческий облик окончательно.

М.Э. Мы в прошлый раз говорили с Вами на эту тему, но тогда мы наш разговор не записывали. Вы говорили, что с возрастом Вы все более ощущаете себя как некую роль, сыгранную Вами, а тот актер, который играет эту роль, готов к следующим перевоплощениям, уже, так сказать, за кулисами, чтобы выйти на сцену другого мира.

И.К. В известной степени – да, это так. Я не знаю, почему я родился на этот свет, но у меня присутствует мысль, что пусть Тот, кто меня сделал, двигает моей рукой. Я сам не способен на это действие. Есть три этапа, которые проходит, кажется, любой человек: сначала он ничего не знает и не умеет, потом он хочет догнать то время, в котором он живет, постепенно приобретает физиономию и некие черты, связанные с тем, что он оказался на этой земле в данное время. Начинается второй этап: он выполняет то, что положено в это время на этом месте. Так что если он не ленится, он работает на фабрике своего времени, расположенной на определенной территории. И третий период наступает, когда из-под его ног этот ковер медленно вытягивает новое время. Появляются совершенно в другом месте такие же станки, такое же производство, там сидят уже другие люди, крутят свои машинки уже в другом цеху и в другое время, а тебе предлагают очистить помещение, потому что данный *Zeitgeist* принадлежит уже другим людям, это уже их собственность. Претендовать на эту собственность ты можешь в роли крикуна, узурпатора, хулигана, но законно ты не имеешь на это право. Возможно, в прошлые эпохи, когда понятия о вечности было более плотными и каждый пытался создать нечто вечное, «наезды» нового времени на старое не имели столь рокового характера, а скорее, как домино, одно прикладывалось к другому. Но для нашего времени характерны именно обрывы и наезды. Из дома не выгоняют, но, например, когда гости приходят поговорить об интересных вещах, вежливо просят занять

другое помещение: «Папаша, займите кровать в конце коридора! И вообще все, что Вы говорите, папаша, совсем не так интересно и давно известно.» А ты кричишь: «Нет, еще не все сказано, а, главное, еще не все известно!» Но ресурс тайны неизвестности, который находится в прошлых достижениях, сохраняют очень немногие новые достижения и немногие люди. Это одно из правил вечных произведений: Неизвестное отсюда так и звучит и всегда останется неразгаданным. Все же остальное почему-то является вторым сортом и становится хорошо известным. Хотя часто человек думает, что он оперирует такими загадками и безднами, что его не поймут еще и через сто лет. Но имеется какой-то исторический механизм, который все это расшифровывает. Причем, интересно, что необязательно понимает точно. Он понимает это сообразно своему пониманию, но этого вполне достаточно. Вот и все, что можно об этом сказать.

М.Э. А Вы понимаете свои работы? (Хотя это скорее относится к Неизвестному.)

И.К. В сущности нет, не понимаю. Я сейчас понимаю то, что они совершенно по-другому понимаются. И меня это, может быть, даже больше устраивает.

М.Э. А с Вами иногда делятся пониманием, превышающим Ваше собственное?

И.К. Во-первых, я очень мало общаюсь, во-вторых, я не говорю на иностранных языках. Поэтому мне

трудно что-то передать. С русскими же идет «неизбежная волна неизбежного почитания». Во-первых, возраст почитаем, а, во-вторых, все, что было в прошлом, принято со временем начать почитать. Отца не надо почитать. Но я заметил переход от «отцовского режима» к дедушке. Во всяком случае в русском ареале это две разные категории, которые имеют разные этические окраски. Отца надо ненавидеть, он подлец, обманщик, очень нехороший персонаж, он мешает мне жить, все, что он делает, лживо, неправильно, безобразно. Но когда это существо переползает в ранг дедушки, он наделяется всеми теми свойствами, которые отсутствуют у отца. Он говорит интересно, важное, он заботится обо мне, передает мне какие-то важные сведения, я ему могу доверять. Образ дедушки, говорящего последние истины, чрезвычайно важен, и, если тебе повезет со здоровьем, ты можешь переползти с положения ненавидимого отца в положение уважаемого дедушки. Я думаю, что в других формах то же происходит и на Западе. Если дедушка хорошо и долго зацепился за какую-то область, то ему это записывается. В зачет идет его постоянство, например, упорство его усилий... впрочем, об этом месте, где я живу уже 23 года, я мало что знаю...

М.Э. В России до возраста деда почти не доживают. Везет тем, кто из России уезжает отцом, а возвращается уже дедом. Тут еще к возрастной дистанции добавляется культурно-географическая.

ЛАКУНЫ. АСЕКСУАЛЬНОСТЬ

М.Э. Поговорим о лакунах. Вы строите достаточно полный универсум, в котором есть все. И сама инсталляция как художественный жанр тоталитарна. И утопия – это тотальный или даже тоталитарный жанр. Вы вырываете его тоталитарное жало, и тем не менее он остается всеохватным. И вдруг выясняется, что в этом всеобъемлющем мире, в этом космосе отсутствуют какие-то невероятно важные, глубинные вещи. Их отсутствие тоже значимо. Если вдуматься, они концентрируются вокруг естественного порядка жизни. Это, во-первых, любовь и секс, вообще эротическое. Я не помню, чтобы у Вас были какие-то влюбленные герои. Они одержимы героическими или конструкторскими замыслами, но героя в состоянии любви, чтобы это было прослежено с той психологической достоверностью, которая Вам обычно присуща, – этого нет. Далее – это проистекающие отсюда отцовство-материнство, родительские чувства...

И.К. Отсутствие сексуальности.

М.Э. И далее – братья наши меньшие, то есть животные.

И.К. Очень точно подмечены три дырки – три отсутствия. Это интерес к отцовству, детям и вообще к родовому началу. Полное отсутствие интереса к описанию любви в художественном смысле, эротики в широком смысле и сексуальности в более узком. И третье – животные. Я полностью подтверждаю, что так оно и есть. И сейчас мне остается только прокомментировать это, хотя по существу я не способен это объяснить. Мне это так неинтересно, что я даже не хочу в этом копаться, чтобы объяснять. Мне неинтересно, почему у меня нет сильного отцовского чувства, чувства рода, интереса к детям. Я детей боялся всегда так же, как опасных животных. Я от маленького ребенка жду чего-то неизвестного и опасного. Но с момента появления у него в голове сознания и рефлексии, когда он приходит в фазу человека, мне становится с ним нормально. До этого момента я боюсь этого милого квакающего другого существа. Для меня все это выглядит пугающе эмоционально. Я не понимаю вообще, что такое ребенок. Очень жаль, что он не родился сразу в виде Бори Гройса или Миши Эпштейна, с которым сразу можно поговорить. Так что для меня, оказывается, реальность составляет только форма общения и что-то адекватное. Любые формы повышения или понижения: до-человек и сверх-человек – пугающие для меня понятия. Поэтому ребенок для меня не отдельная субстанция, тут у меня, скорее, средневековое отношение: ребенок – это недочеловек.

М.Э. Демоническое что-то...

И.К. Ну да, и что нужно его привести в человеческое состояние. С того момента, когда он говорит и действует в человеческом мире, с ним можно иметь дело. Ужасная с точки зрения гуманизма позиция, но тем не менее я не знаю, например, что мне сказать ребенку. То же самое распространяется на чувство отцовства. Я не знаю, что это такое вообще. Слабые «электрические» сигналы поступают в мою голову. Конечно, я люблю свою дочку. И страшная сила – само по себе исполнение долга. Вероятно, то, что должен делать, сделай немедленно. Но в то же время постоянной привязанности, слышания, присутствия у меня нет.

М.Э. А чувство духовного родства с Вашей дочерью?

И.К. Это есть. Зеркальность. Ты узнаешь многие черты, хорошие черты: трудоспособность, преданность труду, идее, настойчивость в выполнении какой-то задачи, присутствие «вертикали». Такие черты мне очень импонируют, я бы пришел в ужас, если бы этого не было.

М.Э. А у нее есть интерес к Вашему творчеству?

И.К. Я думаю, что нет никакого. Она филолог. У нее очень дистанцированное отношение к визуальным образам, она фиксирована больше на литературных и словесных. Художественная продукция для нее немножко чуждая. Это я инстинктивно чувствую очень давно. При всем ее уважении к тому, что я делаю.

М.Э. То есть о своих делах Вы ей не рассказываете?

И.К. Только о фактах – о выставках. А о сущности этого дела – нет.

М.Э. А встречно? То, что она делает, – для Вас?

И.К. Встречно тоже, для меня область филологических исследований достаточно далека. Но результаты, успехи на этом пути – достаточно важны. Я думаю, что и у Галочки такое же отношение. Ей важно, что папаша не просто болтается в воздухе.

М.Э. Она в Париже живет?

И.К. Она профессор, преподает в Сорбонне.

М.Э. А у нее есть дети?

И.К. Да, у меня есть внучка Аня, которая очень далека от своего дедушки.

М.Э. Вы не видите?

И.К. Конечно, видимся, когда я приезжаю в Париж. Это такие милые трогательные прикосновения. Сейчас ей лет двадцать пять.

М.Э. Так она уже совсем взрослая!

И.К. Да, она уже давно окончила какую-то элитарную школу, которая поставляла премьер-министров. Она в каких-то телевизионных фирмах занимается рекламой, дизайном.

М.Э. У нее еще нет семьи?

И.К. Нет. Есть молодой человек. Но, думаю, что у нее для этого больше данных, чем для служения отвлеченным вещам, как у Гали...

Буквально пару слов можно сказать об отсутствии эротики. Это такая лакуна, в которую я даже не могу заглянуть. Я сам это не могу проанализировать. Я бы сказал, у меня это перекрыто. Если про отцовство я еще могу что-то лепетать, то эта область в моей голове буквально закрыта какой-то крышкой. Я не хочу приближаться к ней. Можно искать этому фрейдистские объяснения. Это напоминает мне мою первую влюбленность. Я уже с первого класса школы полюбил одну толстоватую, внешне ничем не примечательную девушку. И это продолжалось до последних дней школы, с первого по седьмой класс. Особенность этой влюбленности была в том, что она об этом никогда не узнала, и я никаким образом не дал ей это понять. Такая во мне была степень запретности этого. Однажды я стоял в буфете в очереди за винегретом и вдруг обнаружил, что стою прямо за предметом моей любви. Я потерял сознание. Я не упал, но у меня помутилось в голове, потом я очнулся. Это была пламенная страсть, которая не вылилась ни в словах, ни в действиях, ни в каких-то жестах. Связано это было с тем, что я понимал в то же мгновение свою ужасающую негативность во всех отношениях: некрасивый, безобразный, гадина какая-то. Влюбленность сочеталась для меня с ощущением гадливости к самому себе,

мерзости собственного существования. Такой него-
дьяй не имеет права подойти к ней.

Для меня оказалось это выше всех нормальных
человеческих форм поведения. Или высоко, или
безумно низко. Но ни в коем случае не ущипнуть или
сказать несколько слов. Я сразу вспомнил «башню из
слоновой кости». Это была возгонка невероятных пе-
реживаний, меньше всего включающих физический
аппарат. Это или безумно высокие или безумно низ-
кие движения, которые мне не позволили на уров-
не социального общения прикоснуться к этой теме.
Опыт истории любви, о котором я рассказываю, воз-
можно, повлиял на дальнейшее отсутствие всего
этого в рисовании. Для меня это был столь бездон-
ный ужас и одновременно экстаз, что я не знаю меру
репрезентации этого на полотне или в рисунках.

М.Э. А эта мера ужаса и экстаза житейски приня-
ла какие-то более акцентуированные формы, чем в
школьные годы?

И.К. ... Я сейчас не буду об этом рассказывать, по-
скольку это касается конкретных людей. Но – что-то
не менее бесформенное и безобразное. Это никогда
не превратилось во что-то естественное. Это не было
социально вызывающим, но психологически что-то
трудно объяснимое.

М.Э. И мучающее?

И.К. И мучающее тоже. И даже рассказывать об этом

мне сейчас тоже тяжело. Как объяснить отсутствие этого в формах искусства – это уже другая тема другого человека.

М.Э. Очень интересно, потому что мучительности, которые переживаются в жизни, становятся потом центром художественного акцентуирования.

И.К. Возможно, у других. В моем случае, я думаю, это паралич и перекрытие такой конкретности и силы, что в рисование это не проникало никаким образом. Хотя мы знаем, что вся французская культура и искусство были наполнены в сущности вуйаризмом, порнографическими сюжетами...

М.Э. Пытаясь выстроить некий ряд: асексуальные мыслители, асексуальные писатели. Например, Гоголь, у которого эта тема присутствует в каком-то фальшивом, условном виде, подразумевающим отсутствие реального интереса. Скажем, страсть Андрия к польской красавице в «Тарасе Бульбе». Или интерес слишком глубоко запрятан. Удивительное совпадение: Гоголь, основоположник критического направления в русской литературе, столь же асексуален, как Кант – основоположник критического направления в немецкой философии. Кант показал, что нам открыты только явления, а не вещи в себе, только мир бесконечных явлений. Гоголь тоже показал мир таких феноменов, в которых отсутствует сущность, – вещеподобные люди, «мертвые души». Грандиозно разрастающаяся поверхность, выпу-

кляя, но непроницаемая. Мне кажется, это связано особым образом с асексуальностью, непроникновением и даже нестремлением туда, в лоно бытия, в глубь вещей. И это имеет некий психозротический аналог. На эту тему Вы могли бы что-то сказать?

И.К. Я думаю, что речь идет о некоторых гипотезах и фантазировании. Я думаю, что у меня фантазирования в этой области вылились скорее в форму концепций и построений. В отличие от поверхности меня интересуют концептуальные сочинения. Вместо того, чтобы прикасаться к женщине, – конструировать разные фантазии. Эти фантазии вместо того, чтобы приблизить, наоборот, ложатся огромным, толстым слоем, отделяя это от физического действия. В интернате, в школе, при ужасной невозможности показать себя наружу умственная энергетика вся крутилась вокруг фантазии. Воображение заменяло практически весь окружающий мир. Визуальный космос, о котором Вы говорите, представляет собой огромную проекцию нафантазированного мира, которая заполняла ребенка или юношу в раннее время. Другой пример касается процесса самообразования, учебы. Мне никогда не представлялось возможным что-то изучить. Я не умею учиться, у меня здесь какой-то паралич. Это началось с рисования, когда самые простые способы обучения оказались для меня непреодолимыми. Например, живя уже двадцать три года за границей, я не могу говорить на языках. Для меня мысль, что нужно внедриться в какую-то книгу, прослушивать объяснения какого-нибудь человека, со-

ставляет мучительную задачу. Я теряю внимание. Я легко могу говорить и почти мгновенно схватить то, что другой имеет в виду, но слушать другого для меня мучительно.

В чем же заключался процесс получения каких-то знаний? Я довольно быстро схватывал фрагменты – языковые, из истории искусств, бытовые навыки. Все же остальное я с огромной скоростью домысливал. У меня такие фантазии есть о чем угодно. В эти фантазии вкраплены, инкрустированы только очень небольшие кусочки действительности. Все же остальное сочиняется, восстанавливается, возводится в воображении. Все мои детские книжки нарисованы полностью от головы (от тракторов до костюмов). Я никогда ничего не изучал. Но у меня в памяти сохранилась, допустим, от гусара какая-то деталь. Остальное уже поразительным образом, автоматически выплывало из головы. У меня в голове по этому случаю возникает какой-то фильм, и я просто с него перерисовывал то, что мне нужно.

У меня огромное доверие к фантазированию. Можно сказать, что практически все, что я знаю об этом мире, основано на трех-четырех фактах, на трех-четырех словах, все остальное доконструируется. Но в чем особенность подобной «постройки»? Как ни странно, она очень убедительна. И очень разительна одновременно. Никто не может сказать, что это бред, потому что есть вкрапления, которые похожи на действительность. Но все остальное полностью заливается фантазией. Потому что реалии

советской действительности, коммунальной жизни, наверно, на самом деле другие. А это психизмы, собственно фантазирование, образы, которые до такой степени ясно возникают в моем воображении, что обладают, видимо, инфекционностью, способностью заражения чужой психики. То есть людям и в России, и за границей кажется, что это изображение советской действительности. Я никогда не жил в коммунальной квартире, а если бы и жил, то, что я о ней нафантазировал, не совпало бы с действительностью. Включая голоса, тексты. Все это плод какого-то огромного компендиума головных построений. Это есть какой-то признак действительности, построенный на глобальной уверенности, что вместо мира можно оперировать своими конструкциями. И я из этого не делаю пафоса, в том смысле, что не рекомендую это как нечто хорошее и правильное. Это скорее, как кривизна спины, какая-то особенность. Не знаю, является ли она продуктивной или универсальной. Это некая форма инвалидности с компенсаторными дополнениями. Инвалид так научился прыгать, что перемещается неизвестным способом.

М.Э. И оказался быстрее пешеходов.

И.К. На каких-то отрезках пути, возможно.

БРАК

М.Э. Сейчас мы открываем тему, смежную с предыдущей. *Мужское и женское*. И тема брака – соотношение мужского и женского в устойчивой социальной связи.

И.К. Я думаю, что здесь отчасти пригодны комментарии к теме *Сознательное и бессознательное*. Понятно, что большое количество поступков и действий совершалось бессознательно и доверялось этому бессознанию. Оно охватывает. Это как неожиданный и непродуманный поворот крана – и тебя начинает внезапно поливать. Должен сказать, в числе прочего таковы для меня были взаимоотношения в браке. Как только я оказался по неизвестным для меня причинам в ситуации брака, описать я его должен как бессознательное и штормовое состояние невменяемости. Все случалось ясно и неизбежно, но без моей воли, как во сне. Предполагаю, что я не одинок в этом. Случайные толчки заставляют человека жениться. Часто это случайное ситуативное решение, поступок включает наподобие крана всю бессознательную генетику, которая находится в твоей памяти родового существа со всеми правилами поведения, диктуемыми твоим родом. В частности, я хотел бы упомянуть

еврейскую генетику брака, которая заставляет, как бы ты не женился и на ком бы ты не женился, выполнять беспощадно автоматически все те правила и нормативы поведения, которые заложены нашими предками. Забота о гнезде, устройство дома, то есть крайние формы ответственности, которые тебе кажутся повелительными и держат тебя, как жука, сзади, за головку, за туловище и водят по поверхности. В советское время это было снабжение продуктами. И все это делается как бы из-под палки, а палкой служит генетический закон, который заставляет жука, как бы он ни сучил лапками, двигаться только в определенном направлении. Для меня все поступки мужа выглядят безумно принудительными. И пока я находился в браке, я строго шевелил лапками в этом направлении. И как это ни ужасно звучит, я должен признаться в этой принужденности.

М.Э. Вы были хорошим мужем в рамках этой этики?

И.К. В рамках – да. Я был средний еврейско-советский жук-муж. Я приходил домой вовремя, и любые отсрочки выглядели для меня самыми ужасными преступлением.

М.Э. А духовное родство, взаимодействие, помощь, близость в отношении Вашей творческой работы...

И.К. Это были фантазии и надежды. Потом оказалось, что не было родства и близости. Это были разные формы принуждения, веселия, времяпрепрово-

вождения. Но если говорить о корнях, то только последние годы оказались для меня счастливым даром, свалившимся с неба. Это не входит в человеческий материал прежних отношений.

М.Э. Вы говорили, что Вы работаете по принуждению, что это не своя воля, а голос, требующий определенных действий. Не то же ли самое и в семейных отношениях?

И.К. Да, тот же голос, только из других рупоров.

М.Э. Этот голос имеет еврейский акцент?

И.К. Что касается художественного, я не слышу в нем ничего еврейского, а брачный – я чувствовал, что это говорит во мне еврей.

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

М.Э. Выносливость и выдержка – что это за свойства такие?

И.К. Выносливость и выдержка – очень хороший сюжет. Выносливость и выдержка – это отсутствие усталости. Не настойчивость в работе, а неуставание от работы. Эта область связана с общей энергетикой, отпущенной тебе от природы. Еще не вечер, но я никогда не мог пожаловаться на отсутствие энергетики, страшного постоянного адреналинового возбуждения. Я могу выдерживать атаку адреналина практически с утра до вечера, не уставая. До сих пор. Этот феномен – очень любопытный подарок природы. Возбуждение и готовность к разговору, обсуждению, рисованию, когда концентрация не прерывается. У меня нет потребности делать перерывы. Иногда я теряю концентрацию в силу разных причин (лености, неудачи), но не от усталости. С детства у меня было ощущение, что это элемент космического происхождения. Можно это точно описать так: потоки, идущие сверху, окружают тебя, я нахожусь внутри какой-то энергетической трубы. Есть поливальное устройство типа душа, и я нахожусь в створе этого полива. Моя энергетика носит не физиологиче-

ский характер, а характер некой тонкой энергии, которая подзаряжает меня с момента моего пробуждения, и я мгновенно готов к выполнению каких-то дел. Что это такое, мне очень трудно сказать. Такое возбуждение преследует меня с детства. Уже в интернате я был беспрерывно перевозбужден и готов к мобильному общению. И я не могу сказать, что сам интернат стимулировал к этому. Интернат стимулировал к безделью и прострации. Я не помню, чтобы у меня было состояние прострации: что я сижу и меня как бы нет. Всегда был в возбужденном сознании.

М.Э. А у Вас есть потребность переключать эту энергию из одного русла в другое?

И.К. Нет. Как раз невероятная монотонность и упертость в одно место.

М.Э. Когда Вы в течение дня пишите картину, не возникает потребности заняться, например, инсталляцией?

И.К. Ни в коем случае. Я совершенно не способен переключаться. Если я делаю какую-то серию и одновременно нужно делать другие выставки, это просто невыносимо.

М.Э. То есть Вы параллельно работать можете, но не любите?

И.К. Раньше мог себя принудить, но сейчас, с возрастом, все менее способен на это. Я как баран, уперший-

ся в ворота, которого если тянут за хвост, он брыкается. Меня захватывает и обуревает то, чем я занят в данный момент. Переключение мне не дается.

М.Э. А какой сон у Вас по продолжительности?

И.К. Раньше был нормальный, а теперь очень короткий – четыре-пять часов. Но я не страдаю. Я очень нервничаю от работы. Во время работы я испытываю состояние крайней неуверенности и паники. Потому что, я знаю, малейший шаг в сторону – уже ошибка. Диапазон «получаемости» работы очень небольшой. И если ты не держишь коридор, тропу, ты падаешь на обе стороны сразу. Мало того, сама тропа может быть неправильной. Ты контролируешь и сам свой шаг, чтобы не отступить ни вправо, ни влево, и еще одновременно контролируешь, куда идет эта дорога. Тут, в этом случае, вполне уместно говорить о «панике», представляющей комплект из двух страхов: не успею, не получится.

Из того, что я говорил про фантазию, становится ясно, что при работе над картиной или инсталляцией ты должен ее сразу увидеть в своем воображении.

Есть два типа художников (занимающихся инсталляцией): импровизационный и репродукционный. Импровизационный – это когда человек приходит в помещение, просит навалить там разные вещи, это его возбуждает, и он просит отодвинуть табуретку, приблизить стол и на огне своей импровизации создает нечто такое, что его устраивает. А репродукционный способ предполагает, что художник видит

инсталляцию полностью в ее физическом воплощении, всю мгновенно со светом и деталями. С самого начала она должна появиться уже готовой. Это то, что Хичкок говорил: фильм готов, осталось снять. Ты видишь ее протяженность, обошел со всех точек. Дальше идет только репродуцирование. Именно репродукция является скучным процессом. Хозяин уже свою работу сделал, теперь должно появиться послушное животное, которое сделает то, что ему приказано. Таким образом, авторская работа состоит из трех персонажей. Первый – тот, кто увидел, потом – скотина, которая выполняет, третий – критик, которое смотрит на это с точки зрения внешнего мира, истории искусства, говорит, что получается говно, да и замысел – говно.

М.Э. Это творческий процесс. А само явление инсталляции как происходит, из чего? Видение/замысел предшествует процессу работы или возникает внутри него? Вы специально медитируете над этим?

И.К. Ничего специального нет. У меня с детства возникал ужас от ощущения, что если кончить данный рисунок, то за краем рисунка, когда я его кончу, начинается пустота. А пустота – такое страшное состояние отчаяния, что я не хочу этого провала, я хочу, чтобы сразу после окончания этого рисунка начинался в стык другой. Таким образом я пролетал бы пустоту, проскакивал с разгону на лошади над пропастью. Потребность следующей работы является физиологическим спасением от падения на дно.

Я очень высоко ценю постоянное внимание, замыслы уже следующего. Уже в момент работы я слежу за тем, чтобы у меня в голове появился план для следующей работы. Стратегический напор очень небольшой. Я двигаюсь короткими прыжками. У меня нет длинных планов типа «Кольца Нибелунгов» и т.п. Я мечтал бы о гигантских проектах. Но, как правило, длина замысла описывается двумя-тремя месяцами. Ты имеешь счастливый кусок, мгновенно появилась эта следующая работа, и ты ее выполняешь несколько месяцев. Но когда тянется это нудное изготовление, очень хорошо, если за это время «внутренний» автор в какое-то мгновение заговорит и выбросит на поверхность мозга следующую программу. Сейчас у меня два таких замысла. Но важен и вопрос критерия. Почему ты берешь их, а не какие-то другие, которые тоже выскакивают. Критерием является то, что они могут по окончании остаться в музее. Музей, как уже ясно из вышесказанного, является для меня Гогом и Магогом. Я уже говорил о технике смотрения своих работ – я их мысленно помещаю на стены музеев и смотрю среди работ других авторов. Работа должна держаться не просто в своей комнате, но именно среди других авторов.

М.Э. А каких именно авторов?

И.К. Иногда современных, иногда классических. В принципе это неважно. Но должна быть какая-то кандидия твоих работ, чтобы они не проваливались в музейной сетке, как некалиброванное яйцо в инку-

баторе. И выбор правильного сюжета связан с тем, что я почему-то в своем воображении считаю, что когда я пройду в музей мимо этих работ, я не ужаснусь, не буду пристыжен, опозорен. Неважно, плохо это или хорошо. Опозоривание – это интересная тема. Это ниже того, что ты считаешь нормативом. Очень важно, что ты подходишь к пределу своей нормы. Ты ударяешься головой в конец коридора. Это тоже очень субъективно. Я знаю, что я лучше не сделаю, мой норматив не будет улучшен. Потому что критерий нормативности не в качестве, а в каких-то звуках, которые должно издать это произведение. Я или слышу, или не слышу этот аккорд, а этот аккорд я слышу у других моих любимых авторов (я сравниваю как бы аккорд по аккорду). Это чисто слуховое, неважно, что там нарисовано.

М.Э. А сам момент видения следующего проекта – это мгновение?

И.К. Мгновение. Он рождается, как феникс.

М.Э. То есть Вы об этом даже не думаете?

И.К. Да, и он вдруг прилетает. Причем, в полном оперении. Если у него есть какое-то невидное темное место, я считаю, что не надо додумывать, и сразу его выбрасываю. Правильный феникс рождается сразу с последним коготком.

М.Э. У него есть какая-то связь с предыдущим?

И.К. Какая-то есть. Но это можно установить лишь потом, это не входит в зону контроля. Вдруг ты обнаруживаешь, что эта картина корреспондирует с другой или заполняет некую лакуну, пропасть, – значит, кто-то об этом беспокоится. Тот, кто находится в бездне и подает эти вещи. Не сверху спускается, а подбрасывается снизу. Это вообще интересная координатная: вертикали и горизонтали. Это описывается не справа налево или наоборот, а по принципу верха и низа. Космос понимается как «сверху», а дно чело-века как низовое пространство. А сознание является мембраной, экраном, что ли.

М.Э. То есть Вы делаете некую скучную работу... и вдруг – чудное видение!

И.К. Совершенно верно. Начальник посылает по почте конверт, его вскрываешь...

М.Э. Вы беспокоитесь заранее, будет ли оно?

И.К. Беспокойство все время, страх, что письмо не пошлют, постоянно существует. Милочка знает, что я часто завываю, как собака, от страха, что теле-грамма не поступит.

М.Э. «Полковнику никто не пишет», да? И вдруг оно приходит.

И.К. Да. Ни время, ни обстоятельства не играют здесь никакой роли.

М.Э. У Вас бывают состояния медитативного поиска, когда Вы лежите, полупроснувшись, и пытаетесь ловить своими антеннами эти сообщения?

И.К. Нет, я знаю, что так я ничего не поймаю. Недопустимо малейшее применение усилия или технологии, допустим, лежание в ванной, хотя душ – прекрасное место, потому что там прекрасно проявляются фрагменты родившегося предмета. Но искусственно создать поле воображения нельзя. Конечно, можно нафантазировать. Но мне сразу кто-то говорит: «Ты, брат, не делай этого, потому что это не гарантировано начальником-почтальоном». Почтальон дает степень полной уверенности. И не только уверенности, но и энергии к исполнению. В то время как нафантазированные вещи имеют характер необязательности, поэтому думаешь, стоит ли их делать. Пакет энергии, оказывается, дается вместе с посланным кем-то конвертом, причем с пугающей степенью обязательности.

М.Э. В творческом пакете есть еще какие-то важные стадии или условия: материальные, временные?

И.К. Когда посылается пакет, у тебя должны быть готовы все обстоятельства для исполнения: свободное время, тишина, площадка и т.д. Мысль о том, что ты сейчас занят и это надо отложить, просто совершенно невозможна.

М.Э. Но если это приходит в середине предыдущего проекта, Вы заканчиваете предыдущий?

И.К. Конечно, терпеливо, нудно, с тоской и самоконтролем заканчиваю. Такое скучное и безобразное исполнительство на грани плохого. Дело в том, что осел – исполнитель ленивый, неаккуратный, не любит свою работу. Поэтому он подходит к самому краю, когда ему уже говорят: «А ну, пошел!». Здесь важно, что его гонят не на передний край, а не позволяют ему совсем остановиться. Это, кстати, касается и проблемы плохого исполнения, качества.

М.Э. Эти несовершенства и небрежности в исполнении связаны с тем, что Вам не хочется тратить много времени на уже обрыдший проект?

И.К. Это общее отношение к любому физическому исполнению. Я не люблю это, и у меня есть глубочайшая уверенность, что хорошее исполнение – необязательная вещь. Я вижу тому подтверждение у художников, которых я люблю. Лучшие работы Тициана и Рембрандта сделаны небрежно, особенно в последние годы, когда тщательность исполнения их не тревожила. Потому что они знали, что то, что они делают, и так получится. И эта их «плохость» через некоторое время выступает как изумительное мастерство. И, наоборот, есть произведения некоторых художников (типа Энгра), которые угнетают своей тщательностью, бюрократической выписанностью, детальностью.

М.Э. Продолжаем тему *Творческий процесс*. Вы говорите, что стараетесь держаться минимальной границы нормы.

И.К. Минимальной границы качества.

М.Э. Это прием?

И.К. Нет. Здесь много причин: лень, неуважение к ремесленному началу, отсутствие любви к физическому действию, к ремесленному исполнению. Писать шрифты, например, мне очень приятно. Но это относится к каллиграфии, это из другой области. Что касается реализации фантазии, то они не нуждаются в подобной ремесленно-каллиграфической привязанности. Культура эскиза мне очень близка. Есть целый жанр, построенный на эскизной технике по принципу: «Вот, я набросал. Вам понятно?» – «Да, понятно.» Хотя это может оцениваться как плохая работа, эстетически некрасивая.

М.Э. Вы это как-то связываете с русским происхождением этих произведений?

И.К. С русским не связываю, но с советским – вне сомнения. Советская халтура – основа моих работ.

М.Э. То есть это все-таки Ваш прием?

И.К. Конечно. Я безумно люблю халтурщиков и высоко ценю их ревностное старание, ужимки, увиливание, когда они всучивают заведомую халтуру вместо полноценного продукта. Вся моя детская иллюстрация построена на этом. У меня есть манера, как у любого халтурщика, производить впечатление чего-то сделанного качественно.

М.Э. Да, Ваши детские рисунки очень тщательно сделаны и, глядя на инсталляции, тоже удивляешься, как все сделано.

И.К. Это не тщательность, это только впечатление тщательности. Я знаю опорные точки внимания, когда человек говорит: «Это хорошо», но на самом деле он видит только три точки, которые так правильно построены, что он попадает в сети визуально организованные. Так цыган держит кафтан, закрывая руками дырки и показывая блески. Это такое же умение делать «произведение», закрывая дырки.

ЯЗЫКОВЫЕ ДЕЙСТВИЯ: ГОВОРИТЬ *и* СЛУШАТЬ

М.Э. Есть четыре основных языковых действия: устные – говорить и слушать и письменные – читать и писать. Где Вы чувствуете себя сильнее, а где слабее? Почему? Как они соотносятся? Вы же художник слова и письменного, и устного.

И.К. Сначала расскажу о первой паре: говорить и слушать.

Между ними есть разница. Как и для большинства людей, для меня объем говорения, энергетика говорения и содержание говорения во много раз интереснее, больше отвечает потребностям, чем слушать и внимать, когда кто-то говорит. С одной стороны, я разделяю советскую и русскую манеру говорить без остановки, совершенно не обращая внимания на то, как реагирует на это другой человек. Говорение является изначальной потребностью. При этом нет потребности и воспитанности слушать другого. В художественном мире довольно обычно встречать людей, которые только говорят и которые не способны слушать. Я принадлежу к их числу. Под общением, увы, как ни ужасно в этом признаться, для меня подразумевается прежде всего рассказ о собственных

фантазиях, представлениях, композициях, обо всем, что происходит в мире. Вы знаете, что наш обычный стиль общения – говорить обо всем, обнять все. Это обнимание всего в непрерывном тексте происходило до последнего времени, когда мне, возможно, теперь уже нечего сказать. А раньше, мне казалось, есть что сказать обо всем. Поэтому слушатель для меня – тот человек, который адекватно воспринимает, что я говорю, и имеет терпение и даже интерес к тому, что я говорю. Этого было для меня достаточно. Я догадываюсь, что хочет сказать собеседник (я принадлежу к тому ужасному типу, когда уже по первой фразе знают продолжение), и готовлю свою следующую тираду, пока он еще не кончил говорить. Кроме того, у меня хамская манера – оборвать его в тот момент, когда я его понял, а не когда он закончил речь. У меня не хватает ни воспитания, ни лояльности дослушать. Исключение составляют только самые близкие мне люди. Все остальные терпят с удивлением этот фонтан. Это распространяется не только на русских, но и на иностранцев. Они не понимают природу подобного словоизвержения. Для них молчание или вежливое присутствие гораздо более важно, чем потоки умозаключений и философствования. Но русский человек хорошо знает эту манеру, поскольку он и сам такой. Речь не о том, кто кого перекричит, а о том, кто выдержит долгий поток монолога. Это форма традиционного русского монолога: «Я вам расскажу про все, что знаю, но интересно это или нет, мне не так важно». Я не умею слушать вообще, и если кто-то долго

говорит, я совершенно погибаю. Огромное количество моих приятелей страдает тем же пороком.

М.Э. Как же вы выдерживаете друг друга?

И.К. Здесь есть взаимный договор: если ты будешь долго слушать меня, то я буду долго потом слушать тебя.

М.Э. Бартер такой.

И.К. Да, на самом деле это бартер. Это известная область психологического штурма. Практически это навязывание. Есть еще более худший тип, чем мой, а именно – человек, который знает, как «все» на «самом деле». У меня все-таки хватает иронической рефлексии по поводу того, что, может быть, это так, и если мне скажут, что это наоборот, я полностью соглашусь. Но я знаю, что есть люди, которые рассказывают, как «на самом деле». У меня этого – «я знаю правду» – нет, но ажиотажный выброс фантазии всегда был ужасающий. Бедная моя мама, когда я на нее все это изливал, говорила: «Почему ты говоришь с таким азартом, что случилось?» В момент речи я незаметно для себя испускаю огромное количество энергии, как всякий говорун. Я лишен всякой культуры речи. Мои фантазии мне кажутся настолько важными, что если открыть рот и начать их изливать, это тут же представляется большой ценностью. И на этом, кстати, держались все наши вечера в мастерской. Радость общения сводилась к огромной радости словоизвержения. И если это воспринима-

лось как интересное и веселое, это считалось наградой. Золотое слово тут не нужно понимать как очень важное слово. Из-за потребности излить потоки слов я ежедневно буквально терроризировал своих двух приятелей Булатова и Васильева. Они были многолетними терпеливыми слушателями. Я до сих пор не знаю, как это воспринималось. Скорее всего как «странный весельчак Кабаков», а вообще это было, видимо, и тяжело, и принудительно.

М.Э. Как Вы определяете продуктивность и непродуктивность такого речевого поведения? Художник – человек продуктивный, он тратит время, создавая что-то. А речевая энергия создает какой-нибудь продукт, который Вы цените?

И.К. Нет, это чистая трата, бескорыстная трата. Хотя, конечно, есть корысть. Это оплата дружеских отношений. Я считал, что это валюта, которая оплачивает мне право общаться с моими друзьями. Если бы они говорили, а я молчал, я бы считал, что это неправильно. Я бы тогда получал.

М.Э. Хотя Вы говорите, что Вы от своей речи получаете неизмеримо больше, чем от чужой.

И.К. Да. В русском обществе было заведено приглашать какого-нибудь Петю, который так всех повеселит, что мы все можем помолчать – он будет тарабанить. Развлекательный клоунский момент.

М.Э. У Вас огромная речевая энергия. А встречались

Вам люди с еще большей речевой энергией? И как в таком случае складывалось общение? Например, Дмитрий Александрович Пригов обладал огромной речевой энергией. Кто больше говорил при встречах друг с другом?

И.К. Мы часто бродили подолгу по улицам, например, в Берлине, и говорили без остановки. Я думаю, это строилось на терпении: как только я закрывал рот, он начинал говорить и произносил свои бездонные словообразования, огромные связки, то есть он тут же включал свою трубу. Но если я начинал говорить, он терпеливо молчал. Но на самом деле никакого общения не было. Были монологи. Когда я произносил тираду на какую-нибудь тему, он говорил «знаете ли» и произносил свою внутреннюю речь, которая никак не корреспондировала с моей. Было ощущение невнятицы и непродуктивности. Бесконтактность. Он знал, что я скажу, я знал, что он говорит. Мы могли бы помолчать.

М.Э. Бывает у Вас так, что в разговоре с другим человеком рождается нечто, Вам неизвестное?

И.К. Бывает. Несколько человек есть таких. И я могу назвать имена этих людей: это Вы, Боря Гройс, Андрей Монастырский и Паша Пепперштейн. В момент разговора с каждым из этих людей, при помощи каких-то механизмов, которые он применяет, возникает чувство, что что-то появляется.

М.Э. Появляется от него?

И.К. От него. То есть из меня в присутствии его и под влиянием его. Но это редкие люди. Это все, что можно сказать о речи.

М.Э. Когда Вы говорите, Вам приходят в голову мысли. Но они же приходят и когда Вы молчите. Или только благодаря речи?

И.К. Нет, я внутренне все время говорю. Без остановки.

М.Э. То есть внешнее есть продолжение внутреннего?

И.К. Конечно. Так же, как я слышу беспрерывно какие-то звуки, музыку, например, я внутри беспрерывно говорю.

М.Э. Есть потребность, чтобы эта речь ложилась на бумагу?

И.К. Когда-то была очень сильная. Начиная со школы, потом институт и первые годы неофициальной художественной жизни прошли в «писанине». Надеюсь, что писанина не отнимала много времени, но 60-70-е – это все писанина.

М.Э. А потом?

И.К. Отмеренная кем-то внутри порция писанины была исчерпана, и потом это прекратилось, а сейчас не возникает никакого желания. Хотя сами мысли возникают, но переводить их в буквы потребности уже нет.

М.Э. А не томит эта невоплощенность, невыписанность внутренней речи?

И.К. Нет, нисколько. Я это нисколько не ценю. Все это только потому, что в какой-то мере реализован писательский жанр: эссе и прочие выбросы художественного бреда. Или теоретические амбиции, которые также были в свое время высоки: художнику неплохо было бы что-нибудь умственное и величественное изложить.

М.Э. Но это ведь часть концептуального художества – писать, словами дотолковывать образ или даже заменять образ его описанием?

И.К. Думаю, что да. Но надеюсь, что это не в таком тотальном количестве, как у Малевича, который целые куски жизни выбросил на записи того, что происходит у него в голове.

М.Э. Он ведь не был одаренным писателем.

И.К. Не был. Мало того, это все повторение одного и того же. У него не было чувства эволюции текста и не было рефлексии, все носило ажиотажно-агитационный характер. И поэтому чем больше текста, тем ему казалось лучше. И на это извращение потрачено огромное количество времени. Текстоблудие. Я, к счастью, этим недугом не страдаю, никогда не считал, что надо бросить все и начать писать.

М.Э. Это отдельная тема: «Тексты художника». Но мне кажется, что феномен Кабакова и «кабаковского»

складывается из нарративов. Ваша мастерская и все, что в ней происходило там, – устный нарратив составлял 60-65 процентов, а визуальный – остальные.

И.К. Здесь можно добавить, что этот нарратив был полностью лишен бытовых характеристик. Считалось ниже уровня разговора обсуждать жизненное устройство, деньги, бытовые вещи, кто с кем живет, спит, куда переехал и т.п. Бытовая часть выключалась полностью. Говорить можно было только «на верхнем этаже», запирались на чердаке.

М.Э. Я не знаю, что по этому поводу думать, потому что существовали такие значительные разговорные миры, как недавно ушедшие Наталья Леонидовна Трауберг, Алеша Парщиков... И меня мучит эфемерность этого образа жизни. Например, недавно вышла книга Натальи Леонидовны – я ее, правда, еще не видел, – но говорят, что это близко не стоит к ее разговорам, это гораздо суше, беднее. А между тем дух времени в этом говорении выражался больше, чем в чем бы то ни было.

И.К. Абсолютно точно. Потому что 50 процентов составляют не слова, а интонационная уместность вставок, фрагментов, ассоциаций, метафор. Это же не печатный текст, а свободные пируэты в словесном воздухе, плавание в словесном мире.

М.Э. Мне даже сейчас подумалось, что хорошо было бы написать работу про «разговорные миры», про ту

особую логосферу, которая окружает каждого талантливую говоруна (или разговорщика).

И.К. Конечно, потому что человек очень упирается в то, что напечатано буквами на белой бумаге. И текстом считается только то, что запечатлено. Конечно, остается очень много записей. Например, у Медгерменевтики 90 процентов продукции – это разговоры. Некоторые из них перешли на бумагу, а остальные хранятся в магнитофонных записях. Здесь русская манера говорить обо всем и ни о чем одновременно.

М.Э. Вы говорили, что иностранцев это поражает. Вы имели в виду, когда Вас переводят?

И.К. Да. Но и на своем ужасном немецком я пробовал произносить тирады. Но это для немцев русская специфика: у медведей так принято – сосать лапу. Но все это воспринимается как нечто аномальное.

М.Э. Большие художники в основном молчат?

И.К. Конечно. Всегда молчат, и все принимают законность этого молчания. Он же и без того осчастливил нас своим появлением! Это не королевское поведение, если король станет рассказывать истории. Что он, шут? Вообще на Западе разговорчивость обратно пропорциональна положению и богатству человека: чем богаче человек, тем он меньше говорит.

ЯЗЫКОВЫЕ ДЕЙСТВИЯ:
ПИСАТЬ и ЧИТАТЬ

М.Э. Хорошо. Теперь – *читать, писать*.

И.К. Мы немножко затронули эту тему.

М.Э. На лекциях Вы бываете?

И.К. Никогда.

М.Э. Потому что Вы заснете?

И.К. Засну. Сама ситуация речи на каком-нибудь симпозиуме меня повергает в немедленный сон. Жанр выступления на меня оказывает ужасающее воздействие.

М.Э. То есть Вам трудно сконцентрироваться на чужой речи?

И.К. Да. Даже когда я слушал Бродского, я начал засыпать. У меня очень медленная, несинхронная адаптация к чужой речи. Он читает уже пятую строфу, а я все еще на первой.

М.Э. У меня тоже, я даже ходил к врачу. Оказалось, что слух прекрасный. Это внутренний шум, который

перекрывает восприятие чужой речи.

И.К. Да, я так много говорю внутри себя, что это перекрывает все.

М.Э. Я забываю, что человек сказал минуту назад, потому что уже куда-то унесся.

И.К. То же самое касается чтения. Есть разные контакты с чтением. Чтение-запой – это было в детстве, когда прочитывают целые библиотеки. Это общеизвестно. Начитанный еврейский мальчик. Следующий период – институтский – когда я хотел узнать философскую литературу. У нас был кружок «самообразованцев». Это были пять-шесть человек, где каждый занимался определенным сектором и представлял для всего круга материалы по своей теме: поэзии, литературе, музыке, философии и т.д.

М.Э. Такие вещи Вы готовы слушать?

И.К. Да, в «то время». А, главное, каждый приносил с трудом доставаемые философские книги, и мы их читали. Потом я был вхож в дом моего друга, «недобитого аристократа» Кирилла Соколова, который был моим соучеником по институту. Его мама преподавала английский язык на высших курсах. У них сохранилась более или менее полная библиотека Серебряного века, было очень хорошее собрание немецких романтиков. Для меня все это было восполнением дыр и пустот в образовании. В последнее же время чтение происходит очень избирательно, нет

самого «чтения» как такового. Есть некое затруднение с чтением.

Что же касается писанины, то это тоже зависит от периода. Бешеная потребность «записать» была в 1970-е. Возникали какие-то эссе, а иногда целые книжки. Позже читались лекции, из которых потом получались книги. Наплывами возникала потребность записывать. Потом это сошло на нет. И сейчас в этом смысле есть невероятная лень. Такое ощущение, что наполняешь какие-то банки, как в период дачных заготовок наполняются банки вареньем, солеными огурцами и прочим и консервируются. Удивительное ощущение этой, уже бывшей программы, а потом ее исчерпанности. И с чтением наблюдается тоже некая исчерпанность. Но есть авторы, которых я с удовольствием читаю: Бору, Вас, Миша. А вообще чтение в данный момент заторможено. Пожалуй, больше ничего интересного не могу сказать.

М.Э. В период многописания импульс письма был сходен с импульсом новых художественных произведений?

И.К. Несомненно. Мне страшно важно было то, что я сейчас напишу. Есть ощущение, что есть некая полость, куда этот текст прямо шлепнется и поместится там. Это, кстати, связано с эффектом смешения визуального образа и нарративного. Раньше у меня одно на другое наплывало. Например, когда я смотрел картины, у меня одновременно произносился текст. У меня нет чистого созерцания. «Грязное» со-

зерцание, оно должно быть дополнено текстом. Я не могу молча что-либо созерцать. Как в стихотворении Пушкина:

*«Цветок засохший, безуханный,
Забывтый в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:*

*Где цвёл? когда? какой весной?
И долго ль цвёл? И сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?»*

Что-то подобное происходит немедленно у меня, когда я хожу по музею. То есть расширение идет не в области визуальных ассоциаций, а скорее литературных. И с этим, как Вы знаете, связан целый период в русской истории искусства, когда картины мыслились визуально и одновременно нарративно. Текст участвовал на равных с визуальным, а иногда и все заполнял. У меня к письменному тексту было такое отношение, как будто ты делаешь что-то очень важное, прикасаешься к материалу более глубокому, чем визуальное. Это скорее всего объяснимо еврейским происхождением, значимостью книги, текста и в книге, и на картине, который есть что-то неколебимое, вечное в отличие от изображения. Я делал много картин с одним текстом, но постепенно эта потребность писать текст на картине отошла. Хотя все время говорю, что среда не очень влияет на

появление идей. Но вот – тенденция налицо. Сегодня все картины – без текста.

М.Э. Сейчас никто из художников не пишет уже?

И.К. Не знаю. Но у меня полностью исчезла потребность дополнять картину текстом. Когда стал делать картины после инсталляций, они уже все оказались без текстов.

М.Э. Но с инсталляциями еще не закончено?

И.К. Сегодня это тоже как сухое русло. Ничего не приходит. А картины приходят. Согласно версии о банках. Такое впечатление, что это даже не банка, а большой бидон, и этот «бидон для картин» еще не наполнен.

М.Э. Вы быстро читаете?

И.К. Трудно сказать. Может быть, ослабление чтения связано с ослаблением зрения. Я с трудом ползу по странице. А раньше читал быстро.

М.Э. Когда Вы читаете, у вас возникают шумовые эффекты, как во время слушания, когда Вы все время отвлекаетесь на свои мысли?

И.К. Беспрерывно. Каждый абзац, если книга насыщенная, интересная, немедленно вызывает волну, ответ. Сейчас я больше наблюдаю не за тем, что пишет автор, а за самим автором. Это касается и картины. Если мне интересен автор, я думаю о том, что его

натолкнуло на это («где цвел, когда...»). Не тем, чем он собирается меня «охватить» – его техника на меня не действует, писательская инженерия перестала быть интересной. А интересно, что его натолкнуло, где он прокалывается, где он хочет меня надуть. Каждая страница наполнена разными уловками. Если мне интересно, я продолжаю читать, если мне ясны все его намерения, мне становится скучно. Мне интересно, когда он отражает эпоху. Мне, например, очень нравится читать Ходасевича. Всегда интересно то, что он говорит. Сквозь него проступает вся идеология Серебряного века, традиция порядочности и т.д. Тяжело читать Горького: это одурачивание читателя, монотонное и однообразное набрасывание ему на голову каких-то впечатлений (я уже понял, что «человек» – это должно звучать гордо). Невероятная идеологическая заряженность текста. Недопущение читателя к диалогу, к беседе с ним.

М.Э. Удивительно, что Вы читаете Горького.

И.К. Я читал книгу Бокова о Горьком, там есть фрагменты. И эти фрагменты ужасающие.

М.Э. Кого Вы любите читать, просто безотчетно любите?

И.К. Сейчас очень трудно сказать.

М.Э. А кого Вы перечитываете из классиков? Есть точки притяжения или отталкивания. Толстой, Достоевский...

И.К. Нет, я пробовал их перечитывать, но не держится внимание. В голове их образы сильнее, чем сам текст. Следить постранично за текстом не получается. Гораздо лучше, я думал, дается чтение Чехова. Например, я прочел «Даму с собачкой». Текст этот оказался совсем другим, чем он хранился в памяти. Я поразился, что это такая ужасная банальная проза.

М.Э. Здесь мы с Вами сошлись во мнениях. «Дама с собачкой» является «культовым» рассказом, но по сути это то, что сам Чехов обычно высмеивает как невероятную банальность, «мармелад», там средоточие этого всего.

И.К. Да, жуткий мармелад. Все это – Ялта, приезд в Москву и прочее – невыносимая пошлятина, хотя считается, что в этом рассказе нулевое присутствие пошлости.

М.Э. Провозглашая борьбу с пошлостью, непременно впадаешь в еще большую пошлость.

ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ

М.Э. Сейчас интеллигенция считается виновником всех бед и развала России. Вообще это слово в массовом употреблении имеет уже очень сильный негативный оттенок.

И.К. Мне даже страшно об этом думать. Это как когда перед смертью человек говорит:

«В моей смерти виноват доктор Петров». В чем была прелесть советского образования? В том, что оно готовило «гармоничного, универсального» человека, который в идеале должен знать историю Греции не хуже самого грека. Это было очень хорошо для амбициозного типа человека, который хочет знать все, иметь полный круг знаний. Разумеется, я никогда не считал себя интеллигентным, не происходил из интеллигентной семьи. Когда я встречался с интеллигентами, я ощущал свою бастардность и маугливидность, видел себя посторонним человеком, который входит в контакт, не имея для этого оснований. Комплекс неполноценности при встрече с интеллигентом был жгучий. И вместе с тем, я знал, что если кто и есть в этой стране – это только интеллигенты. Поэтому обожание их было для меня еще важнее, чем обожание творческих людей. Я по-

нимаю, почему. Интеллигент в России – последний хвостик, остаток просвещенческой тенденции, идущей из Франции и из Германии. Это перенос западного просвещения на русскую почву при Петре, которое расцвело, в сущности, только в конце 19 века. Это было не просто аристократическое поведение, но еще и знание, и долг, и мораль. Разночинец есть образ интеллигента с всеобъемлющим образованием. И этот «протуберанец» протянулся и в 20 век, до поколения Пастернака. И только случайные единицы коснулись и моего поколения. Но их было достаточно для того, чтобы преклоняться перед интеллигенцией и любить всю интеллигентскую литературу (Чехова, Пастернака и т.д.). Интеллигенция для меня – это образ человека. Человек для меня не герой, не возрожденец, не титан, а интеллигент. (Это было единственное во мраке «той жизни».)

М.Э. «Интеллигенция» в устах самой интеллигенции становится сейчас отрицательным термином, поскольку интеллигенция – это люди, ни к чему не способные, только читающие, рассуждающие, враждебные власти и порядку, неспособные ни к какому действию и реальной пользе и потому виновные в развале России. Вообще предлагается слово «интеллигенция» изъять из словарей и заменить его более почтенным словом «интеллектуал». Как Вы к этому относитесь?

И.К. Однозначно. Это ужас и кошмар. Здесь даже преступный парадокс в том, что интеллигент может говорить, что интеллигенция во всем виновата. Есть,

конечно, традиционное описание интеллигента, который сам себя хлещет. Это Васисуалий Лоханкин и т.п. Но наличие самокритики включается в образ интеллигентного поведения. Но если интеллигент отрицает себя как существо, то это есть болезнь и действие неинтеллигентное. Он выступает от имени кого-то другого.

М.Э. Интересно, что ни шоферы, ни механики, ни дворники не проклинают интеллигенцию. Уважают в меру своих способностей писателей, артистов, художников. А у людей интеллигентного круга присутствует потребность в самопоношении.

И.К. Но это можно приписать особенностям последнего этапа жизни интеллигенции в России, когда она сама себя кусает за хвост. Когда нет выхода и нет будущего, происходит сословное самоубийство.

М.Э. Из тех слов, которые Россия внесла в мировой лексический фонд, «интеллигенция» представляет собой по существу единственное достойное, положительное (на фоне таких, как «водка, погром, большевик, колхоз, Советы, КГБ, ГУЛАГ» и пр.). И именно это слово, украшающее вклад России в мировую цивилизацию, предлагается упразднить.

И.К. Кстати, когда западные люди узнают, что такое русский интеллигент и в чем его отличие от «интеллектуала», они оказываются озадаченными, поражаются, уважают.

ПСИХОАНАЛИЗ *и* ОТНОШЕНИЕ К ПСИХИЧЕСКОМУ

И.К. Первое впечатление, когда человек смотрит внутрь себя, – невероятная психическая каша. Это что-то практически-физиологическое, наподобие открытия брюшины, кишечника. Страшно окунуться в собственную психику, которая полна трубочек, каналов, скляночек, что-то там постоянно перетекает, капает, светится, гниет, переползает без всякого разрешения и соотнесения с твоей головой. Ты испытываешь ужасающее ощущение гигантского мира, над которым ты не властен.

Когда я начал делать альбомы, у меня была отчасти задача тщательно и аккуратно вытянуть, как веревку, все эти шевелящиеся ленточки, чтобы каждая ленточка легла отдельно. Возникло предположение, что этот психический мир существовал уже до того, как я проснулся и стал за ним наблюдать. Кроме того, я удивился, что этот мир никаким образом не связан с внешним миром. Во Фрейде меня поразила глубочайший концептуализм его построений, предположение, что есть внешние причины, которые толкнули внутренние струны, и они зазвучали: гавкнула собака – в душе моей проснулся гнев; мимо

прошла красивая женщина – внутри у меня что-то затрепетало. То есть имеется представление о связи внешнего мира с внутренним. Несчастье, что били в детстве – от этого ленточки по-другому вытянулись.

У меня относительно моей психики не было никакой уверенности, что есть связь между внешним и внутренним. Внешнее жило одной жизнью, а внутреннее – другой, своей собственной. При этом ответить на вызовы внешнего представляло собой огромную трудность, и я не знал, как на это ответить, потому что внутренний шум и жужжание заглушало вообще всякие возможности этого. Потом, относительно рано (в 12-13 лет) наступил следующий этап – период самокопания и самоанализа.

Самокопание – это полное опрокидывание и погружение в пространства кишения, вплоть до полного бесчувствия к внешнему миру. В самокопании была тенденция: что из этих движений считать хорошим и что плохим. Я не был нейтральным наблюдателем, который просто наблюдал ситуацию. Впечатления строго делились на хорошие звучания и нехорошие. Но хороших было очень мало. Практически все изгибы психики выглядели необнадеживающе. Там были страхи, лень, бессмысленность, скука, неуверенность, незнание – что для чего. Масса движений, и в то же время я не мог определить, что зашевелилось и куда направлено. Поэтому знакомство с теорией Юнга было для меня более продуктивным, чем с фрейдовской. Я пытался в себе обнаружить эротиче-

ские мотивации и сублимации по Фрейду, но это не было достаточно убедительным. Когда дело коснулось архетипов, я понял, что это мне ближе. Основные понятия – «я» и «сверх-я», безличное «оно», персонализм – все это, казалось, попадало правильно. Я узнавал территории, которые связаны с этими понятиями. Но что с этим дальше делать, как понять их взаимодействие и научиться всем этим управлять, я не знал.

Когда я познакомился с теорией Адлера, связанной с понятиями жажды власти, системы правления миром, то я тоже не нашел в себе соответствий, поскольку все эти понятия мне не симпатичны и я в них себя не узнавал. Копание в себе тянулось бесконечно долго и парализовывало любое действие и мысль, потому что в ответ на каждую мысль появлялась анти-мысль, все было амбивалентно, одно перечеркивало другое. Психическое пространство было в ужасном состоянии до тех пор, пока я не наладил постепенно художественное продуцирование. Сначала это не очень получалось, потому что все поначалу сопровождалось ужасными внутренними комментариями: все равно ничего не получится и т.п. Внутренний голос говорил: «Плюнь на это, остановись, стыдно, что ты делаешь!» Но так как кроме того, чем я занимался, у меня ничего не было под рукой, я ни к чему другому не был готов (в отличие, скажем, от Пастернака, который бросил музыку и занялся поэзией), я продолжал рисовать до тех пор, пока не втянулся. Я вылечился от беспрерывного самоистребления толь-

ко с помощью второй деятельности – изготовления продукции. Это в известном смысле оказалось лечебным. Когда я внешними глазами стал смотреть на то, что получается, прекратилась и внутренняя «слепота».

М.Э. Вы говорите о психическом, а у Вас, если я не ошибаюсь, несколько раз прорывались высказывания об отсутствии душевности. Это как-то связано – сильное наличие психического и отсутствие душевного?

И.К. С самоанализом? Я думаю, что психическое у меня выглядело самым плачевным образом – это непрерывное наблюдение за психическим. Душевность, я думаю, это когда проявляется бессознательное и спонтанное. Самоанализ не позволяет ничему спонтанно прорываться, он подглядывает, и спонтанность умирает под этим взглядом. Страшное последствие самонаблюдения – это паралич действий и автоматических движений. Еще хорошо, что не парализовалось пищеварение или дыхание. Можно было парализовать в таком состоянии и свою походку. Человек из подполья у Достоевского – пример того, как можно непрерывно следить за самим собой. Всю юность я от этого страшно страдал.

ДОМ и БЕЗДОМНОСТЬ

М.Э. *Дом и бездомность* как категории художественные и жизненные.

И.К. Чрезвычайной важности понятия. Хотя мы сейчас сидим в очень хорошем доме, вся моя жизнь прошла в полной бездомности. Жизнь в мастерской была хороша тем, что она не напоминала дом. Это случайная жизнь где-то. Бездомность сформирована опытом детства, общежитиями, в которых я жил до окончания института – с 10 до 25 лет. В школе было 4–6 человек в комнате. В институтские годы в одном общежитии в комнате было 23 человека. Как казарма с койками. Ты никогда не оставался один. Это рождает гиперпубличное мироощущение. Рефлекс общения у меня был выше, чем контроль над этим общением. А что касается дома, то я его понимал как открытое пространство. Сквозняк. Конечно, я никуда не убежал, но я его воспринимал как единый мир с большим пространством. Общежитие и выступало в форме закрытых стен (наподобие тюрьмы), и это одновременно была общая жизнь стада. Да и вся страна выглядела огромным скотным двором, где бродят разные животные. Бездомность не воспринималась как что-то негативное. Хотя когда мы с мамой ходили по

улицам, я смотрел вечером в окна, на абажуры, было страшное чувство, почему же мы одни как изгои, как бездомные собаки. Но это слилось с общим мироощущением от жизни в Советском Союзе. Изначально было убеждение, что это пространство не для жизни людей, что живет здесь некто, не имеющий ни глаз, ни рта, ни ушей. Степь, и на ней скотный двор, где иногда кто-то сыпет корм курам, неизвестно почему. Все, что происходит на этой территории, тоже не имеет ни цели, ни смысла. Так что эта бездомность хорошо отвечала у меня на все ощущение жизни в Советском Союзе. У меня не было диссидентских или гневливых моментов по поводу представителей советской власти. Все это воспринималось сугубо климатически. Бесплезно ведь выть и лаять на дождь, который всегда льет и будет лить в этом болоте, не переставая.

Текст о доме плавно перешел к теме бездомности в той стране, которая представляет собой нежилое пространство. Повторяю, я воспринимал жизнь в этой стране как природно-климатическое явление, наподобие жизни в джунглях или жизни в пустыне. Мир, который изначально не приспособлен для человека. Но и пустыня, и джунгли наполнены людьми, у которых есть своя структура жизни. Я думаю, жизнь России отличается тем, что чрезвычайно сильны духи этого пространства. И они находятся в конфликте со всем человеческим материалом, который вокруг бегаёт. Разумеется, в джунглях тоже сильны духи, львы и т.д. Но я думаю, что в джунглях найде-

ны какие-то способы человеческого взаимодействия с этими духами. Особенность России состоит в том, что никаких способов заговорить этих духов нет. Территория не внемлет бегающим по ней существам. Она молчит, не отвечает. Все вопросы «Что тебе нужно?» остаются без ответов. Ужас жизни в этой стране в том, что бесполезно с какими бы то ни было мольбами обращаться к этому Безглазому и Безротому, оно никогда не реагирует на человеческий голос. У него есть какая-то автономная цель, которую, может быть, надо угадать, но, думаю, она вечна по определению. Это какая-то дыра в земном шаре. Всякий живущий в России знает, что это так. Я когда-то написал текст про эту Пустоту.

М.Э. Я его прохожу со студентами.

И.К. Может быть, пустота – это один из атрибутов этого места. Есть и еще полно других, не менее беспощадных свойств, человеческому существу просто недоступных. Мы имеем дело с космической тайной. Это состояние охватывает мгновенно, как только я схожу с трапа самолета, и оканчивается только с поднятием в воздух. Мало того. Я летел над этой территорией в Японию, и от нее прямо несет космическим ветром небытия. Место небытия – для меня это абсолютно ясно. Формы его разнообразны – хулиганство, бандитизм, тоска, политические лагеря, истребление населения. Все это только формы, присущие этому месту. Я думаю, что все правители – от царей до Ленина, Сталина, Брежнева – были просто

обуреваемы этими состояниями. Как Грозный истребил одним духом половину населения, ничто ему не сопротивлялось...

И когда после института у меня появилась мастерская, я любил сидеть в ней в полной изоляции, я воображал себя относительно защищенным этими фанерными стенами...

М.Э. А дома, семейные дома?

И.К. Семейные дома меня тяготили, как ловушка. А когда за границей оказался дом, то это оказалось совсем другим.

ПАССИВНОСТЬ

М.Э. Жизненная пассивность. *Пассивность – залог бытия.*

И.К. Я понял, что если я начну делать какую-то программу своей жизни, все будет плохо. Все, что напридумываю или решаю сделать, кончается чрезвычайно плачевно.

М.Э. А был такой опыт?

И.К. Допустим, поездка куда-нибудь, когда я сам решаю это сделать. Мне, как правило, или бесконечно скучно, или это сопровождается обстоятельствами, которые мне неприятны. Но при пассивности позиции, когда кто-то меня куда-то тащит, приглашает и я соглашаюсь, – такие пассивности я воспринимаю как хорошие. Видимо, я нахожусь еще в инфантильном состоянии, когда я чувствую, что должен быть ведом. Во всяком случае, все, что касается материальной стороны дела, я считаю, что правильно, когда кто-то ведет. С другой стороны, в смысле устройства заработков и мастерской я был очень активен. Но опять-таки как активен? Я слушал, как обстоятельства складываются, и так и поступал. То есть я всег-

да иду вдоль обстоятельств, никогда ими не управляю. Есть прием японской борьбы, когда один человек не нападает на другого, а ждет нападения и потом работает с инерцией чужого движения, то есть я усиливаю тенденции, которые кто-то начинает. Все лучшее происходило со мной тогда, когда я ничего не делал. С другой стороны, таково и мое созвездие – Весы: я не могу сделать никакого выбора, принять никакого решения. Спросить меня, как лучше поступить, самое страшное, что можно сделать. Начиная с того, что съесть – рыбу или мясо, кончая тем, какую надеть одежду, куда пойти. Я предоставляю другому делать выбор. Я в ресторане вот уже двадцать лет меню не беру в руки, Милочка сама выбирает, что заказать. То же касается одежды, обуви. У меня уже много лет нет денег – они мне не нужны. Я никогда не хожу в магазин. Мне это неинтересно, мало того – болезненно и мучительно. Если Милочка заходит в магазин, я ожидаю ее на улице.

М.Э. И в книжный в том числе?

И.К. Книжный – исключение.

Я не знаю своего адреса точно, своего номера телефона. Если я бы заблудился, мне был бы конец. Но все это для меня не страдание, а область бесконечной радости.

М.Э. Какой Вы блаженный, если Вы даже не знаете, как налоги платить.

И.К. Я вообще ничего не знаю. Конечно, это можно назвать полной безответственностью, паразитизмом. Я просто, стыдно сказать, ничего не делаю, кроме того, что я хочу. Я лишен каких бы то ни было обязательств, кроме профессиональных. Во всем, что касается моего физического существования, я страшная свинья и настоящий паразит.

М.Э. А это связано как-нибудь с русской традицией?

И.К. Я думаю, что это связано не столько с русской, сколько с советской традицией. Всякий советский человек знал, что его труд никому, в сущности, не нужен, что усилия ни к чему не приводят, а, значит, речь идет о том, как можно это вяло или энергично использовать для себя. Что такое советское общежитие? Это есть воплощение паразитизма. Кто-то меня кормит, водит три раза в столовую, кто-то одевает. Мысль о том, что плохо кормят или плохо одевают, не приходит в голову, потому что компенсируется знанием о плохой еде везде и плохой одеждой всюду. А кроме того, я рассуждал так, что если мне это даром дается, зачем я буду выбирать между вареной морковкой и мороженой картошкой. Спасибо, что хоть какая-то еда есть. Это вообще совершенно животный уровень. Курица не рассуждает, какой подлец завхоз, и клюет, что сыпят. Вся жизнь в общежитии была бесплатной. Паразитизм был такой, что даже когда надо было краски купить, я не знал, где их купить, и кланчил у своих

товарищей. Было очень сильно развито попрошайничество. Считалось, что попрошайке надо давать, пусть самое худшее, но давать.

И еще: тотальное неимение своего. В нашей комнате в общежитии было две приличных пары обуви, а остальные стоптанные или рваные. Если ты встал раньше других, ты надеваешь любую по выбору пару. То же относилось и ко всему остальному – ложкам, тарелкам, белью... Словом, общага в коммунистическом смысле. Это и материальное дно, и радость, лишенная приватности. Главный дух Советского Союза – жизнь, где никому ничего не принадлежит. Живя в общежитии в Загорске, мы во время войны (вернее, мои коллеги) разбивали изумительные резные печи камнями, молотком. Не было никого, кто бы сказал: «Не разбивай!» Приведение всего к некоему хаосу, помойке... Все вело к своеобразному коммунистическому безумию. Раз ты старое, красивое – так вот тебе, получай! Все это висело в воздухе и впоследствии тоже не развеялось. Никто не нес ответственности. Педагоги были, но для нас это были посторонние люди, они садились на стул и засыпали. Все было формально. Но тем не менее четко отмерено было время, уходить из школы раньше нельзя было. А чем ты занимаешься сорок минут, никого не интересовало. Очень важный советский момент – пребывание на территории и запрет ухода с территории. Ты родился и живи в качестве курицы на этой территории скотного двора, без хозяина, без смысла, в моем случае без дрессировки...

М.Э. Такая бездомность?

И.К. И пассивность. В Советском Союзе активны были карьеристы, воры, жулики. Это были творческие, креативные люди, но все они были под наблюдением. Рано или поздно их ловили.

А вся остальная публика – это были пассивные существа, которые знали, что они получают свою жвачку. Впрочем, об этом много и хорошо сказано.

МОДЕЛЬ КАК ЖАНР

И.К. Да, сейчас это воспринимается, лучше сказать, начинает восприниматься как отдельный жанр, а раньше смотрели на это как на побочный материал. Я хотел бы вспомнить, где начало, происхождение этих моделей.

Началось с того, что я был еще в московской мастерской обуреваем мыслью об исчезновении всего. Время засыпает песком все, что сделано. Особенно остро я это ощущал в России – что никому не нужен ни ты, ни то, что ты делаешь. Простым решением, бегством от этого забвения, исчезновения было сохранение архивов и всякой документации. Вы знаете, что круг концептуалистов одержим манией архивирования, сохранения всяческих свидетельств, документаций, схем. Я страдал этой болезнью в высшей степени. Отсюда огромный интерес к мусору. Плюшкин для меня не отрицательный герой, а положительный. И я думаю, что причиной появления первых моделей было желание сохранить в форме замысла память об инсталляциях, которые быстро исчезают. Это трехмерный чертеж инсталляции. Эскиз можно оставить как след исчезнувшей картины, а трехмерная модель – инсталляции.

М.Э. То есть модели были не предварением инсталляции, а возникали как память о ней?

И.К. Да.

М.Э. И когда это произошло?

И.К. Когда появился дом, где можно было все это хранить. Сначала моя жизнь за границей была кочевая, я жил там, куда меня приглашали. Но с появлением дома в 1994 году появились и первые модели. Постепенно произошло расширение этого жанра. Они делались не только в память об инсталляциях, но и как проекты будущих. А следующий этап – изготовление неосуществимых, утопических проектов. Это особенно согревало, что у тебя остается память о том, что ты никогда не сможешь сделать. В частности, большая инсталляция «Дворец проектов» вообще вся состоит из моделей. Там речь идет о безумцах, которые делают плохо изготовленные модели тех идей, которые хотят воплотить. Они сделаны доморощенным способом и претендуют быть домашней постройкой. Один коллекционер, посмотрев на это, сказал, что это ужасно сделано и не имеет никакой художественной ценности. Это действительно лишено западного «квалитета». Здесь, в Нью-Йорке, мы делаем модели из дерева. Имеется техника изготовления этих моделей. Сначала я их делал сам, а теперь под моим контролем их делают другие люди. И спектр довольно большой. Сюда, повторяю, входят проекты, которые и помыслить трудно, что они могут быть реализованы.

М.Э. Это такая бумажная архитектура?

И.К. В известном смысле да. Только она не бумажная, а деревянная. И подогревается все это тем, что я видел архитектурные модели городов и модели театральные, и они очень активно стимулируют воображение. Но мои модели отличаются от архитектурных моделей — в них есть автономность, скульптурный замысел, в них есть визуальная идея, которая достаточно ясно изложена и с первого взгляда может быть понятна. Там сразу выпячиваются главные действующие компоненты и в тех пропорциях, которые доступны для этой модели, а не как если бы это было реализовано в действительности. Пропорции полностью игнорируются, но не игнорируется визуальная активность и схватываемость замысла, который там заложен. Теперь это переросло у меня в страсть изготовления и коллекционирования моделей. Если хорошая идея, я стараюсь сразу же делать модель. Накопилось штук шестьдесят, которые мы иногда выставаем. Модели сопровождаются всегда рисунками, планами, чертежами, где прорисовываются детали. Немножко архитектурный метод с целью демонстрации инсталляции. Здесь сразу возникает загадочный вопрос: где же грань между архитектурой и инсталляцией? Особенно интересен жанр модели, увеличенной до размера инсталляции. Когда человек понимает, что здесь вместе и масштабы модели, и в то же время он окунут в атмосферу воздуха, света, которые предполагает инсталлирование такой модели. Мало того, даже с более фантастическими эффектами.

М.Э. Эти модели производят совершенно самодостаточное впечатление. Я бы даже сказал, что по сравнению с инсталляцией они конденсируют...

И.К. Да, что-то «конденсируют». Там действительно есть отбор, который минует все, что есть в действительности в инсталляции. Там есть только чистая трехмерная схема того, что составляет идею этой инсталляции.

М.Э. У Вас был такой период, когда Вы преимущественно моделями занимались?

И.К. Нет, специально нет. Это всегда побочное дело, параллельное, тем более, когда кто-то это делает. Я прихожу и контролирую. Сначала объясняю мастеру, что я хочу, потом по ходу стройки слежу, прихожу три-четыре раза в день. Присутствовать при самом процессе совершенно не обязательно. Когда надо доводить модель до конца, «вытаскивать» ее, я уже непрерывно присутствую. Это уже практически моя работа. Комбинация автора и скульптора, подмастерья.

М.Э. Сколько на это уходит времени?

И.К. Некоторые модели требуют две-три недели при условии, что мастер – очень хороший специалист. Мне очень нравится этот жанр. Я не теряю к нему интереса и люблю, как ребенок, заглядывающий в домики. Это очень манящее дело, ты чувствуешь себя Гулливером. Это некое наложение одного

на другое – скульптуры, архитектурного проекта, игрушки. Единственное требование – однородность материала, дерева (в редких случаях это бумага). В архитектуре есть модели, которые делаются из разных материалов. А здесь должна быть однородность материала, тогда получается пространственная скульптура.

М.Э. Есть примеры параллельного существования моделей и их реализации.

И.К. Конечно. Мы часто выставляли модель, а сзади инсталляцию. И делали выставки моделей, которые тоже хорошо работают, потому что они сопровождаются рисунками и объяснениями. Для публики это немножко необычный жанр и, если можно так выразиться, низкий жанр. Это не достигает уровня канонических жанров скульптуры, живописи и рисунка. Это что-то техническое... Хотя люди любят это смотреть, оценивая тем не менее как что-то побочное. В перспективе, если бы какая-то группа занималась только художественным, а не архитектурным моделированием, то, может быть, это к чему-нибудь привело. Сам я не знаю, как развить впоследствии этот жанр. Пока у меня все-таки архивный аспект – изготовление для собственного музея. Что-то мне подсказывает, что можно этот жанр довести до полноценного выставочного уровня, что демонстрация этих проектов как самостоятельного жанра возможна. С помощью пространства и освещения, пока не знаю точно.

М.Э. Возможно, это жанр будущего. Все стремится к миниатюризации и большей условности. И зачем громоздить материю, когда есть возможность показать все в модели.

И.К. Здесь речь идет об оптике: я должен смотреть не на нечто сомасштабное, а перейти в состояние Гулливера в Лилипутии. Такие модели делаются – есть огромная театральная традиция. Все они функциональны. Чисто художественные модели как произведения искусства тоже существуют. Есть художники, которые этим увлеченно занимаются. Но чрезмерное превращение модели в художественный объект, мне кажется, дает обратный результат. В моих моделях одновременно сочетается проект (это относится к тому, что должно быть) с игрой.

АРТМИР

И.К. Тема огромная. Моя мечта была попасть в западный артмир, где высшие критерии, где любят художников, где для художника начало и конец существования, там его райские кущи, там все будет хорошо, душа его успокоится, он найдет себе друзей. Как сказал Баратынский: «И, как нашел я друга в поколение, читателя найду в потомстве я». Что и подтвердилось. Когда в 1987 году я пересек границу, я попал в западный артмир. Артмир делится для меня на две половины – «инь» и «янь». Инь составляют некоммерческий артмир, не связанный с деньгами, конгломерат музеев, кунстхалле и всего того, что обеспечивается некими высшими силами, а сами они этим не обеспокоены, бесплатно предоставляют художникам возможность сделать выставку. «Янь» же, наоборот, сосредоточено на деньгах, там кишат диллеры, галереи, продажи, где все критерии сводятся не к чистому интересу к искусству, а к тому, что из него можно продать. Я, понятно, мечтал попасть в «инь».

М.Э. Продаваться Вы не хотели?

И.К. Продаваться, конечно, неплохо было бы. Но я знал, что если меня будут приглашать из музея в му-

зей, то там мне будут оплачивать не покупку работ, но прежде всего мое существование во время работы над данной выставкой. Я получал стипендии от Министерства культуры или ДААД, но когда речь шла о выставке, мне давали место жительства, деньги на проживание. Я опять оказался в интернате художественной школы, что меня очень устраивало. Чудо свершилось: я сразу же попал в музейное пространство, начиная с ДААД в Западном Берлине, потом в Центре Помпиду, и так далее пошла цепочка музейных экспозиций. Я, будучи окружен вниманием высшей касты артмира (директорами и кураторами музеев и кунстхалле), чувствовал себя на верху блаженства и хотел полностью выложиться в своих художественных опусах. Все, что я хотел осуществить, оплачивалось, и ни один человек не сказал мне, что это дорого. Каждый говорил: только прояви себя, а площадка и все, что для этого нужно, будет обеспечено. Так, переползая с места на место, я провел счастливое время с 1987 до 2000 года. Меня приглашали строить инсталляции и делать пабликпрожекты на открытых территориях в городах. Все это оплачивалось заказчиками. Конечно, у меня были галереи (Фельдмана и другие), но я по своей наивности считал, что это тоже музейные пространства. Я делал большие инсталляции, как «10 персонажей», и галерея была для меня тоже как бы музеем, я не думал о том, чтобы это продать, но мной двигала страстная потребность выставиться.

Вообще у меня голод по выставкам носил истерический характер. После тридцатилетнего воздержан-

ния я как бы попал в зону разврата и с экстазом без усталости делал одну инсталляцию за другой в разных художественных институциях. И делал в галереях монументальные вещи, как в музеях. Меня не волновало, продаст галерейщик что-нибудь или нет. Это, конечно, совпало с моей психологией советского человека – на всем готовом, который не думает о том, что нужно зарабатывать деньги. Просто эти деньги от чего-то отчисляются. Таким образом я знал одну половину артмира, а на другую закрывал глаза. Я проскочил нормальную эволюцию любого художника, которая начинается с галереи, которая потом снабжает работами коллекционера, а он в свою очередь «толкает» эти работы в музей. Так художник ступень за ступенью поднимается на высшую.

М.Э. Начинается все с коммерции?

И.К. Да. Музей – это уже вершина. А я двигался сверху вниз. Перевернутая пирамида: меня брали в галереи, когда я уже был в музее. Так что у меня перевернутое сознание. Все это тянулось до 2000 года, когда резко сменилась ситуация в артмире по многим причинам – и внешним, и внутренним. До этого я двигался внутри некоммерческих структур, а если бы была галерея, я бы считал даже, что это стыдно. У меня не было постоянного места, я менял постоянно Берлин на Париж, Нью-Йорк. Деньги были, но я их почти не тратил. Где была работа, там я ставил свой чемодан, как гастарбайтер. Это блаженное состояние длилось, пока в артмире не произошли необратимые

изменения. Авторитет музея стал таять на глазах, и постепенно все пришло к тому состоянию, какое мы имеем сегодня.

Произошло это по нескольким причинам. Сама система музеев и кунстхалле образовалась после войны, точнее, в конце 50-х годов. По идеологии она представляет собой академизацию и канонизацию классического авангарда. До войны авангард представлял собой проблематичную жизнь конфронтирующих одиночек, мир был не полностью освоен модернизмом. После войны стало понятно, что модернизм и есть основное направление художественной жизни 20-го века и канонизация будет происходить с этого момента только по тем направлениям, которые установили модернисты. Установлены и канонизированы были фигуры «святых», немеркнущих звезд. И музей установил критерии приема в этот замок только тех, кто прислушивается, согласен с этой парадигмой классического модернизма. Следующий этап модернизма – пост-модернизм, но важно, что этот следующий шаг был в поле модернизма. Директора музеев и кураторы выставляли и аранжировали художников, они отличались невероятной любовью к художникам, к художественным произведениям, к высоким критериям оценки этих произведений. В известном смысле это были идеальные зрители и критики, хранители, потому что музеизация была хранением ценностей, которые они сами и устанавливали. Выставки устраивались в основном или классического модернизма, или тех художни-

ков, которые находились в створе модернистских тенденций.

Попасть в зону музеев и кунстхалле было бесконечно трудно. Это по существу был своеобразный монашеский орден, монастырь с высокими стенами и закрытыми воротами. Епископ любит монаха, монах любит монастырскую службу. Что происходило за стенами монастыря – волны жизни бились о стены монастырей, разбросанных по всему миру, как полагается орденам. Но попасть в ворота было сложно, так как был установлен невероятно высокий ценз по духу и верности модернистской традиции. Могли попасть туда и иностранцы, хотя, конечно, главный синклит состоял из западноевропейцев и американцев, державших правление в своих руках. Но иностранцы принимались на основе исповедания веры, а не национальной принадлежности. Тебя любили не как африканца или русского, а потому, что и африканец, и русский поклонялись модернизму и являлись верными служителями постмодернистской традиции.

Монахов мало интересовало, где монастырь получал деньги. Платило за это, как известно, государство, а также попечительные советы, которые толпились около музеев. Авторитет музея прежде носил мистический и иррациональный характер. Друзья искусства оплачивали музейные проекты, потому что верили в силу искусства и в духовную значимость этого «древа». Платить было для них удовольствием. Также своеобразным исполнением ритуала. Хотя я

описываю все это в ироническом ключе, но все это до какой-то степени соответствовало истине.

А потом все поменялось по причине руинирования этой системы и снаружи, и изнутри. Почему пали наружные стены? Те толпы, которые стояли вокруг музеев и были предоставлены только своей судьбе, посчитали, что должен начаться процесс «демократизации». У них возник вопрос: почему те, кто за чертой, получают преференции, а мы тоже работаем, но ничего подобного не получаем. Сами кураторы потеряли класс и эзотерическую требовательность. Следующее поколение кураторов перестало «служить перед алтарем»... Они сами стали скептически относиться к тому продукту, который они выставляют. Они стали иронизировать по поводу священных «мешков с мусором», тайна которых постепенно стала расколдованной. Устали от поклонения этим магическим символам, потерялось духовное напряжение, и началась смута внутри монастыря. Но самое страшное, что в смуту включились большие группы коллекционеров. Они потеряли пиетет по отношению к священным предметам. И искусство стало предметом социального статуса. Оно перестало быть центром внимания, а стало одним из обслуживающих сфер быта, домашнего интерьера, стало служить целям дизайна.

Самое же страшное – это прекращение финансирования. Раз музей уже не священное место, перестали платить и за «мессы», которые там происходят. Музейные работники стали искать собственные

пути заработка денег. Образовались новые, циничные группировки, в частности пионером был Музей Гуггенхайма с его директором Томасом Кренсом, который решил переориентировать музейное дело с сохранения священной ауры и знака на корпоративный «менеджмент», промышленное решение. Он понял свое музейное дело как империю, которая должна установить свои форпосты в разных странах. Был сделан первый шаг в сторону уничтожения монастырской закрытости в сторону корпоративного индустриального распространения музея. С этого момента музей стремительно начал терять прежний статус, превращаясь в индустриальную компанию. Одна компания рекламирует и выставляет автомобили, а другая – Кандинского, музейное дело.

Понятие модернизма неожиданно оказалось лишены внешнего контура, границ. Критерии, которые держали предыдущие кураторы, были потеряны. Священство потерялось, и искусством было объявлено все что угодно. Критерии, определяющие, почему данная куча мусора священна, а другая – хулиганство и безобразие, не то, что стали не различимы, а просто неважными. Появилось огромное количество новых авторов, которые вообще не знали, что они наследники традиции модернизма. Художники следующего поколения оказались воспитаны не на истории искусств, академическая художественная школа прекратила преподавать модернизм в качестве священной традиции, а просто уже стало известно, что такое модернизм: это род массмедиа, и

в этом смысле это перестало отличаться от дизайна. Границы, которые четко различались раньше, перестали существовать. Было высокое и низкое, причем, высокое все больше черпало ресурсы в низком. Но так как все время сохранялось понятие высокого, то даже куски мусора и обломки камней приобретали новые характеристики. С момента прекращения существования высокого все стало горизонтальным и потеряло критерии хорошего-плохого, качественного-некачественного и пр.

Все стало произволом или волеизъявлением кураторов. Куратор перестал обслуживать художников, а стал самостоятельным конструктором и креатором, художники поставляют материал в качестве почти анонимных «пролетариев». Сама школа кураторов тоже потеряла контакт с предыдущим священством. Переход от священного к профаническому произошел где-то на грани 2000 года, и с тех пор судьбы многих представителей старого поколения претерпели большие изменения. Появились совершенно новые авторы, которые сегодня являются звездами артмира и артмедиа. Это Джеф Кунс и Демиан Херст. Это линия игры с публикой, с идиотами коллекционерами, раскачивания коммерчески обеспеченных вещей. Артмир довольно быстро сменил ориентиры.

М.Э. Как при этом изменилось Ваше существование?

И.К. Радикально никак не изменилось, потому что уже большое количество музеев что-то купило, мно-

гие кураторы их знали, и галереи на основании определенного «статуса» стали продавать их, в основном картины. Я познакомился с новой сферой существования в виде коллекционера. При этом было неприятно, что кто-то владеет картинами. С моей точки зрения, в традиции моего посещения музеев музей не принадлежит никому, это как звездное небо. Для меня оказалась искривлена история искусства. На самом деле все шло как всегда, ведь коллекционеры были стартовой площадкой для попадания в анонимные общественные места, но для меня все было наоборот. Я не хотел знать никаких коллекционеров и не хотел для них ничего делать. Но тем не менее все идет более или менее благополучно.

М.Э. А Ваше движение между музеями и галереями...

И.К. Как-то продолжается. Но я до сегодняшнего дня не ориентируюсь на галерейщиков. Я делаю, как и раньше, то, что мне приходит в голову. А уж продается или не продается – меня не интересует. На мое счастье этим занимается Милочка. За моей спиной стоит человек, который устраивает все музейные дела и все остальное.

За это время произошло изменение статуса художника. Так как распались интернациональные монастыри, распался артмир, художников распределили по тем местам, где они жили. Сразу стала важна национальная принадлежность автора. Я стал внезапно русским художником, отражающим жизнь

России. Или, допустим, африканец, хотя и давно живет в Нью-Йорке, отражает жизнь Африки. Каждый художник стал репрезентировать ту страну, из которой он происходит.

М.Э. Это неприятно.

И.К. Конечно. Уважаемые страны получили преференции, а художник из неуважаемой страны получил пониженный статус. В частности, из России, которую все ненавидят, боятся и презирают; соответственно, художник из России изначально поражен своей принадлежностью к этому всеми презираемому месту. Так что я, как никогда прежде, оказался крепко связан со своей прекрасной родиной.

ВЕЩНЫЙ МИР

М.Э. Что у Вас происходит с вещным миром, с ближайшим предметным окружением? Расположены Вы к нему или равнодушны? Хотелось бы услышать и про город как часть вещного мира.

И.К. Здесь есть некий максимализм. Это глубочайшее невнимание и нежелание обращения к вещам. Корни, я думаю, опять лежат в моей жизни в общежитии, где все вещи принадлежали не мне. Ты надевал что-то утром и снимал вечером, но никакого субъективного и интимного отношения к этим вещам не существовало. Кроме того, возникал очень важный аспект – чистое-грязное. В общежитии был определенный день, когда вещи сдавались в прачечную, и тебе давали новую рубашку, штаны, постельное белье. Даже носки ты мог не стирать. Все, что на тебя было надето, находилось в чем-то ведении. Это было государственное управление, ты и в этом смысле был полностью винтиком государства. С другой стороны, посуда, чайники, веники и т.д. находились в общем пользовании. Это не контролировалось государством, как одежда, а было предоставлено неизвестно кому, в частности, твоему соседу, который должен был следить, чтобы стаканы были чистыми.

Но все это было чисто гипотетически. Я не помню, чтобы я когда-то мыл стаканы, чистил чашки или даже вытирал стол. Столы в общежитии представляли собой помойку. Никто ничего не убирал, со стола не вытирал. Это была модель всей нашей жизни. Расчищалось место для своего куска хлеба и колбасы, но мысль о том, чтобы объедки отнести в мусорное ведро, вообще никому не приходила в голову.

М.Э. Снимать угол не было средств?

И.К. Ну, конечно, да это и в голову не приходило. Общежитие было благо. Студенческое общежитие представляло собой не только крошечный ад и зло, но там были и симпатичные стороны. Сверстники, с которыми ты вместе учишься, общаешься, обмениваешься книгами.

М.Э. А, допустим, с девушкой встретиться можно было?

И.К. Нет, нигде. Но вообще 50-е годы было достаточно целомудренное время. Асексуальная атмосфера. У нас была мужская компания, мужская комната, и женщины туда почти не входили. Я не помню таких ситуаций, чтобы приглашали девушек. Это скорее казарма. Я хочу отметить момент отношения к грязи и чужому. Мир как бы весь чужой и весь грязный. Он настолько весь грязный, что мысль его очистить даже не приходила в голову. И зачем очищать, когда это все чужое. Понятия общественной чистоты не суще-

ствовало. Жизнь в Советском Союзе – это огромная мусорная куча, где каждый относится к ней как к чужому. Потому что мусор выбрасывался на ничейную территорию. Каждый подметал свой пол, но мусор выбрасывался на двор. Как сейчас в Египте или в Индии: люди поели и, не глядя, бросают за забор объедки. Отсюда зловоние, мухи, свиньи. Но, возможно, в Индии это воспринимается не как негативная, а как совершенно нормальная сторона жизни. Но для меня это был образ мерзости и отношения ко всем вещам. В Советском Союзе все вещи были многократно поддержаны. Мысль купить новую вещь никому не приходила в голову, это воспринималось как крайняя форма снобизма, чистоплюйства. Вещи и работали, и полуработали, будучи старыми, от станков типографии до кухонных плит. Все было старое, поломанное, нефункциональное и грязное. Таким образом, мой опыт жизни в Советском Союзе полностью повторил эту парадигму. Я лишь в редких случаях подметал в своей мастерской. Я просто использовал, как Вы знаете, мусор, делал из него какие-то объекты. Но мысль о том, что мастерская должна быть чистой, вообще не приходила мне в голову. Та же проблема была со стиркой, которую я делал с трудом. Так что отвращение к вещи было заложено в самом начале. Неважно, моя это вещь или чужая. За гранью моего тела в упор находился чужой мир.

М.Э. И так осталось на всю жизнь?

И.К. На всю жизнь.

М.Э. Тем не менее Вас окружают изящные вещи.

И.К. Это не моя заслуга.

М.Э. Но Вы их как-то цените?

И.К. Ценю чистоту, а вещи не ценю никакие, включая и собственные художественные изделия. Это предметы, интересные для других. Если ты не любишь себя, тебя не любят другие. То же самое: я не люблю свои работы, они мне не нравятся.

М.Э. Вообще?

И.К. Вообще не нравятся. В них что-то есть, но как вещи они мне не нравятся. Поэтому получается, что мне не нравится ничего. Я ничего никогда не собирал. Всю мебель, которая у меня была в Москве в мастерской, я вытаскивал из помойки.

М.Э. Но есть какие-либо вещи, которые Вас приводят в восторг, например, сделанные другими художниками?

И.К. Нет. Мне могут нравиться какие-то идеи, которые там есть. Я рассматриваю их не как вещи, а как креативные изделия, воплощения идей. В камне я вижу не камень, а усилие что-то преобразовать. То есть вещи и природа находятся для меня в одной области – чужого, непонятного. С той разницей, что природа неизбежна, а все вещи сделаны людьми и они мне неприятны, хотя я понимаю, что есть культура вещи

– и простой вещи, и шедевра. Но я это приписываю другим эпохам, и это мне тоже неинтересно. Интересны мне только абстрактные изделия – картины и произведения, где проявлены чистые фантазии, концепции и т.д., преобразованные в материю.

ПРОСТРАНСТВО

И.К. Если все, что я говорил про вещи, было набором злобных негативизмов и отвращений, то с удовольствием сообщаю, что все, что касается пространства, вызывает сладкое чувство во рту, подобно варенью, – что-то родное и притягательное, позитивное и в высшей степени милое и симпатичное. Я, честно говоря, не боюсь пространства, даже бездонного и бесконечного. Я его воспринимаю как приятный голос. Чем дальше пространство, чем оно шире и больше, тем приятнее голос. Ну, конечно, есть ужасные ямы, темнота, чужое пространство. Но это я бы приписал физиологическим страхам, автоматическому страху неизвестности, что произойдет. Но само переживание пространства всегда в высшей степени благое и потенциальное.

Первое свойство пространства, которое мне крайне симпатично, – что в нем огромные возможности. Я никогда не вижу пространство как пустое. Оно всегда кишит или какими-то возможностями, или уже какими-то свершениями, которые я не могу прочесть. Когда я что-то не вижу, я думаю, что там есть огромное количество всего, что на самом деле так и есть. У меня это свойство очень развито. То же и в пространстве: любое пустое пространство выгля-

дит как уже чем-то наполненное, чего я еще не знаю. Это вызывает во мне восторг и в высшей степени позитивный экстаз. Присутствие неизвестного я воспринимаю как позитивное.

М.Э. Доверие и интерес к пространству возникает не потому ли, что в нем есть пустота, как свет?

И.К. Конечно. Там другая материя. В вещах меня отвращает проблема прикосновения и физических характеристик. Я не люблю прикасаться, мне тактильность всегда неприятна. А умозрительность пространства вызывает невероятно позитивные эмоции, потому что она лишена физиологии.

М.Э. Это очень понятно. А тактильность, недотрожность – в ряду того, что мы говорили об асексуальности.

И.К. Физика не выглядит для меня загадочной, я предполагаю, что я ее знаю, а нефизика мне неясна.

Второе свойство пространства – это потенциальность. Это невероятные резервуары возможностей – фантазий, полетов. Там можно что-то построить, наполнить. Пространство и креативность – это очень сближенные понятия.

И, наконец, пространство выступает в самой главной своей функции как область бегства. Мама рассказывала, что у меня уже с детства присутствовало пламенное желание бежать с того места, где я оказался. Я даже написал об этом статью. Причем, я бежал без оглядки.

М.Э. Бежали откуда?

И.К. Из дома, из квартиры. Был некий порог, где я чувствовал, что кончается аура дома, и я попадал в пространство, которое не имеет домашнего наполнения. Оно светилось и сверкало. Зона свободы для меня оказалась связанной с понятием пространства, а не со свободой воли, например. Иначе говоря, есть места, где можно скрыться от чего-то, что неприятно, тяжело, является предметом чужой воли. Бегство есть альтернатива связанности. Желание бежать с того места, где оказался, срабатывает автоматически. Когда я лечу в самолете, у меня ужасное ощущение, что я не могу выскочить. Из автомобиля, вообще из любой поездки я хотел бы сбежать. Когда я прихожу в гости, одно из самых сладких ощущений, что я могу довольно скоро уйти. А если не могу, то это вызывает гнетущее чувство. Причем безразлично, к приятному человеку я пришел или нет. Сорваться с места и уйти в другое пространство для меня одно из самых сильных бессознательных переживаний.

И работа в качестве художника с пространством. Меня всегда тяготило рисование картин (то, что надо все время пачкать поверхность), поскольку я никак не мог найти там пространство. В школе нас обучают, и в конце концов это удастся – увидеть за пустым листом бумаги пространство, то есть рисовать фигуры не на листе бумаги, а где-то далеко. Я помню, когда я этому научился, я испытывал такое счастье, что передать невозможно. То есть я «там» «вдали» рисовал фигуры, а не на бумаге. Это школой дается, это

от природы не бывает. Детские рисунки – это всегда рисование на поверхности бумаги. Если сказать ребенку, что он должен рисовать глубину, он не поймет даже, о чем речь идет. Тем не менее существует художественный опыт перспективы, «продырявливания» бумаги и холста, идущий от Возрождения. Но в большой степени меня это не устраивало, потому что все-таки холст как вещь и картина как вещь мешают полноценному проходу. Если ты только не работаешь с самой этой противоречивостью...

Переход к инсталляции был для меня очень важным решением. Для меня было очень важно промежуточное пространство между зрителем и картиной. Это тоже пространство. Об этом много написано. Это поле взаимодействия картины и зрителя, который думает, зачем художник ее нарисовал, то есть заполнение этого пространства текстом и размышлением есть уже инсталляционное, пространственное отношение. И наконец, когда ты окончательно выходишь в трехмерное пространство, ты начинаешь работать с инсталляцией, которая есть апофеоз пространственно-художественного творчества. Тут я на первых порах чувствовал себя купающимся в океане. Это «мое», врожденное, именно потому что пространство для меня наполнено, я чувствую, что это такое.

М.Э. А *время* для Вас подверстывается к пространству?

И.К. Я задавал и задаю себе этот вопрос. Вы знаете, нет. Я плохо оперирую временем. Хотя я очень ак-

куратно чувствую время актуальное, тактическое, но работать со временем в современных жанрах мне не приходило в голову. Прежде всего я имею в виду жанры литературный и музыкальный. Я чувствую, что здесь можно было бы построить некую драматургию: завязка, разрядка, конец... Я это чувствую в тексте, когда мне приходится писать. Я заранее знаю это пружинное накопление, торможение, потом выброс, неожиданный ход, финальную часть, экстатический финал. Это все уже есть временные формы художественной практики. У меня были театральные постановки, но мне это оказалось неинтересно, я плохо чувствую драматургию, динамику действия. Поэтому для меня остаются чужими перформансы, видеоарт...

М.Э. Есть художники времени и художники пространства. Например, Блок считается поэтом времени, в том смысле, что он сам изменялся со временем. Три тома его лирики – ступени его человеческого становления во времени. И есть такие поэты, как Тютчев, которые всю жизнь развивали архетипы и космические интуиции, изначально заложенные в них, и не менялись со временем. Очень трудно отличить Тютчева 1830-х годов от Тютчева 1850-х. Вы себя относите к художникам времени и пути, как Блок, или к художникам пространства и пребывания, как Тютчев?

И.К. К художникам пространства. Но, с другой стороны, я вижу, как все изменялось во времени. То, что я

рисовал и думал в тридцать лет, я, конечно, не думал в сорок. Потому что для меня это переход из одного человека в другого. Задачи и цели, которые я ставил перед собой в тридцать лет, закончились на каком-то периоде. После этого начались задачи среднего возраста, которые выполнялись, потом закончились, и больше я к ним не возвращался. Каждый возраст имеет свою временную характеристику. Вообще все работает на счет три: начало – середина – конец. Ничто постоянно не длится. Но я не могу сказать, что я управляю своей жизнью как временем. Хотя я планирую и стараюсь держаться плана. И у меня очень сильно развит бюрократический, бухгалтерский момент, программирование своего существования. Это, вне сомнения, от мамы.

РОД и РОДИТЕЛИ

М.Э. Отец Ваш кто по профессии был?

И.К. Слесарь.

М.Э. Он культурой не интересовался?

И.К. Не интересовался культурой ни в какой форме. В отличие от мамы. Он был склонен к бизнесу, но в советское время все это выглядело мелко и убого, так что нельзя сказать, что он был бизнесменом. Был бизнесменом в пределах подработки. Все были такими бизнесменами.

М.Э. И он до старости работал слесарем?

И.К. После армии он руководил мастерской по изготовлению «ситро».

М.Э. А в зрелом возрасте Вы с ним общались?

И.К. Да. Мама настаивала, чтобы я приезжал к папе в Днепропетровск, и я приезжал к нему на каникулы и проводил там время в невероятной тоске. Сам Днепропетровск – обитель тоски и отчаянья. А станция Синельниково, где была его мастерская «ситро», – полустанок на пересечении промышленных путей. Там

я проводил время, изнывая от еще большей скуки, и считал дни, когда я смогу уехать из этого места.

М.Э. И разговоров особенных у вас не было?

И.К. Нет. Кромешное одиночество, кромешная принудительная тоска.

М.Э. В отличие от времени, которое Вы проводили у мамы?

И.К. У мамы в Бердянске я тоже тосковал, но мама все-таки для меня была самым главным человеком.

М.Э. А как звали Вашего отца?

И.К. Иосиф Бенционович.

М.Э. Вам что-нибудь известно о роде Кабаковых?

И.К. Очень мало. Но в этом семействе есть люди, которые интересовались и знают всю родословную. В Израиле живет мой племянник, который посвятил много времени изучению генеалогии Кабаковых и поиску родственников. Мое же знание генеалогии заканчивается на моем дедушке по отцовской линии, которого я застал в живых, он был очень симпатичным. Такое было впечатление, что он очень много понимал. Он тоже имел хозяйственно-купеческий склад, но, я думаю, он обладал еврейским универсальным сознанием, которым папа не обладал. Папа был вполне уже обрусевшим, запуганным советским евреем – мелким комбинатором, что ли.

М.Э. Фамилия Кабаков происходит от кабака?

И.К. Оказывается, она происходит не от кабака, а от какого-то еврейского слова. В Талмуде есть какое-то слово, я не помню. Но интерпретировалась, конечно, фамилия в связи с «кабаком». Тем более что, как известно, кабаки содержали евреи. Я думаю, что родословная и корни материнской линии для меня более важны.

М.Э. Назовите, пожалуйста, имя мамы.

И.К. Солодухина Берта Юрьевна, по-еврейски Бейля Юдилевна. Она была родом из Мариуполя, родилась в 1902 году. Все семейство было мариупольское. Ее отец, мой дедушка, был портной, чрезвычайно педантичный и медлительный, очень аккуратный. Он перелицовывал старые пиджаки и пальто, обслуживал еврейский район Мариуполя, где они жили. Бабушка была домохозяйка. Мама вспоминала, что дедушка давал бабушке ежедневно на хозяйство рубль.

М.Э. Не баловал.

И.К. Да. У них было пятеро детей. Старшая была моя мама. А дальше идут три сестры и брат. Мамины родители оба умерли в холеру, кажется, в 1918 году. Это была одновременно и эпидемия холеры, и голод. Мама осталась в шестнадцать лет сиротой. Мама оказалась в ситуации революционных преобразований, гражданской войны с четырьмя детьми на руках. Причем без дома. Снимала жилье.

М.Э. А родительский дом?

И.К. Родительского дома не было, кажется, они тоже снимали квартиру. Мама снимала квартиры с хозяйками, которые ее беспрерывно терзали. Мама работала, а тетя Рива готовила на всех. Мама уходила на работу, не зная, что за это время происходит с детьми.

М.Э. Чем же она зарабатывала?

И.К. Сначала она закончила курсы стенографисток. Это была очень тяжелая работа, и она ее оставила. А потом она кончила курсы бухгалтеров, вернее, счетоводов и нанималась в общественные организации. Все это описано в ее автобиографии («Альбоме моей матери»), я иду по текстам. Ее брак с папой был совершенно случайным. Он был поджигец. Она сама снимала квартиру и потом сдавала в ней какой-то угол. Он поселился и оказался мужем. Ее отношение к нему и его к ней было очень тяжелым. Он ее страшно унижал и терроризировал, так что ее личная жизнь была ужасающей. Но чтобы мама гневалась, я не знаю. То, что она переживала, страдала, плакала, болела, это понятно, но у нее никогда не было ответной злобы. Она говорила, что в ее судьбе в самый критический момент появлялись какие-то ангельские люди, которые ей помогали, когда не было у нее угла, работы. Она всегда была очень благодарна этим возникающим «ангелам», которые неизвестно откуда появлялись. Когда родился я, все ее силы уходили на меня. До войны мы снимали квар-

тиру в Днепропетровске. А послевоенная история очень проста: смысл ее жизни заключался в том, чтобы быть рядом с сыном, своей жизни у нее просто не было. Своя жизнь началась только с момента переезда в Бердянск, когда я купил ей дом. Когда я стал зарабатывать, я сразу решил, что первые мои деньги уйдут на покупку дома для нее. Первые мои заработки – 1956 года. Я сделал большую книгу и получил сразу 25 000 рублей, и эти деньги были полностью потрачены на дом мамы в Бердянске. Я до сих пор терзаюсь, что отправил маму в Бердянск. На самом деле это было благо, потому что я к этому времени женился и маме в этой ситуации места не было. Она могла только жить отдельно в Москве. Она была уже на пенсии. А как часто я бы к ней приходил?! А в Бердянске недалеко от нее жила ее сестра Рива с семьей, и когда маме уже тяжело стало жить одной, они стали жить с тетей Ривой вместе.

И если говорить о сокровенном, то я полностью, совсем мамин сын. В том самом смысле, что все, о чем мама мечтала, кто она была в своих мечтах, я старался, я должен был реализовать; она, не сказав ни одного слова об этом, что-то вложила в меня, я внутри ей следовал...

СМЕНА ЖАНРОВ

И.К. У меня жанры не наплзали один на другой, а именно один сменялся другим. Сначала, в институтские годы, примерно с 1953 года, я стал спонтанно делать абстрактные рисунки. Это был какой-то выброс энергии вместе с движением карандаша.

Получались почеркушки, но с определенным энергетическим ресурсом. Визуально это был хаос, каша. Потом, когда я уже снимал подвалы, я начал делать «метафизические», сюрреалистические композиции.

М.Э. Что-то из этого осталось?

И.К. Да, что-то осталось. Из абстракций почти все осталось. А придуманные геометрические фокусы я почти все раздарил иностранцам, потому что иностранец был гарантом хранения. Они всегда поражались, что художник не только не просит денег, но буквально всучивает свои работы. Западный художник всегда художник продающий. Но я и не мог бы брать деньги по той причине, что это расценивалось в советское время как криминальное действие. Доллар был подобен ядовитой змее, которую в руки страшно взять.

В подвалах я стал одну за другой делать объемные картины и продолжал их делать еще и в новой мастерской. И в то же время я начал сочинять серии рисунков, которые можно считать подготовительными к альбомам. Когда появилась идея альбомов (в 1970 году), я совершенно забросил картины и полностью занялся изготовлением альбомов. Практически четыре года я занимался только альбомами. То есть, каждый следующий жанр выталкивал предыдущий. Первые инсталляции появились в 1985 году («Улетевший в космос» в моей мастерской), и потом, когда я переехал за границу, пошли только инсталляции. Когда в инсталляциях должны были участвовать рисунки, тексты и картины, я их делал специально для данной инсталляции. В принципе они могли бы быть показаны как самостоятельные картины, но фактически они были участниками инсталляции. Параллельно появились паблик-проекты. Так было до 2000 года, когда я опять с большим энтузиазмом взялся за картины, что и продолжается до сегодняшнего дня. Одновременно я иногда делаю скульптуры, часто это просто фрагменты моделей.

Появился еще жанр моделей и печатные принты, которые я не люблю делать. Хотя есть все возможности, чтобы их делать, но мне это не интересно. Мне приходилось делать эти принты довольно много, но это всегда носило периферийно-служебный характер. Еще есть объекты – какие-то вещи из бумаги, из картона, комбинации, которые меня в разных случаях просили делать или которые почему-то приходили мне в голову.

М.Э. Еще ведь были стенды.

И.К. Да, правильно. Надо сказать, что в Москве жанры были довольно многообразны. Сюда надо включить работу с «культурным» мусором: делал «книжки жизни», «мусорные романы». Потом – имитацию деятельности советского художника, халтурщика, раба ЖЭКа и идеологии. Делались ширмы, стенды. А также как бы от имени среднего советского мещанина делались книжки и альбомы с наклеенными фотографиями («В нашем ЖЭКе»). Эти «персонажи» делали их в свое свободное от работы время. Сюда надо отнести и жанр стенда. Стенды исполнялись на оргалите и должны были якобы висеть в ЖЭКе. Когда ко мне приходили какие-нибудь комиссии типа пожарной, все понимали, что человек работает на общественную потребу. Простые советские люди сразу узнавали этого «автора». Никакой мазни, никаких ужасов абстракционизма там не было. Добротная, тщательно изготовленная жэковская продукция. Только просили вынести диван, который не должен был находиться в мастерской художника. МОСХ отстаивал право иметь диван, поскольку художник имеет право после длительного стояния у мольберта прилечь, а ЖЭК и исполком настаивали, что диван не должен быть на рабочем месте, ведь мастерская – это место работы, а диван – это ложе разврата. По этой же причине запрещалось оставаться в мастерской на ночь.

М.Э. В этой смене жанров прослеживается какая-то закономерность, вектор эволюции? То, что картины

были в самом начале и что сейчас Вы к ним вернулись, – это не случайно?

И.К. Трудно об этом что-то сказать. Все это носило стихийный характер. Когда жанр кончался, я к нему возвращаться уже не стремился.

Сюда надо отнести мою работу с архивом, с наклейкой разнообразного документального мусора, в том числе иллюстраций, рисунков, квитанций, записок, на листы и хранение их в папках в качестве художественного жанра. Архив в качестве художественного произведения я потом много раз выставлял. Но здесь нет оригинальности, поскольку это в постмодернистской традиции – многие художники выставляют подобный жанр.

М.Э. Вы это используете в инсталляциях?

И.К. И в инсталляциях тоже. Это стенды, где под стеклом наклеены различные материалы. Но, повторяю, этим занимались многие художники.

М.Э. Вы говорите, что больше не возвращаетесь к пройденным жанрам. Вы думаете, что и к инсталляции Вы больше не вернетесь?

И.К. Сейчас я этого не знаю, ничего не могу сказать.

УНИВЕРСАЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ

И.К. Откуда этот термин – *универсальный человек и универсальное сознание*?

Это не одно и то же. Этот термин уже несколько раз проскользнул в беседах с Юрой Куперманом. Термин все больше становится для меня знаком и связан с обозначением разницы между сегодняшним художественным мышлением и тем мышлением, которое было сформировано в Советском Союзе во времена моей юности в школе, в институте, а также во времена неофициальной художественной жизни в Москве. И этот контраст между сегодняшним и прошлым дает определение тех интенций, которые висели тогда в воздухе и царили в наших головах.

Речь идет о двух факторах – советском образовании, которое я оцениваю сегодня позитивно, хотя тогда это была нестерпимая фальшь, скука, мертвечина, но по интенциям оно было направлено на формирование человека универсального типа, на то, чтобы мы знали всю историю человечества, мировую географию (при невозможности никуда поехать), историю культуры. Все было погибающим миром капитализма, где мы – единственная скала, которая в океане гибели противостоит всему этому. Я не буду говорить подробно об этой мифологии, но тенденция

эта сводилась к тому, что советский человек наследует все достоинства и собирает урожай истории человечества. В результате этого универсального проекта возникла мысль, что каждый должен знать «всё». К этой стреле были направлены все воздушные потоки и в школе, и в университете. Возникало ощущение, что если ты что-то не знаешь, то это есть род порока. Существовал позитивный термин «молодой начитанный человек». Необразованность вызывала удивление у тех людей, которые знали универсальную историю мира. В интенциях образования и формирования внутреннего мира молодого человека лежал императив универсального знания. Несмотря на то, что сама реальная советская жизнь никакого отношения к понятию универсального сознания не имела (она была кривая, косая, фрагментарная, локальная), и эта убогость мусорного существования, почти даже гибель, могла быть отображена в локальных вещах – стендах, этикетках. Эта гибель, фрагментарность, убожество воспринимались удивительным образом на фоне и в контексте этого универсального знания и представления о совершенном человеке. Такой парадокс воспитывался самой советской властью. Только советская идеология говорила, что мы уже создали этого человека, мы все идеальные, полноценные люди. Но советская идеология не замечала кургузости и фрагментарности советского человека. Официальная жизнь обращалась к этому универсальному, совершенному человеку, исполненному знания, морали, креативности.

Контраст между объявленным «новым человеком» и хулиганом из коммуналки давал очень интересный эффект.

Ты, воспитанный в духе универсализма, смотрел на эти вещи, мог оценить их с точки зрения универсального сознания. Такова конструкция художественной жизни по крайней мере концептуального круга. Лучшие таланты, как Монастырский и Пепперштейн, представляют собой своеобразный пример «знания всего». Каким образом они этого достигли, трудно сказать. Сама интенция и интуиция подсказывала такую направленность ума – знать неизвестно откуда. Когда ты говоришь с Пашей Пепперштейном, складывается впечатление, что ты говоришь с неким универсальным мозгом – на любую тему. Для него нет тем, которые не были бы проработаны. То же самое и Монастырский. Я говорю о крупных фигурах. Но в принципе такой тип мышления был развит в концептуальном круге в целом.

Концептуальный круг в русском варианте – это проекция универсальной культуры, мировой культуры на исследование всех локальных фактов или обстоятельств, которые раскрывались «из окна» во время путешествия образованного человека мимо окружающих его полей, лесов, городов. Так как это проецируется на огромное поле знания, всё это получает свои, пусть фантасмагорические описания и характеристики, которые, кстати, были традиционно свойственны русской культуре. Путешествие Радищева, мышление Чаадаева, Герцена – это та же

схема мышления русского человека, который знает «всё». Конечно, есть разница между образованием Чаадаева и воспитанника художественной школы, но тенденции глобального знания были основными в этой программе.

Все это составляет огромный контраст к сегодняшнему знанию, и душа противится переходу человека с тенденции создания универсального мышления на локальное сегодняшнее время. Универсальное мышление, как это было понято Монастырским и Пепперштейном, и мною, – это включение сегодняшнего дня в контекст истории. Историческое мышление, изначально присущее универсальному мышлению, не локально ни по пространству, ни по времени. Локальность воспринимается как ребенок, который еще не попал в школу. Школа потенциально является резервуаром универсального знания. И то, что школа сегодня не играет этой роли, то, что молодой человек и в зрелом возрасте продолжает существовать в качестве ребенка, который не окончил школу, не обладает рефлексией, не обладает взглядом на то, что он делает, на себя самого, на свое время, «со стороны» привело к жизни с суженным диапазоном. Но в то же время сегодня любой ребенок отлично знает, что делается по горизонтали – везде, и заранее уверен, что везде делается то же самое, что и у него.

Таким образом, исчезает из жизни основной ее нерв. Нерв жизни – это драматизм. Борьба противоположностей, тяжелое и легкое, воздушное и земное, универсальное и реальное и т.д. Универсум состоит

из этих полярностей. Мир, лишенный представлений о драматизме, становится недраматичным, ровным, сладким и ясным. Невероятная ясность, которая наступила, – это ясность детского сада и детской комнаты, где есть большое окно и все игрушки хорошо освещены, все одного размера. Вот все, что можно сказать на эту тему.

М.Э. Как говорил наш вождь, нельзя стать коммунистом, не обогатив свою память всем, что выработало человечество. Но при этом – жесточайший и ужаснейший классовый, партийный подход. Современное поле знания – специализированное, оно лишено той универсальности, о которой Вы сейчас вспоминаете. Но, с другой стороны, в лучших своих образцах оно лишено и идеологической узости... Не компенсируется ли неизбежно всегда и везде универсальность некой подчеркнутой и навязчивой узостью: либо идеологической, партийной, либо профессиональной?

И.К. То универсальное, о котором я говорил, и то воспитание, которое мы получили, было полностью лишено коммунистической идеологии. Я не имею в виду те «внешние» слова, которые произносили на каждом углу, а я имею в виду ту внутреннюю интенцию группы учеников, которые полностью игнорировали эту идеологию. В тот момент, когда я учился, идеология полностью сдохла, представляла собой набор бетонных монументов на улице, но она полностью отсутствовала в нашем сознании. Мы все были полностью деидеологизированы. Коммунизм

представлял собой «шариковых» – карьеристов, они были и в школе, а остальные люди были совершенно нормальными.

Это можно сказать и о Монастырском, и о Пеперштейне, и обо мне тоже. Поэтому, когда я говорю об универсальном человеке в упомянутом смысле, я имею в виду, что уже в «наше» время воспитывали не коммунистов, а парадоксальным образом вновь интеллигентных людей. Конечно, я отдаю себе отчет в том, что это было недообразование, а точнее – самообразование, которое проходило под пафосом общего знания, но отнюдь не коммунистического. Мы все были лишены пафоса строительства коммунизма: что мы новые люди, будем строить будущее и поэтому не должны учитывать прошлое, как в 20-30-х годах. Но мы жили уже в 50-е.

М.Э. Я согласен с Вами, что как раз на издыхании коммунизма, в 1960-70-е годы, выработался универсальный человек. В этом смысле я могу даже сопоставить эту эпоху с эпохой немецкого романтизма, итальянского гуманизма и т.д. Но сама установившаяся система образования в Советском Союзе, с ее духом овладения всечеловеческим богатством знаний, имела коммунистическую подоплеку. Другое дело, что когда эта идеологическая интенция ослабла, образовался блаженный маленький островок во времени, на очень короткий срок, лет на двадцать-тридцать, в 1960-х – 80-х...

И.К. Совершенно верно. Она породила Мамардашвили, Вячеслава Иванова, Аверинцева, Лотмана

и других лишенных коммунистической идеологии мыслителей. Действительно маленький островок во времени и пространстве.

М.Э. Касталия.

И.К. Да. Я благодарен, что удалось жить в Москве в 50-60-е годы, когда это почему-то расцвело.

М.Э. Система советского образования носила черты немецкой гуманитарной системы. При этом она была абсолютно скошена в сторону идеологии. Но произошло как бы отрицание отрицания, переворачивание переворачивания. Была один раз перевернута эта немецкая система советской идеологией, потом она еще раз перевернулась...

И.К. И произошло восстановление немецкого романтизма. Прежде всего за счет существования читальных залов, библиотек и хороших преподавателей. Здесь надо сказать о хороших преподавателях – это была еще не убитая, не выметенная из угла научная интеллигенция, которая продолжала «открывать рот» и преподавать студентам то, что считала нужным. Я сейчас вспоминаю, как невнимательно, по своей дикости, мы слушали преподавателей истории, литературы, а на самом деле это были подлинные фанатики знания.

М.Э. Более того, эта универсальность классического образца работала против той советской идеологии, которая ее насаждала, подрывала ее изнутри. Ника-

кая универсальность не возможна как органическая, если она чему-то не сопротивляется. Это была форма сопротивления тому самому идеологическому подходу, который тоже был составляющей частью этой системы. Одна система вместо того, чтобы дополнять другую, противостояла ей. И это придавало ей упругость.

И.К. Абсолютно правильно. В этом и соль всякого концептуализма. Это противопоставление культуры искусству. Дмитрий Александрович Пригов правильно называл себя деятелем культуры, а не искусства. Сегодня это очень мало кто разделяет.

КУЛЬТУРА и ИСКУССТВО

И.К. Во всей массе неофициального искусства понятия культура и искусство были синонимами. Делать искусство означало автоматически делать культуру. Или представление, что культурный человек есть человек искусства. В концептуальном круге все было совершенно по-другому, было строжайшим образом дефинировано. Культура и искусство различались. Культура как более всеобъемлющее понятие, с универсальным набором знаков и символов – то, что разлито не только во всех видах искусства, но и в повседневной жизни, в языке, в текстах. Все является полем культурного освоения. После русской культуры царского периода начался этап так называемой «советской культуры», которая тоже понималась не как адекватная нам. Она тоже воспринималась как отстраненный факт культуры «советской цивилизации», подлежащий отстраненному анализу. А искусство понималось как фрагмент, сектор или сегмент этой культуры, оно или отражает эту культуру, функционирует в культурном контексте, или, наоборот, выпадает из культурного контекста. Повторяю, мы смотрели на искусство с огромной дистанции культурного производства и на саму советскую культуру с точки зрения универсальной культуры.

М.Э. В этом суть культурологии – культура как целое больше всех своих частей и противостоит абсолютизации каждой из них: морализму, абсолютизирующему этику, сциентизму, абсолютизирующему науку, эстетизму, абсолютизирующему искусство, и, конечно, тоталитаризму, абсолютизирующему политику. И одновременно культурология релятивизирует каждый национально-исторический тип культуры, показывая ее как одну из возможных культур. Советская культура абсолютизировала себя, а культурология ее релятивизировала, вставляла в ряд, сопоставляла и с Византией, и с Китаем, и с Российской империей 18 в.

И.К. Конечно. Мы трижды настраивали свой микроскоп. Мы как бы посланцы Английского клуба, который послал Ливингстона исследовать дикарей в Африке. Здесь еще важен тот момент, что все участники концептуального круга имели ориентацию на интеллигентное сознание. Не потому, что многие происходили из интеллигентных семей. Это, скорее, давняя русская традиция просвещения. В последней выставке Бориса Гройса о концептуализме слово «просвещение» фигурировало в названии. Многих западных людей это удивило – причем здесь просвещение и концептуализм? Самым непосредственным образом, потому что в России это понятие связано не столько и не только с образованием, сколько со светом, освещенностью. Это луч, который разгоняет мрак, высвечивает и пропитывает светом те объекты, на которые падает этот свет. В России это понима-

лось не только как знание, но как просветление умов. И пафос концептуализма несомненно есть пафос увидеть все в свете такого знания. Очень сильный пафос «просветительства». Спрашивается – просвещение кого? Оно было лишено внешнего мира в отличие от интеллигенции 19 века. Но беседы, темы, о которых мы говорили, на самом деле имели этот пафос. Поговорим о чем угодно – от коммунальной кухни до детских игрушек, до мусорных слов – и они становятся видны в свете универсального знания. Понять московский концептуализм можно, только понимая разницу между культурой и искусством как между целым и частным. Хотя понятно, что само искусство носит характер автономного саморазвития, что это целый мир со своими традициями. Но это все-таки фрагмент культуры. Так это понималось концептуальным кругом. Концептуальный круг проникнут пафосом возвышенного, пафосом знания. И этот пафос абсолютно не понимаем на Западе, где видят изделия московских концептуалистов и, не зная подноготную и первопричину этого дела, считают, что в качестве концептуального художественного направления всё это не выдерживает художественных критериев. Хотя основной пафос и стрела этих вещей, несомненно, совершенно в другом.

М.Э. Соединить концептуализм с просвещением, вписать его в традицию просвещения – это сильный жест, потому что концептуализм одновременно воинствовал как часть более широкого постмодерна, с традициями Просвещения, с представлением о все-

проникающей ясности искусства, которая растворяет в себе все частные системы и идеологии, потому что презумпция концептуализма состояла в том, что есть разные, равноправные, взаимонесводимые языки...

И.К. В отсутствии метаязыка.

М.Э. Концептуализм это утаивал, старался не выдавать, что это и есть его метаязык. И в этом смысле он был глубоко парадоксален и взрывчат. Он создавал метаязык отрицания метаязыков, метанарратив отрицания метанарративов.

КОНЦЕПТУАЛИЗМ: ХРОНОЛОГИЯ

М. Э. Как бы Вы хронологически определили место концептуализма и универсальности в позднесоветской или постсоветской истории?

И.К. Мне кажется, это достаточно ясно. Это послевоенное явление, после смерти изверга, после того, как он прекратил свое земное шевеление, и после того, как кончились пертурбации с Маленковым, Хрущевым и т.д. Оттепель, примерно 1957 год. И это продолжалось очень недолго, я думаю, что до середины 70-х годов.

М.Э. А Вы не протягиваете этот период до перестройки, даже включая перестройку? В моей хронологии это период примерно с середины 1950-х и до начала 1990-х, когда на Россию обрушился капитализм и уже стало не до универсальности, не до знаний, осталось только искусство выживания.

И.К. Может быть. Вы знаете, у меня очень скептические воспоминания о 1980-х. Во-первых, в связи с концом «пафосного» периода, это время вялости и энергетического ослабления активного интереса к чему бы то ни было. Время веселия. 1980-е годы мне абсолютно неинтересны.

М.Э. Почему?

И.К. Это другая генерация, другое поколение, другое время. Я вижу там не время новых явлений, а ослабление 70-х годов.

М.Э. Вы в России провели только первую половину 80-х?

И.К. Я выехал в 1987 году. Сначала в Австрию. 80-е годы для старшего поколения были инерциальным временем, продолжением того, что они делали. В России работали уже новые люди, новое поколение, новые художественные группировки, но в воздухе уже не было ощущения перехода от концлагеря к смягченному советскому варианту, что было наиболее для меня интересным. Дальше пошло расплывчатое веселье. Дряхлая советская власть уже ничего не могла предпринимать, оставила население в покое. Но и само население потеряло пафос освобождения. 60-70-е годы – это время голубого неба или, как говорил Пастернак, «узелок выписавшегося из больницы». Это образ свободы и больницы одновременно. Больной помнит тюрьму, но для него глотки свежего воздуха являются энергетичными и креативными. Следующее поколение (80-х) – уже дети выписавшихся из больницы. Там другие тенденции, которые мне в основном не очень близки.

М.Э. 1980-е годы Вы имеете в виду хронологически? Начиная с 1980 года?

И.К. Утрата энергетики идет с конца 70-х. Вы спросили про точные даты взрыва универсального мышления, освобождения?

М.Э. Да.

И.К. Это свобода от концлагеря, тот пафос, который держался после войны.

М.Э. Примерно двадцать лет?

И.К. Может быть, меньше: 15 лет. До 1975-76-го.

М.Э. Мы с Вами, кажется, познакомились в 1980-81 году. И для меня это был полный расцвет этого движения. А Вы это воспринимали уже как закат.

И.К. Да, по энергетике. Но отнесите это к моему субъективному переживанию. Объективно это, наверно, не совсем так. Некоторые оценивают освобождение от советской власти с 60-х годов до конца перестройки. Я думаю, что это правильно – брать более крупный период. Но я в своей голове этот период разделяю на два куска.

КОСМОС

И.К. Я буду говорить опять не «мы», а «я», субъективно. Космический мотив я не очень встречал у моих друзей по концептуальному кругу. Были разные моменты того, что Матюшин называл расширенным сознанием. У меня это почему-то фиксировалось на понятии космос, понятии чего-то большего, перекрывающего земное существование. Здесь соединились пафос бегства, исчезновения (Куда можно исчезнуть? – Вверх) и традиция русского космического мышления, о котором я, честно говоря, мало что знал подробно. Боря Гройс в своей замечательной работе, анализируя инсталляцию «Улетевшие в космос», как раз указывает на эту традицию русского космического мышления, где две основные фигуры – Циолковский и Федоров, а также космизм русского авангарда. Практически все деятели авангарда находили энергию в космосе, воспевали его, прикасались к нему (Кандинский, Малевич, Лисицкий, Татлин, Матюшин). Расширенное сознание состоит в том, что космос здесь понимается не в прагматическом смысле (планеты, полеты, ракеты и т.д.), а наоборот: все планеты, полеты и ракеты воспринимаются как другая, более полная жизнь, космическая жизнь, куда наша должна быть встроена. Это не жизнь техники или пилота, скорее, сам пилот есть уже иночеловек.

Как пилот у Пастернака. Космос, с одной стороны, понимается как вполне достижимое пространство полета и обитания, с другой стороны, в русской традиции – это другая жизнь и другие полеты. Этот парадокс, который надо тоже понимать с точки зрения русского сознания, мне был очень близок.

Космизм – это одновременно быть неплотным, нематериальным, лишенным земных тягот. Это есть обретение не только свободы, но и другого качества. Не быть другим человеком, быть уже нечеловеком. Летающие в воздухе космонавты – это не люди. Кто же это? Это какие-то субстанции, лучшие представители человечества. Может быть, он взлетает в космос человеком, но дальше он уже становится жителем космоса. Тайна, что космос – резервуар другой жизни, но не в одиозном смысле духовного перерождения в другие сущности, а именно новых космических сущностей. Эта область в русском сознании и в моей голове тоже остается абсолютно неизвестной. Есть желание не себя видеть летающим в космосе и выглядывать из какого-нибудь жалкого иллюминатора, а попасть в другое исчисление: как будто, ныряя в воду, ты становишься рыбой. Попадая в космос, ты становишься другим. И образ этого космоса понимается как еще более интересная вещь – как жизнь, огромная по сравнению с Землей и жизнью на Земле, которая становится крошечной и необязательной. Прелесть космического мышления как раз в том, что ты способен посмотреть на земную жизнь как на нечто целое, локальное и небольшое.

Парадокс состоит в том, что это обратная сторона другого пафоса, а именно ничтожности жизни. Жизнь сложна, богата, эмоции ее разнообразны, надо включиться в богатство мира – я думаю, такой пафос исходит от античности или от Возрождения. Но русское космическое мышление полностью парализует прямое участие в жизни. Космос предполагает вообще твое неприсутствие в этой жизни, присутствие в качестве космического пришельца. С другой стороны, я в этом вижу ту же обломовщину.

М.Э. Интересный взгляд на космизм. Вместо могучего усиления энергии – обломовщина.

И.К. Конечно, это наоборот диван и расслабленность. Там хорошо. Это не труд, не работа, не новые обязательства, не новая креативность. Это полеты над землей.

М.Э. «Полеты во сне и наяву».

И.К. Да, та самая левитация, которая понимается как нечто неживое. Прострация.

М.Э. Пространство как прострация.

И.К. Это не место работы. В космосе полная свобода, но в диванном смысле.

М.Э. Это, конечно, мирской вариант религиозного сознания.

И.К. Это то, что изумительно описано у Лермонтова: «Я б хотел забыться и заснуть!.. Но не тем холодным

сном могилы...» Надо мной должен склоняться дуб, чудный голос должен петь, и душа должна вздыматься, это должно быть состояние, в котором ты хорошо дышишь.

Одновременно у меня иногда возникало ощущение глубочайшей связи с космической энергией. Во время путешествий, в некоторых местах земного шара, я вдруг чувствовал гигантские приливы космической энергии. Так было в Олимпии в Греции, на Акрополе в Афинах, в Исландии, где существует так называемый Трон богов. Поток космической энергии буквально заливал меня. Космическая энергия – это не только интеллектуальный, но потусторонний энергетический дар, который в нормальных земных условиях хотя и присутствует, но в ослабленном виде. В некоторых местах, во время горных подъемов он опрокидывается на человека, который способен его воспринять с неслыханной благодарностью. Причем, повторяю, это не духовное просветление, как бывает в церкви (у меня так было, когда я жил в Троице-Сергиевой лавре).

М.Э. Вы жили в Лавре?

И.К. Да, во время эвакуации, с 1943 по 1945 год. Я поступил в художественную школу, а она реэвакуировалась потом в Ленинград. В самый момент поездки выяснилось, что на здание Академии упала бомба, в потолке зияет дыра, так что ехать некуда. И Академия, и художественная школа поэтому остановились на полпути в Загорске. Так я оказался жильцом

Троице-Сергиевой лавры, которая тогда была еще полуразрушенным, брошенным местом, но со всеми сохранившимися храмами, которые я в одиночестве облазил. Это было как в кино – путешествие Маугли по брошенному святилищу. Мне было 11 лет, и это был странный, очень интересный опыт. Я присутствовал при рождественской службе, и у меня с этим связаны невероятно сильные переживания религиозного характера, я действительно видел, как спускается Дух.

М.Э. Эти переживания потом ни к чему не привели?

И.К. Ни к чему не привели, но как переживания сохранились.

Но возвращаясь к теме: переживание потока энергетики, идущего из космоса, послужило впоследствии сюжетом для многих проектов. А самый главный проект так и не удался: это «Центр космической энергии» – сооружение, где люди должны были получать космическую энергию в чистом виде.

М.Э. Есть модели этого?

И.К. Да, есть большие модели, чертежи, даже были попытки все это построить, но они окончились неудачно, как и все предыдущие попытки осуществить космические фантазии (начиная с Федорова, татлинской башни, сооружений Лисицкого, архитекторов Малевича, которые тоже являются вариантами космического присутствия). Так что тут нет никакой

новизны. И я уже в другом времени повторяю традицию и тенденцию, которая была присуща русскому космическому фантазированию.

М.Э. У Вас космос относится к более юмористической, иронической части Вашего творчества.

И.К. Я так не думаю. Ирония присутствует везде, но к проектам, связанным с космосом, у меня нет иронического отношения.

М.Э. Я знаю, насколько иронически Вы относитесь к федоровско-циолковской традиции.

И.К. Она амбивалентна. С одной стороны, это бред. Но бредом являются любые человеческие фантазии о космосе. К той форме, о которой я сейчас говорю (космос, понимаемый как преобразование человеческой жизни), я отношусь очень позитивно. Насколько это возможно, когда человек говорит, что космос – это обломовский диван. И тем не менее, эта тема, как тема чего-то сущего и облегающе-облегчающего, присутствует как что-то важное. Это так же важно, как утопия, или сентиментальность, или человечность. То, с чем ты живешь. То, что не придумано, а то, что есть.

М.Э. А как Вы относитесь к вычислению человеческого характера, исходя из расположения планет?

И.К. К астрологии? Никак не отношусь. Это что-то связанное со средневековым сознанием. Можно ве-

рить в это, можно не верить.

М.Э. Вы чувствуете, что именно космические энергии (не судьба, не Промысел Божий) принимают конкретное, активное участие в Вашей жизни?

И.К. Да, и космические, и судьба в том числе. Это то, что нами управляет. Я убежден, что мы как жуки. Мы не хозяева, а жучки, которых кто-то держит сзади, со стороны спины.

М.Э. Но ведь космос и Бог – это разное? Космос – это физическое понятие.

И.К. Физическое, но космос тоже в чем-то ведении. Я не пантеист и не считаю, что природа есть наш бог. Я считаю, что и это тоже в чем-то владении. Это тоже, как и человек, проект. Космос я тоже склонен считать неким концептуальным проектом. Я природе не понимаю как натуральность, но как проект, кем-то сочиненный. Не сама по себе выросла природа, атомы... Кто-то все это «вынул из головы».

РЕЛИГИЯ

М.Э. Если я правильно понял, для вас все-таки в основе всего Кто, а не Что.

И.К. Да, я верю в субъектность.

М. Э. Это называется теизм. Можно вас считать теистом?

И.К. Я, как любой еврей, во всем сомневаюсь. Говорю А и знаю, что это А, и тут меня кто-то толкает в бок и говорит: «А может быть, и не А». Когда я говорю «да» о чем-то важном, с этого момента колесо начинает крутиться обратно. Это такая механика мышления: два шага вперед, два – назад. Я отдаю себе в этом отчет. И, тем не менее, я думаю, что имеется чей-то замысел.

Что значит «я знаю»? Знание подтверждается невероятным ощущением покоя, отсутствием тревоги. Я все время пребываю в состоянии психопатической тревоги и страха. Тревога – нормальное состояние, это какая-то постоянная мобилизованность. Она перекрывается иногда моментами уверенности и покоя. Редкие моменты. Но я их склонен оценивать как подарки снаружи, независимые от моего харак-

тера. Тревога свойственна мне как существу, как человеку, а подарки покоя и уверенности я склонен относить не к моим собственным способностям и возможностям, а к «стуку снаружи». Возможно, не снаружи, а изнутри. Но это есть чей-то, посторонний мне голос. Я очень ценю эти минуты и склонен обожествлять эти минуты, эти ценности. То есть считать, что они превыше меня самого во много раз. Я был бы несчастен, если бы это не происходило хоть иногда в жизни. Присутствие субъекта, который все держит, подтверждается в моей психике только тем, что это ощущение дает мне состояние покоя и что этот звук идет снаружи. Два свойства: покой вместо постоянного трепыхания и «наружность» этого звука. Снаружи не в смысле книг или музыки, а вообще снаружи всего.

М.Э. Это приходит, когда Вы чувствуете, что Ваша судьба не от Вас зависит?

И.К. В том числе. Но это единичные моменты, и они сразу закрываются. Это не значит, что я что-то получил и с этого момента навсегда полетел. Я опять вернулся в свое обычное состояние.

М.Э. А как Вы относитесь к таким практикам, которые пытаются продлить эти минуты?

И.К. Очень плохо.

М.Э. Почему?

И.К. Не знаю. Мне это не нравится. Я считаю, что эта драматургия, этот замысел тоже входит в чей-то проект. Но продлевать, тем более регулярно стремиться организовывать – это как пообедать, а потом еще хлеб есть.

М.Э. Расскажите этот анекдот.

И.К. Дело происходит на Украине, в хату стучится сосед: «Миха, що мама роблит?» Ответ: «Пообидала да хліб ядять». По-русски: «Миша, что делает мама?» – «Пообедала и ест хлеб.» Эти продлевания момента благого состояния я ощущаю как что-то неправильное. Мне кажется, если есть подарок, а потом с человеком ничего не происходит, то это заложено в драматургии. Продолжать искусственно ничего невозможно, надо просто благодарить за то, что были такие минуты. Но они, конечно, являются некоторой коррекцией, ты все время их помнишь. Все для меня неподлинно, я сам не подлинный, желания мои кривые и неподлинные, все, что вокруг, мной тоже воспринимается как человеческая каша. Но когда возникают такие минуты, характеристика у них одна – покой и что это сделано из «большого снаружи». Этот покой – не прострация и не сон. Это как когда ты плаваешь и чувствуешь, что страшно устал и вдруг – к счастью – дотрагиваешься пальцами до дна. Наступает чувство, что кончается гибель и мучение, утопание, и я теперь могу ходить пешком. Переход из воды на сушу – с этим бы я сравнил.

М.Э. То есть Вы касаетесь среди бурных волн этой жизни, где у Вас неотступно-тревожное состояние, того дна, которое не отступит никогда.

И.К. Но дна в каком-то совершенно особом смысле.

М.Э. И искусственно вызвать это невозможно. Молитвой...

И.К. Нет, я не верю, что это возможно. Правда, во время рисования ты можешь к этому приблизиться, ты в направлении. Ты не достигаешь, но стрелка твоего компаса указывает правильное направление. Когда ты не рисуешь, а живешь, она болтается, неизвестно куда направленная.

М.Э. То есть работа художника каким-то образом в этом направлении и приносит все-таки покой.

И.К. Да, потому что направление правильное.

М.Э. А правильное направление потому, что человек создан Творцом.

И.К. Конечно. И художник – путешественник, который держит это направление.

М.Э. И он образ Творца.

И.К. Мне трудно об этом судить. Потому что ты настолько локальное и жалкое явление... Но у него может быть ощущение направления, сам же он просто неизвестно что.

М.Э. У Вас была история взаимоотношений с каким-либо вероисповеданием?

И.К. Да, с носителем культа. Была, и мне это было очень тягостно. Это общение с Евгением Шифферсом, домашним мыслителем. Несмотря на то, что он, несомненно, был религиозный человек и открыл какие-то бездны, общение с ним было невероятно тягостным. Благостное состояние я ощущал с моими друзьями, с тем же Монастырским, который был законченный невропат, но я чувствую себя с ним прекрасно. Но с человеком, который ежесекундно был полон религиозных видений, мышления, было тревожно до безумия. Я не знаю, чему это приписать.

М.Э. Я его никогда не встречал.

И.К. Он постоянно находился в экстатическом состоянии, это было ужасно. Хотя он говорил милые слова и произносил возвышенные речи. Я это не приписываю его странности, я не хочу ничего о нем сказать. Только то, что в присутствии человека, обуреваемого религиозными состояниями, я чувствовал себя ужасно. То же самое касается моего приятеля, который впал в иудаизм и стал проповедовать какие-то «благотворные» вещи. Я тоже начал ужасно возбуждаться, мне было нестерпимо. Это надо, видимо, приписать определенным свойствам моей натуры.

М.Э. А посещения храмов?

И.К. Да, в храмах я испытываю присутствие Кого-то, Духа... Это присутствует в православных храмах, иногда в католических. Для меня вероисповедание размыто. Когда я посещаю православные, католические храмы или синагогу, у меня относительно «главного Бога» никаких иерархий не выстраивается. Вообще я не хочу об этом говорить, потому что боюсь прикасаться к этой теме, здесь лучше помолчать.

М.Э. А к иудаизму Вы чувствуете какое-то особое отношение?

И.К. Нет, не чувствую. Мало того, даже некоторый страх и отталкивание. Но должен сказать, что страх и отталкивание в моей жизни, как правило, были признаками преданности и близости. Судьба, когда идет, она выражается, мне кажется, в форме страха и ужаса. Я не могу это сейчас иллюстрировать примерами из жизни, но это случалось несколько раз.

М.Э. Преданности тому, перед чем испытываете страх?

И.К. Да. Приобщенности тому, что вызывает панику.

М.Э. А Кафка Вам близок?

И.К. Очень. Кафка, Пруст...

М.Э. И Джойс, наверно?

И.К. Джойс нет, я не могу его читать.

М.Э. Отношение Кафки к отцу, к иудаизму, вообще ко всякой почве...

И.К. Я не читал этих материалов, ограничивался его литературными произведениями.

М.Э. Его «Письмо к отцу» Вы знаете?

И.К. Да, знаю. Но он же жил в канонической семье. А я жил в абсолютно обрусевшей семье, лишенной всяких религиозных представлений.

ЕВРЕЙСТВО

(я – еврей или я – не еврей)

И.К. Когда я стал узнавать самого себя, я себя не ощущал в качестве какой-либо национальности. Я просто знал себя в качестве больной, хаотичной каши. Жидкая психика. Но я не помню опыта познания себя с точки зрения принадлежности к какой-то нации. Тем более, что никто мне об этом не сказал. Интересно, что обычно все описания маленьких евреев сводятся к тому, что «его били как еврея». Скорее всего, меня и били как еврея. Но интересно, что я не помню, что меня били как еврея. Может быть, даже кричали: «Жид! Еврей!», но я этого ничего не помню. Вся художественная школа прошла в транснациональном состоянии. Мы все были больные, жалкие, и там были жертвы и изверги. Но я не помню национальных мотивов. Голос нации, голос рода во мне не говорил никогда.

Первый раз вспышка национального во мне произошла, когда я выбрал для диплома Шолом Алейхема «Блуждающие звезды» и ринулся в поисках материалов в Молдавию. Это было в 1956 году. Я ходил по местечкам, от которых ничего не осталось: все евреи были истреблены в войну, остались только

руинированные дома. Так что я ничего не извлек из этого путешествия, хотя очень много ходил по Молдавии пешком и посетил известные еврейские места молдавской зоны. И тем не менее я сделал диплом с необычайным волнением, что я рисую лапсердаки и покосившиеся дома, которые, разумеется, выплыли исключительно из головы, ничего такого я не видел. Диплом был защищен. В то время, видимо, никто не мог откровенно сказать, что нельзя брать еврейскую тему. В художественном институте все было достаточно припудрено, и никто не возразил ни против темы, ни против защиты.

Но по-настоящему сильная вспышка еврейского экстаза была, когда мне в Детгизе дали делать книжку Олевского «Ося и его друзья». Это книжка 1956 или 1958 года. Олевский принадлежал к группе Лурье, а писал он на идише. Он не попал в эту страшную группу уничтоженных писателей и поэтов, потому что умер раньше. Книжка касалась жизни еврейского местечка на Украине во время Гражданской войны. Это был перевод. И вот тут-то, когда я начал рисовать – все, конечно, из головы – из меня потекли еврейские образы. Я пел, раскачиваясь, еврейские мелодии, которые из меня звучали не знаю каким образом. Через меня заговорила тема нищей еврейской местечковости. Я пел, рисовал, я был полностью евреем – не героического склада, а евреем приниженно-страдабельского склада. Из меня рвались слезы, я пел про маму. Все то, что замечательно описано у Шолом Алейхема, Переца, Мойхер-

Сфорима, ударило мне в голову и полилось. Были сделаны чисто «еврейские» иллюстрации. По стилю они чуть-чуть более реалистичны, но в принципе они могли бы встать в ряд с работами еврейских иллюстраторов. Я не говорю про Лисицкого, но – с Коганом и другими художниками, представлявшими направление еврейской иллюстрации, жившими в России в то время, когда можно было рисовать что-то еврейское. Понятно, что в 50-е годы все это прекратилось с уничтожением еврейского театра, еврейских поэтов, издательства на еврейском языке. Книжка Олевского была напечатана, и я помню брезгливые комментарии моего учителя, художественного редактора Детгиза: Нельзя ли было без «этого»?

После этого никакого интереса к еврейской тематике у меня до сих пор не было. Правда, когда я в первый раз поехал в Израиль (кажется, году в 1990-м), там была выставка и почетный прием, я даже был у Президента в гостях. Все это меня захватило, я почувствовал, что я у себя дома. Традиционное ощущение еврея, посетившего Израиль. Я понял, что это мой дом, но жить в этом доме не захотел. Мало того, я испытывал негативные чувства, что все это мелкое, местечковое, локальное. А то, что это родина предков, свалилось на меня в качестве переживания, но не подтолкнуло меня ни к жизни в Израиле, ни к работе там. Правда, меня никто и не приглашал и выставок не предлагал.

М.Э. Вы поехали как турист?

И.К. Нет, все это организовал мой приятель Миша Гробман. Он, мне кажется, надеялся, что я останусь в Израиле. Он сам был патриот. Организовано все было на самом высоком уровне. Но не в коня корм, я никак на это не ответил и воспринимал все это с огромной дистанцией. Можно вспомнить фразу из Кафки: «О чем вы говорите – о моей связи с родиной? У меня нет контакта с самим собой, а вы спрашиваете...»

М.Э. А Ваши родители на идише говорили?

И.К. Говорили, но говорили между собой, чтобы я не понимал.

М.Э. Но Вас не учили?

И.К. Нет.

М.Э. И не пытались Вас обрезать?

И.К. Почему же – сделали обрезание. Но праздника совершеннолетия не было. То есть, я полный лишенец, выродок, посторонний. А если говорить о еврействе в теоретическом смысле, я разделяю вторую точку зрения о том, что миссия евреев быть в рассеянии, быть везде и всюду проникать своим сознанием.

М.Э. Я хочу Вам показать мой маленький текст, который называется «Черновик человека» о еврействе. Я бы хотел, чтобы Вы, может быть, отозвались на это. Там есть две основные темы. Одна тема – ви-

брация. У Мандельштама есть очерк про Михоэлса, где прекрасно описаны его трепещущие пальцы. И в самом этом трепете, в вибрации его существа Мандельштам видит сущность еврейства. Это существо, которое еще не вылеплено, его контур еще не определен, Бог его продолжает еще лепить. В каждом отдельном еврее. Поэтому еврея можно обнаружить по частоте психических вибраций.

И.К. Это гениальное замечание.

М.Э. А неевреи – более успокоенные. И второе: если говорить о сионизме, то я, скорее, не сионист, а си-наист. Есть две горы: Сион, куда Герцль призвал вернуться евреев и основать свое государство, и Синай, где Бог явился Моисеею и откуда исходят все монотеистические религии. И в этом смысле я считаю, что прекрасно, что евреи имеют свое государство, живут в Израиле, но это совсем другие евреи. Меня поразило, какие они все загорелые, героические, сильные и в общем языческие – при том, что исповедуют иудаизм. А еврей диаспоры – это совсем другое существо, которое именно продолжает вибрировать. Они там на своей земле, прилегли к ней и обрели устойчивость. А сильная вибрация здесь продолжается, и она передается другим народам и тоже приводит их в состояние вопрошительное. Потому что там, где еврей, там возникает не только еврейский вопрос – там все вопросы возникают. Я считаю, что миссия не в том, чтобы вернуться из рассеяния, само рассеяние составляет часть этой миссии.

И.К. Конечно. Что-то несовершенного вида. Тема вибрации очень хорошая. Кстати, вибрация есть признак хорошего художественного произведения. И она отличает оригинал от подделки. В подделке нет вибрации. Вибрация есть аурическое понятие. Аура не стоит, она вибрирует, и это общеизвестно. Хороший скрипач – это вибрирующий звук. Хороший певческий голос всегда наполнен могучей вибрацией. Энергетика, харизма человека вибрационная, она движется. Если все эти общеизвестные вещи применить к изобразительному искусству, то любой человек может угадать картину Пикассо на расстоянии 50 метров и не потому, что там есть какое-то особое содержание, а потому что они так созданы, что они трепещут, там невероятная энергетическая вибрация. То, что Пригов называет мерцанием.

М.Э. У Пастернака это очень сильно выражено: «Я загорался и гас, я трясся, я сделал сейчас предложение». У Фета тоже: «Я слышал трепет в руках и ногах».

СКУКА, ТОСКА и ОТЧАЯНИЕ

И.К. Хорошо проработанная, известная тема. Просто мне она знакома, и поэтому приходится об этом говорить. Но ничего оригинального я сказать не могу.

Скука и тоска: скука как слабое выражение и тоска как более активное и повышенное состояние. Постоянное состояние жизни – это состояние невероятной скуки. Скука стоит за всем, что бы я ни встречал и ни делал. Сзади стоит призрак скуки. Я стараюсь как можно больше быть в состоянии, когда скуку можно отодвинуть на задний план. Когда я рисую или разговариваю с приятным человеком, эта скука отступает в отдаленность. Но она немедленно приближается, когда я оказываюсь в лапах обстоятельств, неважно, каких – хороших или плохих. Особенно страшна транспортная скука. Когда я знаю, что я большое количество часов должен сидеть в автобусе, в такси, в самолете или в поезде, она тут же накрывает меня, и мне становится от этого невыносимо. Также возникает скука, когда мне из-за каких-то обстоятельств надо куда-либо прийти, например, в гости. Сам вход в чужое помещение, приветствие, снятие пальто еще можно вытерпеть, но как только ты садишься, скука облепляет тебя со всех сторон, меня начинает корчить, руки сводят судороги, позвоночник болит.

Само то, что я пришел и сижу, вызывает отчаяние. Скука тянется до того момента, когда можно встать и уйти.

М.Э. Даже если разговор идет?

И.К. Разговор особенно. Любой.

М.Э. Даже ваш собственный?

И.К. Ну, своим ты как бы перекрываешь скуку. Я знаю, что этот разговор появился только потому, что мне скучно.

Но самые страшные припадки скуки случаются тогда, когда ты что-то должен сделать. Тут появляется уже отчаяние. Все формы обязательств сопровождаются припадками тоски и отчаяния. Получается, что я мягко переношу скуку, когда я что-то делаю по собственному желанию. Средняя скука, когда еду куда-то, встречаюсь с тем-то. Но самая смертельная скука – когда я что-то должен. Причем, неважно, что я должен, это может быть и самая приятная вещь – предположим, мне нужно сделать какой-то проект для выставки. Тоска и отчаяние нападает со страшной силой. Интересен сам переход от желания к долженствованию. Есть замечательный анекдот из русской практики о приглашении в гости: «Заходите в гости, лучше всего завтра, я целый день свободен!». А когда человек стучит, дверь открывается: «Что ты пришел – мучить меня?» Посещение гостя – это долженствование, а приглашение – это желание. У меня

это выражается, например, в том, что приглашение на выставку – замечательно, но делать проект для этой выставки – ужасающе. Хотя это практически одно и то же.

Скука – это переживание жизни. Я говорю тривиальности, у Хайдегера это описано в более эффектных выражениях, теоретических обоснованиях. А у меня это – постоянная практика. Я практикующий тип, который страшно скучает. С годами отчаяние от жизни, отвращение к ней все более и более увеличивается. Самая главная скука заключается в том, что я не профессионал, я не знаю, что делать на этом свете. То есть я могу выполнить кучу разных вещей, а лучше сказать – не могу не выполнить. Но какая-то трещина есть между существованием, бытием... Скука – это некоторая обязанность жить. Нужно все время оправдывать свою жизнь, наполнять ее чем-то, я никак не могу устроиться, чтобы просто жить. Отсюда скука постороннего человека. Может быть, есть люди, которые не скучают в этой жизни. Наверно, они есть.

Теперь ближе к теме отчаяния. Припадки отчаяния наступают тогда, когда на тебя опрокидываются неудачи. Это трюизм. Неудача воспринимается как отчаяние, причем, в последней степени: «Всё навсегда погребло и пропало.» Локальная неудача воспринимается как тотальная неудача. У меня не бывает спокойного отношения, что, допустим, эта работа не получилась, что-то не состоялось. Невероятно все глобализируется. Любая маленькая неудача – ка-

тастрофа. Такое впечатление, что кто-то наблюдает за тобой и ты все время отодвигаешь его наказание. Он хочет тебя укусить, а ты каждый раз ускользаешь разными способами из его когтей. Но когда ты действительно делаешь ошибку, он тебе откусывает голову раз и навсегда. Наступает страшное отчаяние. Но самое интересное другое. Появляется какой-то ресурс, который выводит тебя из отчаяния. Кто-то снаружи помогает выходу из отчаяния.

Но бывает, что отчаяние носит необратимый характер (как ни странно, это материальные вещи). Перед отъездом в эвакуацию из Днепропетровска мы зашли в брошенный на произвол судьбы магазин детских игрушек. Там я взял детское духовое ружье. Оно мне страшно нравилось. Во время остановки на какой-то станции я стал из окна поезда показывать это ружье двум местным мальчишкам, стоявшим за вагоном. Потом мама меня кормила, а когда поезд тронулся, я к ужасу увидел, что один из мальчишек держит в руке мое ружье и показывает его мне. Поезд едет, и я так реву, что это трудно себе представить. Меня охватило отчаяние, я понимал, что никогда и ни при каких обстоятельствах не верну это ружье. Отчаяние наступает от понимания, что что-то в глубочайшем смысле не может быть возвращено. Испытал ли я в жизни еще такое отчаяние? Ну, конечно, да, хотя в более ослабленной форме. Невозвратность ружья.

ЭНЕРГИЯ

М.Э. Хотелось бы поговорить об *энергии*, об *энергетике*. Вы говорите, что все время находитесь в заведенном состоянии, не устаете. Мне не совсем понятно, как подобная энергетика согласуется с состоянием скуки на органическом уровне. Потому что энергетика есть непрерывное излучение, броня против любой скуки.

И.К. Здесь действует драматургия жизни. Скука стоит сзади и поджидает, когда ты будешь неэнергетичен. Я говорю, чтобы заглушить пугающее молчание, стоящее вокруг меня. Но мое «говорение» перекрывает для меня существующую пустоту. Энергия – это что-то избыточное. Многие актеры свидетельствуют о том, что когда они выходят на сцену, у них по-другому работают сердце, селезенка, печень. Это другой статус жизни, другое пребывание в жизни. Когда актер уходит со сцены, происходит его разоблачение, снятие одежд, и он оказывается опять непонятно для чего существующим мешком с костями. На сцене и без сцены – два состояния. В основе лежит энергия актерства, энергия чего-то другого по отношению к телу, к жизни, вообще к наличию. Наличие

пугает. Скука есть жизнь «заготовки». Пока ты заготовка, наличие материала, ресурса, и только при помощи сцен или представлений в любом жанре ты становишься кем-то другим. Я убежден, что основу составляет скука или пребывание. А деятельность – это когда ты каким-то образом вытаскиваешь себя за волосы в качестве другого.

М.Э. Эта энергетика не органична? Она не берется сама собой?

И.К. Конечно, нет. Когда ты начинаешь бежать, к тебе приходят силы. А если ты не бежишь, то никаких сил нет. Я этим хочу описать энергию как что-то внешнее по отношению к «самой жизни», «не жизнь». Это исходный момент, она все время здесь, в то время как энергия нуждается в тренинге, в постоянной взвинченности. Ты должен быть постоянно в форме.

М.Э. А какую роль играют любовные переживания в приобретении этой энергии?

И.К. Для меня, насколько могу вспомнить, почти никакую. Это перевозбуждение. Нервное возбуждение. Я в этом не вижу никакого ресурса. Это форма возбуждения – повышенного биения сердца, как наркотик, как шоколад. Легко сравнить любовную потребность с поеданием большого количества шоколада, от которого тарахтит сердце, появляется иллюзия, что ты полон сил и здоровья.

ОДИНОЧЕСТВО и ПУБЛИЧНОСТЬ

И.К. С одной стороны, тема кажется очень простой: что такое *одиночество* и *публичность*? У меня это всегда приобретало характер крайностей, предельных состояний, когда я с большой силой предавался тому и другому. Припадки одиночества случались, потому что в одиночестве была потребность. Я был человеком «общезития» и годами не знал, что такое вообще одиночество. Было состояние постоянного публичного присутствия. И организму, к счастью, хватило здоровья адаптироваться к этой публичности. Маска «Кабакова», «Толика», «веселого приятеля» была выработанной общественной маской, которую я на себя давно напялил, ещё в детстве, когда я попал в интернат художественной школы.

М.Э. Толик – это нарицательное?

И.К. Да. Веселый, общительный, легкий, реактивный, а самое главное – крайне дружелюбный. С повышенной экзатичностью дружелюбности. Например, когда живешь в отеле, всегда с ужасом смотришь на толпу туристов, которая туда вваливается. Ужас от нее исходит по причине того, что она нахо-

дится в состоянии экстатического веселья. Истери-ческий хохот, издаваемый этими туристами – «Ха-ха-ха-ха...» – слышится во всех отелях. Это состояние психопатии возникает в группах, когда люди в них неделями толкуются вместе – в автобусах, отелях и т.д. Это повышенная дружелюбность, ничего общего не имеющая с персональной дружбой, добром. Это экстаз маленькой толпы, стаи, которая радуется, и вырабатывается этот собачий лай, виляние хвостом, хихиканье. Причем, хихикают или режут этим хохотом в ответ на каждую реплику нормальные, вполне спокойные и уравновешенные в обычной жизни люди. Страшно смотреть.

Я находился постоянно в подобном состоянии веселого перевозбуждения, дружелюбия. Это автоматизм, абсолютно психопатический синдром. Здесь нельзя говорить о чем-то человеческом или даже социальном. Это поведение в стае – ты свой, виляешь хвостом не меньше, чем другие. Кстати, в этих стаях существует два типа. Те, кто довольно спокойно существует в стае, пассивно, а есть те, кто считает нужным беспрерывно говорить, хохотать, острить, веселить. Я, к сожалению, принадлежу к этому ужасному второму типу. Стая меня возбуждает до крайности. Милочка мне часто говорит: «От тебя никто не ждет, чтобы ты говорил». Но у меня есть ощущение, что я должен развлекать, а если замолчу, то все будут думать: «А что это он молчит?! Что-то у него плохое на уме.» А у меня действительно плохое на уме, я думаю: «Когда же это все кончится? Пош-

ли вы все...». И, конечно, такое веселье перекрывает мое нормальное состояние. И в общежитии так было. Конечно, я не радовался особенно своему соседу по койке, но это перекрывалось «крайним дружелюбием» и истерической общительностью.

Но от всей этой жизни у меня случались приступы, когда невероятно хотелось бежать куда глаза глядят. Уже в институте я брал рюкзак и отправлялся в одиночестве путешествовать. На прогулку, за город. Или покупал билет и уезжал на Кавказ или куда-то еще. Мне очень нравились одинокие путешествия – я бы их называл «космическими». Бродить по берегу моря на большие расстояния. Крым еще не был разделен санаториями и частными домами. Можно было пройти по берегу Крыма от Ялты до Феодосии. Ты мог спать в мешке среди виноградников, и тебя никто не трогал. Одинокое путешествие на краю воды, когда ты идешь по берегу, просто по кромке воды, и засыпаешь ночью один под куполом неба. Это давало очень сильные космические переживания. Прелести одиночества: чувство, что ты один в мире. Но не отчаянное одиночество, а состояние «я и мир».

Это, кстати, американцам очень свойственно. Дональд Джадд, который жил на границе с Мексикой, имел собственные горы, например. Американское – «я и космос, я – это моя земля». Космизм владения, что свойственно американским пионерам. У меня, конечно, этого не было, потому что я всегда и во всём был посторонний человек. Земля была не моя, ничья, вообще какая-то луна. А у Джадда это была «его

земля». Но он американец. А несчастный советский опыт – это что-то совсем другое. Может быть, от этого переживание космизма во время моих путешествий было очень сильным.

Вот такого рода публичность и одиночество. Но потом это стало выражаться в других формах.

Одиночество – это, конечно, желание остаться одному в мастерской или уехать из своего города в нейтральное место. Например, в Советском Союзе были «дома творчества». Они представлялись другой планетой. В космическом отношении. Москва воспринималась как реальное муторное место. А Прибалтика, например, воспринималась как благое место, заграница, где живешь в отрешенном космическом пространстве. И дома творчества под Москвой тоже воспринимались как отрешенное место. Самое главное, что кончается якорь, эта веревка, которая держит тебя в московской будке. Любое место, когда ты долго в нём живешь, приобретает свойство собачьей будки с цепью. Длительность жизни в будке любого качества начинает работать против будки и против желания в ней жить. Но это свойственно, думаю, каждому человеку. Есть какая-то временная мера, сколько ты можешь высидеть в своей будке. В частности, даже при жизни в этом замечательном доме на Лонг-Айланде через три-четыре месяца возникает потребность уехать. Поэтому месячные путешествия есть просто выдох. Что-то накапливается. А за время жизни в Москве накапливалось такое количество грязного дыхания, вони...

М.Э. Что унесло на двадцать лет.

И.К. Да. Унесло вообще. Единственное, что можно сказать о потребности одиночества, что это возвращение к самому себе. Но какова длительность, доза этого одиночества? Когда ты долго находишься один, начинает что-то появляться в голове, ты возвращаешься к себе, и тебе открываются некие страницы книги, которые ты начинаешь листать. Но после этого сразу хочется рассказать кому-то о том, что ты прочитал. Так что покоя нет! Одиночество через какое-то время сменяется жаждой общения, которое в свое время приводит к отчаянию от общения и хочется бежать. Довольно тривиальная история.

М.Э. Есть еще один тривиальный и вполне понятный выход из одиночества: любовь. Единственная глубокая альтернатива и одиночеству, и публичности. Люди тяготеют к высшей близости в силу того, что им становится равно невыносимыми и публичность, и одиночество. Этого движения в Вашей жизни не было?

И.К. Конечно, было. Ничего от схимника или пустынножителя, всегда живущего одиноко, во мне нет. Через какое-то время нападает желание жить с кем-то. Другое дело, что в прошлом это было довольно неудачно. А последние двадцать с чем-то лет это совершенно потрясаяще. Я остаюсь с самим собой, и в то же время мы вдвоем. И здесь еще важно, что мы делаем одно дело. Это фактически двухголовое су-

щество. И радость, конечно, невероятная.

М.Э. И чувства одиночества в эти двадцать лет меньше?

И.К. Меньше, оно мне не знакомо. Мы все время вместе.

М.Э. Вы к нему не стремитесь?

И.К. Ну, во-первых, я целый день в мастерской. Порция одиночества огромная.

М.Э. В этом смысле наступила гармония?

И.К. Да. Мы вместе, но в отдельных пространствах, где в то же время всегда можно пересекаться. То есть этой темы не существует. Это феноменальный подарок.

В эмиграции я потерял почти все контакты с друзьями, с которыми хотел бы видеться и говорить. Это практически несколько человек, и контакты настолько скоротечны, что это воспринимается болезненно. Все-таки сохраняется потребность в общении, но ничего не возникает. С иностранцами все по-другому: прагматика, деловые отношения, связанные с организацией выставок. А те, с кем можно, что называется, «поговорить», – это несколько человек: Боря, Вы, Монастырский и Пепперштейн. Измеряется пальцами одной руки. И все это невозможно в том объеме, в котором хотелось бы.

ДРУЖБА

М.Э. Можно о дружбе поговорить?

И.К. В школе и в институте потребность в дружбе – феноменальная. И эта потребность была удовлетворена. Были друзья, с которыми мы почти не расставались. После института это, конечно, Булатов и Васильев. Это люди, с которыми прожиты огромные куски жизни. Около тридцати лет московской жизни. Мы познакомились, и я жил на даче у Эрика. Был 1958 год... И потом это была многолетняя дружба. В Москве мы виделись почти ежедневно. Я приходил к ним в мастерскую. Эрик и Олег приходили ко мне в мастерскую реже.

М.Э. У них была одна мастерская?

И.К. Смежные мастерские. Я приходил и домой к Эрику. Это было ежедневное, очень тесное и важное для меня общение. И только с эмиграцией это прервалось. Когда я приезжал в Париж, я всегда бывал у Эрика. И к Олегу в Нью-Йорк приезжал, когда он там жил.

М.Э. А он уехал оттуда?

И.К. Да, он уехал в другой город, чтобы быть ближе к сыну. Они купили там квартиру, и он покинул Нью-Йорк. Разумеется, телефонные разговоры на расстоянии не дают ничего похожего на то, что дает тесное общение. А что касается дружеского круга, то он, несомненно, описывается концептуалистами. Это какая-то невероятная атмосфера доверия и теплоты, очень близкое общение друг с другом. Но можно ли это назвать дружеским кругом? Это, скорее, круг сомыслительный, круг собеседников.

М.Э. Не формальный, но профессиональный.

И.К. Да. Клуб собеседников. Это клубное устройство. Я приходил к Монастырскому. Монастырский часто приходил ко мне. Атмосфера мастерской...

М.Э. Это не так индивидуально, как с Булатовым и Васильевым?

И.К. Да. По крайней мере с моей стороны была невероятная отдача всего того, что ты имеешь, разумеется, в человеческом, психическом смысле. Мы много вместе путешествовали – и на лыжах, и на Кавказ. Очень тесные были отношения. Беседовали об искусстве, и то, что каждый делал, обсуждалось, дискутировалось и как-то пересекалось. Так что советские годы были наполнены таким общением. Но были и другие дружбы. Мы очень дружили с Гороховским, с Пивоваровым. Я не был обижен дружеским кругом. Но с отъездом это, конечно, изменилось.

М.Э. Какую роль в этих дружбах играло время?

И.К. Огромную. За нами стояла, если пафосно сказать, смерть, а вообще стояло истребление. Поэтому концлагерь, камерный надзиратель, висящий над тобой, конечно, плачивал. Был общий знаменатель, общий звук. Все понимали, какой мы породы. То есть, может быть, по породе каждый отличался, но мы вместе представляли собой особых млекопитающих, которых могут зарезать всех или поодиночке. Это сближало. Время очень сильно сближало.

М.Э. А в эмиграция это исчезло?

И.К. Абсолютно исчезло. Я могу сказать совершенно самокритично, что я полностью включился в новую ситуацию, и она перекрыла для меня все дружеские контакты. Я попал как бы на другую территорию, где другие законы..

М.Э. Куда друзей не берут.

И.К. Да. И меня до сегодняшнего дня мучает совесть. Может быть, что-то надо было сделать для моих друзей, помочь им в переезде на ту же территорию. Я, если честно, ничего этого не сделал. Извинением служит следующее. О художниках, если меня спрашивали, я всегда говорил только хорошо: «Замечательный, очень талантливый, перспективный и т.д.» Я считал, что это хорошая рекомендация. Через некоторое время выяснилось, что это есть фальшивое и отвратительное поведение заинтересованного

«друга», нечто вроде коррупции. Западные галерейщики, критики, кураторы рассчитывают, что когда они спрашивают, им отвечают не с дружелюбной точки зрения, а с объективной. Я уклонялся от этого. Меня перестали спрашивать, перестали доверять моим ответам. Вот и все. Даже если бы я говорил, когда меня не спрашивали: «Надо взять его», это ни к чему бы не привело. Критерии западные до такой степени жесткие, и они прекрасно сами разбираются. Но они считают, что я могу выступить в качестве эксперта в той области, о которой они не знают: что делается в России, кто очень важный и талантливый человек, которого можно пригласить на выставку. Я называл три-четыре фамилии, но это, с моей точки зрения, по большей части всегда игнорировалось. Так что, с одной стороны, эту совесть можно заткнуть, поскольку таковы обстоятельства «Запада». А, с другой стороны, она напоминает, что ты не помог, ничего не сделал.

М.Э. А как складывается с теми, кто здесь живет или сюда приезжает?

И.К. Когда Олег Васильев жил в Нью-Йорке, я приходил к нему в гости. Он редко приходил. Сохранилась дружелюбность и память о прошлом, которая грела. Но художественная сторона пошла по-другому, наперекосяк. У нас были разные «полки». Он больше работал с галереями. А галереи были для меня всегда на втором плане. Разговоры про артмир, как я его видел, совершенно не касались Олега. Он не

знал жизни кунстхалле и подобных институций. Он вел жизнь нормального художника, рисуя картины для какой-то галереи, или к нему приходили покупатели. А то, что существует гигантский музейно-выставочный мир, это как-то прошло мимо него. Он не был в этом никак задействован. Но не только он. Почти вся художественная эмиграция осталась посторонней этому миру. Живя в Париже, они не знают, что есть этот «другой этаж».

М.Э. И Булатов тоже?

И.К. И Булатов тоже.

М.Э. Разве у него не было выставок в музеях?

И.К. Я думаю, что были. Но нет непрерывного присутствия. Он был приглашен на биеннале, был выставлен в Ганновере, были две выставки в Центре Помпиду. Он может сказать, что у него положение в этом плане лучше, чем у других русских художников, которые выставляются только в галереях, причем коммерческого направления, как Штейнберг. Случайные, эпизодические выставки. Конечно, это очень важно для такого художника, как Булатов. Но непрерывное присутствие на сцене артмира, конечно, очень редко у кого есть. Комар и Меламид имеют такую художественную позицию. Из другого поколения – Захаров, который очень много выставляется.

ТЕКСТ КАК ОСНОВА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ

И.К. Для меня этот вопрос очень существенен. Есть даже моя книга на эту тему «Текст как основа визуальности». Я ее сейчас немного реферирую. Соображение, что текст лежит в основе изображения, родилось у меня из двух корней, из двух причин. Первое – это свойство моей психики. Когда я смотрю что-то визуальное, картину и т.д., у меня непрерывно по этому поводу возникает текст. Когда я смотрю, я внутренне что-то говорю по этому поводу, сразу формирую какие-то мысли, но мысли мои, не визуального характера и не музыкального свойства, а в виде суждений, сразу же переходят в язык, в текст. Беспрерывно. Причем, чем больше я могу наговорить текста о картине, тем мне картина интересней. Мне картина тем интересней, чем больше я могу возле нее стоять и говорить про себя.

М.Э. Чужая картина?

И.К. Разумеется. Или скульптура, или какой-то объект. Вообще все, что я смотрю, не существует, пока я об этом не говорю. И второе: выяснилось, что моя го-

лова настолько литературизирована, полна литературных текстов, что, когда бы я ни начал делать что-то визуальное, это сразу же подключено ко всем текстам, уже существующим в нашей культуре. Я много раз объяснял, что русская культура в своей полноте существует только в литературной форме. Русские писатели объемлют всю русскую культуру со всех сторон: моральный, смысловой, все аспекты жизни. В то время как два другие вида творчества – музыка и балет – описывают одну из сторон, но не дают полной картины. Визуальное же, в моем представлении, занимает очень небольшой сегмент в спектре русской культуры. Кажется, что на Западе, особенно во французской культуре и в немецкой, визуальная культура параллельно с литературной симметрично описывает многие явления и может составить полную картину жизни страны, ее духа. В России же «изобразительность» не покрыла даже крошечной части русской жизни. Разумеется, покрыла критическую зону у передвижников, мистическую – в авангарде, идеологическую – в соцреализме. Но это одеяло, которое закрывает только палец ноги, но не всю фигуру. Вот эта пропорция в размерах, которую я вижу в русском соотношении визуального и литературного, сразу «ударила» в меня, когда я сам стал по необъяснимым причинам заниматься визуальным искусством.

Я уже говорил о случайности моего попадания в эту сферу. Я не считаю, что я родился художником. Я стал этим заниматься, потому что в ней оказался,

потому что ничем другим заниматься не могу. Так получилось. У меня нет чувства полноты от моего художественного занятия, визуального занятия. По этим причинам я сразу понял, что мои недостатки визуальные должны быть восполнены литературным нарративом. Пустоты, зияния в моих изображениях должны быть заполнены компонентами, которые исходят от литературного жанра. Если можно так выразиться – придумать симбиоз картины с голосом. А в случае стендов – это просто бюрократические тексты, которые я, конечно, воспринимал как картины. Когда я стал делать тексты, они были для меня вполне визуальны. Тексты до такой степени заполняли мою голову, что даже нарисованные и написанные на холсте они тоже воспринимались как часть визуального мира. Когда я стал параллельно делать что-то визуальное, то визуальное для меня, конечно, было текстом. Я не воспринимаю визуальное как мир только визуальности, для меня это только возможный «язык» среди других. Это все равно – набор стереотипов, потому что в любой картине я оперировал уже известными формами (это реализм, это советская халтура, это экспрессионизм), как не имеющий к ним никаких особых симпатий, как не имеющий симпатий к обычным буквам из алфавита. Например, написано слово «яблоко», но это же не яблоко, так и нарисованное яблоко для меня еще меньше яблоко. Просто это изображение яблока, причем, достаточно плохое. Яблоки изображали голландцы. Для них эти изображения и были яблоками в самой жизни. Я могу

нарисовать яблоко, но только не знаю, каково яблоко на самом деле. Меня это и не интересовало. Визуальность как отражение жизни, на которой держалась вся западная живопись – жизнь, изображение жизни – для меня не существовала. Но я подозреваю, что и в России это не существовало. Это пришло только с Петром, а до него были иконы. Поэтому это был скорее западный взгляд на жизнь. И, как и нос у Гоголя, держался на лице, пока его удерживала рука. В частности, постоянные требования создать русскую визуальность, русскую картину, представляли собой вариант западного искусства. Это национальный комментарий на основную базовую модель, уже существующую давно «у них». Конечно, можно говорить и о русской литературе как изводе западного романа. Но слишком она проникла во все поры русской жизни, которая не есть западная, и приобрела не сходные, а свои собственные черты и получила свое наименование как русской литературы. С русской живописью этого не произошло, потому что она не отразила полноты, всех больных «точек» русской жизни, затронув только некоторые, например, критическую или идеологическую. Она и осталась в пределах этих критических, идеологических форм. Единственное, что они иногда доводятся до пароксизма, до гротеска. Как в супрематизме. Не пятна, а одно пятно. Но в сущности это просто особенность русского максимализма.

Когда я стал рисовать какие-то изображения, я сразу отдавал себе отчет, что это есть цитаты каких-

то стилей. Для меня было безразлично, высокие это стили, этаблированные в истории искусств, или это дрянь в виде стендов, советских квитанций и бюрократических бумажек. Для меня это было одно и то же. Это очень важный момент, который я хочу подчеркнуть: у меня не было градации высокого и низкого искусства. Найти точку, где есть искусство, когда я, собственно, не знаю, где спрятано это искусство. И до сих пор не знаю. А то, что можно пользоваться любым материалом – от Рембрандта до этикетки на бутылке, я отлично понимаю. И моя такая всеядность, а главное – безразличие к качеству изображений, скольжение по всей шкале от живописи до пачкотни или бухгалтерской книжки до сих пор вызывает какую-то непонятную реакцию у того, кто на это смотрит. Такое скольжение: сегодня я использовал соцреализм, завтра – почему-то минимализм. Это, выражаясь высокопарно, полижанровость, а на самом деле то, что на Западе является запрещенным. Если ты делаешь минимализм, тебе запрещено делать реализм. Рыночные требования говорят, что у каждого свой коридор, и, будь любезен, бегай в нём от юности до старости. Перепрыгивания не поощряются. Но Запад замечателен тем, что в конце концов ему все совершенно все равно и принимается все как есть. Повторюсь, для меня текст и визуальность – одно и то же.

М.Э. Вы употребляли слово «текстуальность» в двух смыслах. Во-первых, это, грубо говоря, буквенный или литературный текст, а второй смысл – сама ви-

зуальность вообще, то есть визуальность как набор неких готовых клише, стилей и стереотипов тоже может рассматриваться как текст. Хотелось бы уточнить роль первого, узко-текстуального компонента Ваших произведений.

И.К. Вы имеете в виду в картинах или в написанных текстах?

М.Э. В литературных текстах.

И.К. Тут выступает вполне традиционный жанр. Все, что я говорил о смешении визуальности и текста, касается только изобразительных вещей.

М.Э. А какова роль буквенного текста в Ваших визуальных произведениях?

И.К. Это всегда голоса. Это очень важный момент. Когда дается комментарий, он дается в виде голоса. И в этом большое различие между литературными текстами и текстом произносимым. На картинах всегда, кроме тех случаев, где это демонстративно бюрократическая опись, комментарии – это во всех случаях «запись» голоса. Некто, типа критика какого-то, историка искусств, наблюдателя или банального существа – и это всегда речевое высказывание, относительно литературно изложенное. Потому что и мой собственный, так сказать, «авторский» язык – это смесь советского бюрократизма, литературных оборотов книжного характера и эмоционального выкрика и переход из одного в другое. Когда

нужно высокопарное – берется литературная формулировка, когда нужно понизить, берется какое-то хамское слово, когда нужно ритмику создать, берется бюрократический тупой ритм инструкции, что-то назидательное. К зрителю ты обращаешься тройным способом: объяснительно-назидательным, литературное дается в форме мягкого, плавного изложения, а какая-то острота или парадокс – в пониженной лексике. Таким образом материал на картинах использует или все три слоя вместе, или по очереди.

М.Э. От автора написанные тексты, повествовательные тексты у Вас в изобразительных вещах отсутствуют?

И.К. В картинах – да. На картинах это всегда пародия, всегда от кого-то. Причем, всегда от кого-то, который, может быть, любим, но не уважаем.

М.Э. Когда Вы, например, пишете в *Дворце проектов*, Вы же описываете каждый проект. Это какой голос?

И.К. Это голос автора-персонажа. Каждый раз это написано от первого лица.

М.Э. А я помню, что-то было и Ваше – врачебно-констатирующее...

И.К. Это в другой инсталляции. Это в «Сумасшедшем доме». Есть текст больного и есть текст врача.

М.Э. В последнее время этот текстуальный компонент исчез?

И.К. Исчез.

М.Э. Как это можно объяснить?

И.К. Я думаю, что под влиянием «проклятого Запада».

М.Э. Который требует чистой визуальности?

И.К. Да. Это влияние выразилось в потере необходимости в словесном материале. До тех пор, пока я держался своей советской ментальности, излагал как советский художник, текст был необходим. А с тех пор, как я стал просто автором, оставаясь русским, но потерявшим советскость, необходимость пропала.

М.Э. Какую роль играет Ваш русский язык в этой утрате текстуальности? Допустим, если бы Вашим родным языком был английский? Русский язык производит причудливое впечатление на западного зрителя. Иероглифы какие-то.

И.К. Да, он не понимает, что это такое. То же самое, что арабская каллиграфия. Он считает, что это орнамент, вообще что-то «оттуда», варварское. Такое же впечатление производят советские тексты на западного человека, не знакомого и не желающего быть знакомым с соответствующим «контекстом».

М.Э. А если бы это был английский язык?

И.К. Английский люди читают, потому что это язык людей. Продолжал ли бы я писать?

М.Э. Ну, конечно, это условно!

И.К. Я не знаю. Нет, конечно. Трудно что-то сказать. Мне трудно себя представить в положении англоязычного художника.

М.Э. Сейчас нет такого текстового компонента, как у Кошута?

И.К. Пишут... Ведь сегодня полный постмодернизм.

М.Э. Это леттризмом называется?

И.К. Леттризм называлось, когда он был на фоне нелеттризма. А сейчас вообще каша. Что-то подписывают, рисуют, буквы...

М.Э. Мне леттризм в последнее время стал очень часто попадаться.

И.К. Есть художники, которые только пишут, только изображают слова.

М.Э. То есть буквы как предмет изображения?

И.К. Не буквы, а какой-то текст, написанный слогами.

М.Э. И тут изобразительный момент – что-то типа каллиграфии?

И.К. Естественно. Как правило, это анонимные буквы, никакой каллиграфии там нет. Компьютерные наборы, но – эффектно, большие размеры. Это слоганы, иногда серьезные, иногда ироничные сообщения.

М.Э. Ну хорошо. А Ваши стенды или реплики коммунальной квартиры, типа: «Пожалуйста, дайте чашку. – Она разбилась.» Это можно отнести к леттризму?

И.К. Нет, конечно. Это какая-то смесь, нельзя никак ее назвать. Потом всё назовут. И так назовут, как ты себе даже не представляешь. Пастернак в этом смысле немножко наивен, когда говорит: «Другие по живому следу пройдут твой путь за пядью пядь, но поражения от победы ты сам не должен отличать». Это высокая наивность, потому что никто за пядью пядь не проходит. И сочиняешь ты что-то совсем другое. Это «за пядью пядь» так будет выглядеть, что ты его даже не узнаешь.

КАРЬЕРА и ЕЕ АНГЕЛЫ

М.Э. Я хочу сейчас взять тему, которую Вы сами предложили. *Карьера и ее ангелы.*

И.К. По поводу карьеризма. Нужно сразу сказать откровенно, что карьеризм мне в высшей степени свойствен. Карьера и то, что называется «занять позицию», проходит красной лентой сквозь всю жизнь «ответчика». Это связано с несколькими причинами. Первая причина – это желание быть видным. Оно мне было присуще с детства. Приведу пример. Мне примерно пять лет. Мы с родителями пошли в кино. В то время перед сеансом выступал затейник-конферансье, который развлекал публику разными номерами. В частности, развлекались тем, что пели песни. Он приглашал кого-то из сидящих в зале попеть. Этот кто-то должен был выйти на эстраду. И вот он спросил, не хочет ли кто-нибудь подняться на эстраду и спеть песню. И четырехлетний ребенок, ни слова не говоря, вскакивает с места, со всех ног несется на эстраду и без всяких ошибок поет какую-то песню. Это – жажда высунуться вперед, показать себя уже в раннем детстве, и это не уходит до сегодняшнего дня. Когда я не могу этого осуществить, это вызывает отчаянное болезненное состояние, что тебя не заметили, ты недостаточно на

виду и прочее. Причины – две, насколько я могу проанализировать это болезненное, неуходящее состояние прирожденного карьериста. Во-первых, у меня глубочайшее доверие к тому, что в искусстве, как и в других местах, существует институция и что искусство по существу институция. Мысль о том, что это частное чье-то собрание или частное дело, для меня невыносима. Музей, как я уже много раз говорил, – одно из таких учреждений, в котором есть начальник, есть исполняющий директор, научные секретари, есть отдел снабжения. Все это работает в качестве институции. И художники являются в том числе, как и в любом учреждении, неизбежной частью этой институции. Это для меня аксиоматично. И как только я поступил в художественную школу, в частности, моя терпимость к этой собачьей жизни объяснялась тем, что я нахожусь в институции, я здесь как бы на законном основании. Не быть в институции, быть свободным мне представлялось совершенно невероятным. Когда началась жизнь неофициального художника, я был уже в двух институциях – в советском издательстве в качестве художника-иллюстратора и параллельно находился в мощной институции под названием «Неофициальная жизнь Москвы», в которой тоже были свои иерархии. В последнем тебе платили дружбой, вниманием, поощрением, ты радовался появлению чужих картин, посещал других художников. То есть все было достаточно жестко институциализировано. Отсюда – желание быть на определенном месте в этой институции. На своем ме-

сте не административного характера, а это место солдата что ли, служилого. Есть управляющие цехом, а есть работники цеха. Ты хотел быть не инженером и управляющим, а в ранге главного мастера, который точит, какую-то гайку крутит, но не управляет всеми и не делает чертежи этих гаек. Это одна сторона дела. А другая – это мое глубокое убеждение, что искусство существует тогда, когда оно видно. Картина, которая не видна, не существует. Это глубокая и обсуждаемая проблема, потому что у художников есть мнение, что если картина нарисована – она есть, а факт ее выставляемости или невыставляемости является служебным и случайным. Картина все равно «есть». В частности, в наших разговорах часто фигурировала некая сцена из фильма о Рембрандте, где он, накрытый какой-то попоной, уже в глубокой старости, подходит в чулане к темному предмету и рукой стирает толстый слой пыли. И под пылью обнажается лицо Саскии. Он улыбается и уходит. Это сцена говорит о том, что если ты хороший художник, будь спокоен: все останется, из чулана вынут, пыль сотрут и т.д. А у меня никогда не было к этому такого чудесного доверия. У меня было безумное, пламенное желание выставиться, показать работу. Я понимаю этот вопль у Мандельштама: «Читателя! советчика! врача! На лестнице колючей разговора б!» . Когда Мандельштам в Воронеже шел в телефонную будку, звонил единственному человеку, которого он знал в Воронеже и которому он должен был звонить, – следователю НКВД, который был к нему приставлен. Он ему зво-

нил и сходу читал свои стихотворения. Когда тот орал «Прекратите!», он отвечал: «Кому-то же мне надо прочесть!» Я понимаю это: сделал – прочитал. Написал про Сталина – пошел читать. Сделанная картина в течение какого-то времени требует реакции. Следующее – чьей реакции? Я строго различал реакцию родственников, друзей, иностранного посетителя или реакцию музейного специалиста. Все, что я перечислил сначала – реакции, которым не следует доверять, это можно сразу отправить в мусорный ящик. У друзей, близких и родственников есть дружественное, вежливо-терпеливое мнение, но оно некомпетентное, потому что оно локальное. Мнение пришедшего иностранца лучше, потому что он видел больше. Но он вежливый в три раза больше, чем друг, и он врет по ситуации (приход в мастерскую), поэтому его не нужно слушать.

Как же добраться до специалиста? В советских условиях это было невозможно. Поэтому ты жил в состоянии «вниз головой», по поводу чего, успокаивая, говорят: «Какая оригинальная поза!» Все мы жили «с наклоном», под углом стоящие фигуры, и все наши изделия были странные, кривые... Но все-таки добраться до последней инстанции было пределом желаний. И когда я выехал на Запад, я столкнулся с этим «гамбургским счетом». И где же гарантия? Гарантия состоит в том, что человек, например, в музыке, который слышал все, может судить о том, что ему показано. Эти люди в силу своего образования знали все. Ты попадал в гигантский амфитеатр. И ты появляешься

в этом амфитеатре с твоим оригинальным номером, а амфитеатр шумит: «Это уже было, это неинтересно!» То есть там можно расслышать «правильные» голоса. Поэтому карьера выступает здесь в форме ответов голосов институции на твои работы. Это фактически желание узнать, кто ты такой, причем, в самом беспощадном смысле. То, что эта институция потом сменится другой, для меня несущественно. Все-таки все эти институции в какой-то степени наследуют ценности, идущие из прошлого. А ценности, идущие из прошлого, мнение «дедушки» является абсолютным. Мысль о том, что и дедушка врал и все неправильно делал, для меня, честно говоря, невыносима. Я ее игнорирую. Дедушка знал все.

М.Э. У Вас интересно соединяется, с одной стороны, несоциализация, скука от общения, ощущение, что Вы ничего не понимаете в жизни, что сама жизнь все делает за Вас, комплекс неполноценности и тому подобное – черты отрешенного чудака и неприспособленного к жизни человека... и тот карьеризм, о котором Вы говорите.

И.К. Во мне существуют две половины. Одна – физическая, другая – химическая. Половинки полностью не соединяются и одна в другую не перетекают. Человеческий материал не перетекает полностью в профессиональный. Конечно, эта фраза выглядит как бред. Конечно, перетекает. Конечно, разные особенности человеческого материала служат стимулом, основанием... Предположим, жизнь как неуда-

ча. Все время жизнь как неудача. Это особый сюжет. Неудача – она все время перетекает в область карьеры, старание выдвинуться, быть заметным.

М.Э. «Ангелы» и «карьера» – слова из разных понятийных и стиливых рядов. Кто ангелы вашей карьеры?

И. К. Что касается «ангелов карьеры», то с тех пор, как я эту карьеру начал, они все время попадают, становятся моторами и перевозчиками карьериста из одного места в другое. Первой в этом ряду я бы назвал Дину Верни, которая «заметила», почти как Державин заметил Пушкина, и поселила уверенность в сердцах нескольких художников. Это – Булатов, Янкилевский, Рабин, Архангельский и я.

Решающую для меня роль сыграло семейство Йоллесов. Пауль Йоллес был швейцарским дипломатом и коллекционером. Когда он приезжал в Швейцарское посольство, он всегда посещал нескольких художников, меня в том числе. И это были не просто платонические посещения мастерских неофициальных русских художников. Это привело к тому, что он организовал выставку в кунстхалле Берна тогда, когда я еще не мог уехать, – в 1985 году. И это было огромное событие, толчок, в результате которого я вступил не на галерейный путь, а на путь некоммерческих музейных институций. Эта же выставка поехала в Марсель, в Париж, в Дюссельдорф. И таким образом началась карьера в среде непрофитных институций. После этого я стал получать приглашения. Например, от Мартена. Он был директором

кунстхалле Берна, и он сделал там выставку. Жан Юбер Мартен – знаменитый куратор, который сделал выдающуюся выставку «Маги Земли», какое-то время он был директором Центра Помпиду. Он сыграл большую роль в моей жизни, выставив в Помпиду «Улетевшего в космос» и купив ее для музея. Он всячески меня поддерживал, рекомендовал – его я должен назвать вместе с Паулем Йоллесом.

После этого огромную роль сыграл директор ДААД, Иоахим Сарториус, который пригласил меня на стипендию в Западный Берлин. ДААД – это такая организация, которая объединяла художников, писателей, музыкантов и ориентировалась на развитие художественной жизни в Западном Берлине, который тогда был изолирован. Она базировалась в «окруженном» Берлине. Из русских там был Андрей Тарковский, затем Отар Иоселиани. Я был приглашен сразу после Тарковского. Это было очень знаменитое место, куда приглашали на год, но я прожил там два года. Там тоже была выставка, и это было очень важным событием. Директора ДААД, который ко мне очень хорошо относился, тоже можно считать ангелом. Такую же роль сыграл Ян Хут и другие «ангелы» – как правило, это высшего класса кураторы и директора музеев. Галерейщиков я не могу назвать своими ангелами, они были скорее демонами, которых я очень боялся. Они относятся к миру коммерции. Хотя понятно, что я теперь живу только потому, что это продается. Но я не могу назвать ни одного коллекционера, которого я могу считать анге-

лом. Щукин был ангелом Матисса, вся материальная жизнь Матисса держалась на Щукине. После того, как Щукин купил одну картину, Матисс купил дом. Вот это настоящий ангел. У меня такого ангела как-то до сегодняшнего дня не оказалось. Ангелы – только директора институций.

М.Э. После разговора о карьеризме можно как-то ретроспективно оценить карьеру?

И.К. Я Вам скажу только свое мнение, субъективное, изнутри. Потому что что угодно можно сказать снаружи. Конечно, снаружи она выглядит очень удачной. Из страшной и несчастной страны, которая не имеет никакой репутации на Западе, оказаться в музейном контексте – это можно считать огромной удачей, какую трудно даже ожидать. Особенно при жизни. С моей же стороны – вечно голодного карьериста – это удача, но не до последней степени. Чего же тебе не хватает? Все есть. Не хватает следующего: серьезных коллекционеров и ретроспективы в высших по классу музеях. Каждый день карьеристу не хватает чего-то большего. Даже когда я разговариваю с каким-нибудь художником, у которого все уже, казалось, есть, он говорит с кислой миной, что – нет, в таком-то музее недостаточно хорошо повесили, а в другом обещали, но не «взяли». Та же желчь, которая отравляет его существование с такой же силой, как и у меня, хотя он на лестнице стоит на несколько ступеней выше, чем я. Так что сейчас, что бы я ни сказал, это будет выглядеть патологической

жадностью скупого рыцаря. Десять сундуков уже – а одного, самого главного, не хватает!

М.Э. Я не очень понимаю, что значит, что нет серьезных коллекционеров. Если Ваши работы есть в музеях, зачем им нужно быть в коллекциях?

И.К. Совершенно законный вопрос. Но в том-то и состоит жадность, что еще и у них надо было бы как-то отметиться. Всё это я приписываю патологическому тщеславию.

М.Э. Но ведь частная коллекция меньше, чем музей. Вы тоскуете о чем-то меньшем?

И.К. Это по принципу: все мне пишут, а почему этот замолчал? Шагал, например, ненавидел всякого, кто о нем не написал.

М.Э. С карьерой очень сильно связана тема *честолюбия*. Вы можете сказать, в какой мере оно Вам присуще?

И.К. Я думаю, что карьеризм и честолюбие – это одно и то же. Тут нечего добавить.

М.Э. Одно дело, когда мы говорим про карьеру – это объективный показатель успеха, а честолюбие – это субъективная воля к карьере, эмоциональная одержимость. Каково Ваше честолюбие в сравнении с другими известными художниками?

И.К. Мне очень трудно сказать. Существует затаен-

ное честолюбие. Поэтому, если человек говорит: «Да мне плевать, я буду сидеть и починять свой примус», это не совсем так. Я думаю, что каждый художник просто испекаем честолюбием.

М.Э. Меня теоретически интересует вопрос, есть ли все-таки художники, одержимые стремлением к чистому результату, более или менее равнодушные к общественному признанию?

И.К. Конечно, есть. Есть все, и это в том числе.

М.Э. А может так быть, что слава или карьера одинаково равнодушна к тому, любит или не любит ее художник, и что она отдается невлюбленным в нее с той же охотой или с такой же неохотой, как и тем, которые влюблены и домогаются ее?

И.К. Я думаю, что да. Одинаково. Слава несет в себе подозрительные компоненты. Но успех и слава – все-таки разные вещи. Слава – это реакция на успех. Поэтому что в любом успехе есть большая часть труда. Успешность – это результативность труда. В славе же есть просто молва.

М.Э. Отражение.

И.К. Да. И там необязательно присутствует полный результат труда. Поэтому жажда славы и жажда успеха для меня разные вещи. Мало того, слово «слава» для меня имеет очень неприятный привкус, и есть желание уклониться от этого. Слава есть не-

избежный побочный продукт успеха. Как в спорте – сделал прыжок и раздаются аплодисменты. Я различаю прыжок и аплодисменты, которые мне почему-то неприятны.

М.Э. Известность, например?

И.К. Это неприятно. В Москве, например, реагируют не на твои работы, а на то, что приехал художник. Первый вопрос: «Как Вы всего этого достигли?» Это неприятно и как-то пакостно. Приведу такую метафору: это так же противно, как аплодисменты повару за хорошо поджаренную курицу с просьбой появиться в зале ресторана. Но то, что эта курица вкусная и ее хорошо едят, является окончательным признанием. Но не аплодисменты повару! Повар должен сидеть на кухне, а не появляться в ресторане. Сегодня это неприемлемо. А раньше художник только иногда появлялся, его продукт говорил за него. Исполнитель, музыкант – да. Сегодня ситуация такова, что художник является частью охватившей мир «Репрезентации».

М.Э. Но в чем состоит успех? В том, что тебя признают специалисты. То есть это тоже слава, но в профессиональном, узком смысле.

К.И. Да, например, как признать, что это хорошая машина и на ней хорошо ездить. Но без криков, что это Мерседес... и т.д.

НЕУДАЧА

М.Э. Тема разговора – *неудача*.

И.К. У человека есть главные сюжеты или главные понятия. У меня среди прочих было и остается таким главным понятие «неудача». Неудача – неудачник. Всю жизнь меня преследует ощущение неудачи и неудачливости. Я понимаю, что сейчас это очень трудно обосновать. Я уже пожилой человек и стал постепенно равнодушен к этому, привык. Но еще недавно ощущение неудачи жгло с утра до вечера. По отношению к чему неудача? Что не удалось? Речь идет о каком-то внутреннем старании, намерении, которое не удалось, и **В ПРИНЦИПЕ НЕ МОЖЕТ УДАТЬСЯ**. Есть личная неудача и наша общая неудача.

Какого рода может быть неудача? Есть неудача жизни и неудача твоего дела. Традиционный сюжет еще – любовная неудача. Эта неудача локально терзала, но не составляла полную, всеохватывающую неудачу, нависающую как абсолютная тяжесть.

Начнем с надежд или стараний, прилагаемых в твоей профессии. Есть твои попытки и усилия, вследствие которых должен быть какой-то результат. Но результат я на протяжении всей моей жизни

воспринимал как неудачный. Кто оценивает, кто референт, кто говорит, что это неудача? Для меня это оценивается с обеих сторон. Когда я сам что-то делаю и оцениваю своими глазами результаты, они однозначно оцениваются мной как неудача. Это такой букет «НЕ» – неполноты: неэнергетично, незахватывающе, неталантливо, неясно, неоригинально, нехудожественное. Вообще неизвестно что. Предположим, повар что-то варит, и получается смешение всех овощей: суп, второе и десерт. Под словом неудача я понимаю знаменитый «пшик». У Маршака есть: взял железо, сковал подкову, подкова не получилась, он из нее сделал еще какую-то мелочь, наконец он все это раскалил и бросил в воду и раздался «пшик». Это и получилось. У меня всегда была надежда, что если не подкова, то по крайней мере гвоздь должен получиться. При взгляде на результат работы у меня, кроме «пшика», никогда ничего не было. Причина в том, что я никогда не был внутри себя «художник», а – просто человек, и оценивал свою профессию со стороны, и поэтому в результате получилось не «искусство», а неизвестный полумертвый гибрид. И второе – это реакция внешнего мира на это изделие. Она, кстати, совпадала с моей реакцией. Если слово «пшик» – не то, что зритель говорит, а то, что выражает его физиономия. Художник по физиономии того, кто смотрит на картину, мгновенно считывает, что там написано. Без слов. Слова зависят от дружелюбия, вежливости. Они могут быть любого характера. Но физиономия никогда не обманывает.

Не обманывает так называемая «длина внимания». То, что привлекает зрителя, выражается следующим образом: он смотрит, потом его лицо должно приобрести чуть-чуть морковное выражение, вытянуться в мою сторону и на какое-то мгновение оставаться неподвижным. Это значит, что его сознание что-то там зацепило. И эта легкая остановка, невольная и бессознательная, и представляет собой результат интереса, внимания и оценки этой работы. Другое выражение говорит о том, что он с самого начала уже знал, что это его не интересует. Если он вежлив, то это – тупое, как у животного, стояние возле твоего изделия. А если это не связано с вежливостью, то – просто скольжение, как по полкам в магазине: это не нужно, пойдем дальше. Такое «пойдем дальше» – верный признак, что перед ним неудача. Объяснять это факторами времени – он потом еще поймет и т.д. – мне не приходит в голову. «Потом» не будет. Я получал полную порцию облучения и изнутри, и снаружи тем же «душем». Например, разглядывание альбомов в моей мастерской моими друзьями – Монастырским, Макаревичами и т.д. Хотя это выглядело хорошо, я это тоже оценивал как неудачу, потому что это совпадало с намерениями моих друзей, которые тоже что-то такое делали. Мы были одинаково заряжены. Это плюс на плюс, на плюс... А в одинаковой зарядке, как близкие люди, мы не можем обсуждать эту тему, поскольку из одной кастрюли... Можно сказать, что вся моя карьера покрыта толстым слоем подобной неудачливости.

М.Э. А музейные люди, кураторы, которые определяют меру удачи?

И.К. Правильно, но также и верно, что, хотя они долгие годы брали на выставки в свои замечательные музеи, это не снимало ощущения неудачи. То, что они брали эти работы, мотивировалось разными причинами. А причинами, как мне кажется, являлось не столько качество, а то, что они что-то репрезентировали. Под удачей же я понимаю что-то оконченное и безотносительное. То, что должно работать при любых условиях. Как мотор под воду опустишь, и он работает. А это было больше ситуативным: это интересно показать, это в нашей программе показавсяких новинок. Я думаю, что интерес и значение – это немножко разные вещи. Это то же самое, как «существительное и прилагательное». Интересно сделано и сделано значимо – это разные вещи. В современном искусстве это очень хорошо прослеживается. Интересно – это... «Сильная характеристика», но она ситуативна. Сегодня это интересно, а завтра менее интересно.

М.Э. А какой бы критерий Вы предложили в качестве удовлетворяющего?

И.К. То, что почему-то подсказывает интуиция... Но ещё немного про неудачника. Я понимаю, что неудача амбивалентна. Бывает объективная неудача и бывает субъективная неудача. Бывает, что при объективных компонентах удачливости внутреннее

ощущение неудачи не слабеет, а обостряется. Мне трудно это сейчас глубоко проанализировать. Я думаю, это еще связано с более широким комплексом вообще всего вывезенного из России. Из России всегда вывозится непонятно что, а тут вопреки всему вывезли кое-что. Я чувствую, что это второго сорта вещи... В конце концов и отношение к русскому как к чему-то «продавленному». Есть такое выражение «продавили»*. Вот этот русский авангард «продавлен» на Запад, он не является частью западного процесса, а – постепенными усилиями, «продавлением». Я имею в виду – Малевич, прежде всего, супрематизм, а также русский кубизм, Попова, «амазонки», в меньшей степени Татлин, конструктивизм – принимается Западом прежде всего в контексте самого Запада. Это «русский формализм». Поиски формальных комбинаций, то есть то, что Запад хорошо проработал в классическом модернизме, это школа формалистических операций с картиной, с плоскостью и т.д. Но существо русского авангарда не формалистично. Это мистика и мировоззрения – космические, метафизические, анализ жизни. Все это, конечно, «мировоззрение». Но это не логика развития самого искусства и его формальных свойств, точнее, не только это. Продавливание и успех русского авангарда лежит не в понимании главного содержания русского авангарда, его миротворческого, содержа-

* Екатерина Дёготь в своей «Истории русского искусства 20-го века» впервые употребила этот термин по отношению к русскому авангарду.

тельного момента, а благодаря его радикальности по отношению к форме, которая оценивается чрезвычайно высоко, и на этом основании представители русского авангарда почитаются, выставляются.

Это переносится и на следующее поколение художников, на наше поколение, где не обнаруживаются никакие новые формальные находки. Всё рассматривается только в одном ключе – страдания человека в условиях тоталитаризма. Дело в том, что это не модернистский язык. Все дело в языке. Модернизм – это вообще концентрация внимания на языке. Концептуализм, кубизм – это язык. И инсталляция в том числе. А почему и ради чего он занимается инсталляцией? Интерес может быть только формалистический.

М.Э. Это вызывает у Вас чувство...

И.К. Неудачи, конечно, и невостребованности.

М.Э. Именно эта содержательная сторона – мистика, утопическая сторона...

И.К. Общая и локальная культура, общечеловеческая культура. О чем мы все говорили.

М.Э. А что, собственно, из Вашего было воспринято?

И.К. Чистый формализм, пространственные манипуляции с инсталляцией, положение вещей в закрытой инсталляции, окраска, свет, цвет. Все формальные элементы. А содержание – эта страшная жизнь

при полицейском режиме... И чем более удаленная культура, тем более это оказывается неинтересным. А для американцев это вообще конченный художник. Его не нужно даже выставлять, поскольку он занимается показом социальной несправедливости в тоталитарном обществе, что уже проработано, уже «проехали».

М.Э. А. условно говоря, «тевье-молочниковская» сторона, еврейски-мечтательная, утопическая, меланхолическая сторона этих работ не воспринимается?

И.К. Нет, не воспринимается. Советская полицейская Россия не репрезентируется в качестве сентиментальной, иронической, печальной. Это удел дореволюционной России. С момента революции – это проклятое полицейское государство, в котором человек только страдает, и художник ничего не имеет права говорить, кроме положенного ему по долгу. В Африке он должен говорить об апартеиде. Если художник об этом говорит, то это совершенно нормальный африканский художник. В Турции он должен говорить о мусульманских унижениях. У всего периферийного есть жесткий репертуар, с которым практически ничего нельзя поделаться. Я скажу немножко больше об этом, потому что это связано с комплексом неудачи. Когда я стал работать и показывать работы на Западе, я столкнулся с тем, что в головах критиков, художников, коллекционеров, кураторов присутствует абсолютно стандартный уплощенный образ других стран, других культурных территорий. И у каждого

давно уже сформирован некий неизменный герб, в который включены три-четыре эмблемы. Здесь работал архитектор из Аргентины. Я ему говорю, что проблема русского художника на Западе в том, что его каждый встречный спрашивает: «Будем водку пить?», а если ты из Украины, то – «Часто ли танцуешь гопак?» Водка и икра – наша эмблема, гопак – украинская. Слушая это, он говорит: «Да, и меня все время спрашивают, сколько раз в день я танцую танго». Так что можно сказать, что, попав на Запад, ты попадаешь в традиционную колониальную систему мышления, где существуют метрополии – Европа и Америка – и весь остальной мир, погрязший в бездне колониального одичания. Россия ничем не выделяется из этого общеколониального мира. Но у каждого есть свой репертуар: у нас – водка, безумие, абсурд... Есть некоторые атрибуты русского духа, которые ты должен непременно представлять. Это абсолютно нематериальная беспричинная деятельность, совершенно непрактичная – но с размахом, удалью. Непременное безумие идей. Все, что никому не нужно, не имеет никакой почвы, утопия, мечтательность, космизм – это типично русское. Русская абсолютно непонятная доброта и душевность. Сентиментальность, искренность, вопли души – это все наши приоритеты. И запредельность должна быть, невероятная безрассудность, немотивированность, зашкаленность поступков. Талантливость и безумие одновременно. С этим букетом, если ты соответствуешь подобным представлениям («нематериаль-

ность», незаинтересованность, мечтательность, широта души и бесшабашность, немотивированность существования), ты являешься правильным выразителем своей страны, если ты художник, музыкант, актер, танцор. Если ты в этом наборе делаешь хоть одну ошибку, например, упомянул, сколько стоит твоя работа, ты нарушаешь эмблематичный образ русского и тогда можешь пострадать, к тебе может быть плохое отношение. Интересоваться деньгами могут люди метрополии, а тебе полагается заведомо отрешенный, бесшабашный «отвяз». Если в твоих работах или в поведении кроются все эти элементы плюс вежливость, а не хамство, то ты вполне можешь работать на Западе и получать все положенные преференции. И у всех есть свои эмблемы – у африканцев, у восточноевропейцев, у латышей и т.д. Борьба со страданием – это другой типаж, не советский. Это скорее африканцы – они страдают. Здесь нужно выделить два-три момента, которые являются приоритетными для русских художников на Западе. Если бы это было бы в других областях – музыка, балет – то там требуется мастерство. Русские имеют в этих профессиях «знак мастерства», это обязательно. А так как в изобразительном искусстве никакого мастерства давно не востребовано, то если предложение безумное, странное, неожиданное, то это хорошо, это по-русски. И туда же входят сентиментальности человеческие. Поскольку немцы давно уже не репрезентируют сентиментальность, это сохранилось за Россией. А страдание – не по ведомству

русских, это по ведомству колониальных народов, а именно – мусульман, которые имеют право страдать и показывать свои язвы. Мусульманский художник должен обязательно показать что-то, связанное с тюрьмой – решетки и т.д. А африканец должен показать униженность и подавленность. Репертуар небольшой, до смешного напоминает Жванецкого. Но с ним связаны условия твоего существования и показ твоих работ.

М.Э. Но это не Ваша неудача.

И.К. Это наша неудача.

М.Э. Всех неудача. Это неудача тех людей, которые смотрят через такие очки.

И.К. Разумеется, но интересно, что описанный закон, если можно так выразиться, не имеет обратной силы. Когда европейца или американца показывают на территории этих «колониальных» стран, то не возникает симметричного требования, что американец должен быть всегда минималистом, абстракционистом и т.д. Ему позволено как раз быть разнообразным, многоликим. Мало того, ему позволено иметь имя. Но на нашей, другой половине существует такая шкала: молодой талантливый художник из России, интересный русский художник, восточно-европейский автор. Наконец, если всё удачно, появляется впервые имя – Иванов, Кабаков, Петров. Кабаков, живущий уже с такого-то года в Нью-Йорке.

Это очень важно, он – эмигрант. И наконец, последняя степень уважения – просто фамилия и имя.

М.Э. Это общая неудача, заложенная в порядке вещей, в колониальной эстетике. А личная Ваша неудача, *моя неудача?*

И.К. Это очень трудно объяснить. Те, кого ты любишь, все попали в точку. А огромное количество людей промахнулись. И ты в их числе.

М.Э. А кто попал?

И.К. Те, кто висят в музеях. У меня есть психическая уверенность, что даже такой плохой художник, как, например, Буше, попал в точку.

М.Э. Во-первых, в музей попадают не сразу, как Вы попали в музей.

И.К. Как попал, так и выпал. Я имею в виду постоянную экспозицию. Ты можешь быть вечно на складе, а потом со склада тебя куда-то отправят. Это все очень относительно. Другое дело, когда ты попал в постоянную экспозицию.

М.Э. А кто из современников попал?

И.К. Очень много. Например, несколько немцев современных: Польке, Рихтер, Кифер. Такая же группа американцев. Всего два француза: Болтанский и Бюрен. Группа английских скульпторов. Они общеизвестны.

М.Э. А из России?

И.К. Никого. В ранге музейного искусства нет ни одного русского, кроме авангарда. Сейчас по всему миру есть музеи современного искусства. И в каждом городе есть обязательный набор... Из этого и состоят музеи современного искусства... пять немцев...

М.Э. Немцев больше.

И.К. Там же два периода – классический модернизм, кончающийся «военным» рубежом, и послевоенный модернизм, тоже уже канонизированный. Музеи состоят из раздела довоенного и послевоенного. Все очень просто. И все комнаты забиты. А все остальное – это новое, актуальное искусство, которое, естественно, тоже превратится в пять-шесть фамилий.

М.Э. Вы попадаете в актуальное...

И.К. В актуальное не попадаю, потому что я уже возрастом не вышел.

М.Э. А постмодерн?

И.К. В каких-то музеях что-то есть, но этого, с моей пессимистической точки зрения, недостаточно. Хотя в каких-то есть даже в постоянной экспозиции.

М.Э. А книги, например?

И.К. В некоторых Историях искусств есть, а в некоторых нет. Вот тебе, пожалуйста, неудача. Я понимаю,

что это рассказ миллионера про то, что у него вчера кусок крыши отвалился. Я говорю о своих страхах с дистанцией, стараюсь это рассмотреть со стороны. Но коль скоро речь идет о внутренних психопатиях, то нельзя об этом не сказать.

РОССИЯ В АРТМИРЕ

М.Э. Выделяется тема *Восприятие России в артмире* или *Капитал русского искусства с точки зрения международного художественного сообщества*.

И.К. Нужно это сразу периодизировать. Есть положение вчера, через какое-то время и т.д.

М.Э. Россия на мировом художественном рынке.

И.К. Рынок – это другое. Но весь артмир не описывается рынком. Артрынок – только его часть. Артмир имеет, по крайней мере, четыре подразделения, при самом грубом приближении. Самый верхний слой, самый активный и невротичный – артрынок. Это стоимость в галереях выставок работ тех художников, которые продаются, это аукционы, которые перепродают или выставляют, это коллекционеры, которые собирают этих художников и платят определенные деньги, а потом могут выбрасывать это на рынок. То есть все операции, связанные с игрой диллеров, как правило, спекулятивной. Это целый отдельный мир, в котором художники тоже участвуют – не как пассивные фигуры (нарисовал и продал, я рисую, а он продает, вспомните Пушкина: «не про-

дается вдохновение, но можно рукопись продать»). Это все прошлая легенда, что художник в изнутри запертой мастерской, потом вламывается диллер, который наслышан, хватается за работу, художник протестует. Сегодня художник является одним из компетентных участников рынка, который знает, где что почем, кому можно дать работы, как они двигаются по рынку. Самое страшное, что молодые художники в основном обращают внимание на этот слой. Все, что публикуется, идет от артрынка. Особенно русские публикации. Артрынок для русского художника синонимичен артмиру. Хотя есть еще три подразделения. Они не видны русскому художнику. Этим объясняется и положение в России. Удачная продажа – хороший художник, большой успех, он не замечает остальные три основных категории, не хочет их знать.

Вторая категория – академическое восприятие искусства, академическая адаптация искусства. Там совсем другие герои, о деньгах там никто не говорит, это включение художника в артисторию, в книги, в преподавание, в чтение о нем лекций. Художник как презентация и эволюция искусства, культуры. Одним словом, все, о чем говорят профессора по всему миру, от Японии до Америки. И там артрынок вообще не является предметом разговора. Читаются лекции о художниках, которые, возможно, не имеют вообще никакого коммерческого успеха, но для профессоров являются репрезентантами художественных направлений. Это огромный мир. И большая удача

попасть в учебники, которые там пишутся, в студенческие аудитории, быть включенным в язык преподавателя. Фактически история искусства движется по этой линии – академической. Рынок – предмет «сегодня-завтра», но кто знает, может быть, и «послезавтра».

Третья категория – выставочная деятельность некоммерческого характера. Биеннале, фестивали, Документа, Манифеста и т.д. В мире достаточно таких представительных «презентаций», которые направляют молодые кураторы. Кто-то финансирует отдельные группы. Но вся эта деятельность некоммерческая в принципе. Она представляет собой показ молодняка и новых течений. Гигантские пласты этой продукции, огромное количество молодых художников вовлекается в это. Сам художник, может быть, даже ориентирован не на это, а на продажу, но его могут взять. Биеннале – пример некоммерческого показа и показа художественных открытий. Это третий слой, огромный. Русские постепенно начинают понимать, что он имеет значение, а не продажи и не цены.

Четвертый слой – музеи, кунстхалле и «серьезные» коллекционеры. Это совершенно отдельная, закрытая область, таинственная и чаще всего недоступная.

М.Э. А «классические» музеи Вы относите к предыдущей категории?

И.К. Музеи принадлежат прошлому. Или они дей-

ствуют в качестве выставочных площадок, то есть относятся к третьей категории.

М.Э. То есть там, где биеннале.

И.К. Но когда они уже музеи, о них нечего говорить, поскольку...

М.Э. Я имею в виду музеи современного искусства.

И.К. Там принимают участие уже апробированные, легитимированные художники. Музеи есть музеи, память прошлого. Это не обсуждается. Никто же не говорит сегодня про Пикассо. Это все равно что обедать за столом. Пикассо при всех своих провокациях давно уже стал... Тут как бы нечего сказать. Что можно сказать о романтиках? Это неактуально. Я сейчас говорю о четырех слоях, которые, я уверен, действующие. Артрынок; академический слой, очень актуально действующий, он формирует историю искусства; выставочная деятельность; музейная деятельность и коллекционеры. Последняя зона самая загадочная. О ней очень трудно что-то сказать, особенно о коллекционерах — что такое «серьезный» коллекционер? Как и что он покупает? Покупается, как известно, благодаря галереям. Система такова, что сначала художник принимается в галерею, а потом галерея, у которой свой штаб потенциальных покупателей, рекомендует работы коллекционеру. Коллекционер в принципе доверяет выбранной галерее. А если коллекционер будет доверять своим

вкусам, он будет «прокалываться». Таких специалистов сегодня совсем мало. Как правило, покупатель доверяет галерее.

М.Э. Я не совсем понимаю, чем эта четвертая часть отличается от коммерческой деятельности, будет ли она осуществляться через галерею или через коллекционеров.

И.К. Она отличается, потому что предполагается, что коллекционер берет картину для себя, для хранения и пользования и держит длительный срок у себя на стене, потребляет картину. В то время как маркет картину не потребляет. Ну, например, в магазине никто же не ест огурец. Это все идет на продажу. А коллекционер отличается тем, что предполагает, что он ест огурец. Но это теоретически. А на самом деле сегодня все выглядит совершенно по-другому. Во-первых, коллекционер, будучи, как правило, сам финансистом, тоже включается сюда самым активным образом, покупает как «инвестицию» картину, которую, галерея гарантирует, он сможет уже через год продать обратно. А иначе он просто не будет ее покупать. Тем самым галерея гарантирует нарастающие цены, по крайней мере, ее сохранение. Он перестает быть потребителем. Ему говорят, что через год эта картина будет стоить дороже, а если нет, я у Вас куплю, говорит галерейщик. Он рискует маленькими деньгами. Он может за небольшие деньги купить работу молодого художника. Если даже художник не вырастет, то он через год «сбросит» эту картину, от-

правит ее родственникам. И купит нового молодого художника. Но есть шанс, что этот молодой художник пойдет с огромной скоростью вверх. Тогда у него будет ранняя работа, а покупать ранние работы считается наиболее выгодным. Они стоят очень большие деньги потом, потому что они первые.

М.Э. Вы говорите, что из этих четырех слоев Россия может участвовать в трех. Наверно, не в академическом?

И.К. Не в академическом. В основном это аукционы и коллекционеры. Это очень странно. Сначала Россия ворвалась бешено, как бык, на аукционную, продажную арт-сцену, а сейчас, когда денег не стало, внезапно подкосила этот рынок, перестала покупать. Теперь она убежала в качестве того же быка, и ничего не продается.

М. Э. Но я имел в виду другое, каких художников покупают?

И.К. Иностранцы из России почти ничего не покупают. Из России берутся картины, выставляются на аукционы, но на русские аукционы, где покупают те же русские.

Э.М. В свое время у Гриши Брускина купили...

И.К. Это Сотбис, иностранцы. Это исключительный случай. Это больше не повторится. Иностранец больше не покупает. Только русские и украинцы покупают русское и украинское.

ПЕРСОНАЖНОСТЬ

М. Э. Персонажность - это когда автор подставляет на свое место какого-нибудь персонажа и приписывает ему свое сочинение, вроде как Пушкин – Ивану Петровичу Белкину. Ведь не «Повести Пушкина» он написал, а «Повести И. П. Белкина» – дьявольская разница.

И.К. Понятно, что многие работы сделаны не от имени автора, а от имени персонажа. В чем причина такой замены и подмены, маски? В литературе это само собой разумеется. Почему нужно говорить в изобразительном проекте о персонаже, который имеет какую-то свою речь? В изобразительном проекте это можно сделать в том случае, когда сам автор занимает позицию куратора, дистанцируется и хочет сказать, что это не я нарисовал, а он. Игра в то, что он нарисовал. Кто этот «он» и даже многочисленные «они»? Предполагается, что у самого автора не имеется какого-то одного высказывания, одной манеры. И вообще у него нет художественной идентички. Это первое, что приходит в голову для объяснения, почему автор пользуется персонажем. И это противоречит всему развитию модернизма, который ставит перед художником задачу формирования своего по-

черка, своего лица. Предполагается, что найти свое «лицо» в море возможностей и других авторов так трудно, что если свой путь, своя идентика найдена, то уж нужно за нее держаться как за якорь спасения и по возможности не отклоняться в сторону, потому что смерть автора – справа и слева. Найденная идентика – это твердая позиция, не только твое художественное Я в мире других Я, но прежде всего имеет и коммерческий смысл, потому что если ты потеряешь свою идентичку, тебя не будут различать и, следовательно, покупать. Ты, предположим, наладил производство автомобилей, а через месяц перешел на мыло. В принципе в бизнесе можно этим заниматься. Но когда покупают какого-то художника, нужно знать, что покупается именно мыло, а не автомобиль. Подобная потеря лица или заявление, что никакого лица даже нет, воспринимаются очень странно. Где же, собственно, тот, кто нарисовал? Заранее предполагается, что автор – это тот, кто нарисовал. А куратор – тот, кто выставляет этого рисующего автора, и это другая профессия. В случае же персонажа совершенно очевидно, что автор занимает позицию куратора. Возникает вопрос: А кто же все это нарисовал – может быть, это Ваши ассистенты сделали? Впрочем, здесь, на Западе ассистент считается рукой автора. Короче говоря, с точки зрения модернизма работа с персонажем никак никуда не вписывается, а с точки зрения постмодернизма, наверно, вписывается. А, самое главное, вписывается следующая вещь: причина, по которой главный автор

пользуется другими авторами, состоит в том, что для него важным является не откровенный, искренний, подлинный язык, а отношение к языку вообще. Язык любого автора выступает в форме вообще какого-то языка. Причем интересно, что эти языки могут быть как социально значимые (язык халтурщика, язык страстного художника, язык дилетанта, бюрократа), так и языки, которые могут быть придуманы персонально. Персональные языки, над которыми мучался художник-модернист, может быть изобретен также и в качестве вообще какого-то персонального языка – как язык этого человека. Тогда следует предположение, что никакого открытия языка вообще не может быть: как не может быть идентичного языка, так и не может быть языка, который можно открыть. Поэтому что все языки в принципе уже даны. Возможны или комбинации языков или разработки каких-то языков, но – самое важное – тут предполагается, что у человека нет идентики. Все языки – не авторские, а плавающие в каком-то социально-художественном поле. Такой художественный пессимизм лежит в основе работы с персонажем. Любой язык берется из уже существующего алфавита. Существует репертуар, и автор берет для любого персонажа какой-то язык – внимательный, страстный, вялый, оскорбительный, хулиганский и т.д. Самое главное при этом то, что они заведомо чужие. Работа с чужим языком в модернизме была неприемлема, а в постмодернизме совершенно естественна, потому что все известно и все языки в принципе чужие. Язык изобрести уже

невозможно. Под сомнение ставится изобретение нового языка и то, что этот язык идентичный.

Таким образом, персонажная техника есть просто доведенное до конца утверждение, что нет идентичных языков и нет новых языков. Все это уже многократно существует в огромном «меню». А раз это так, то под каждый язык кладется не визуальная концепция, а литературное основание. Язык выбирается по принципу: кто такой этот персонаж, который работает в этом языке? Допустим, темный и невежественный человек употребляет для самовыражения такой визуальный язык. Образованный, профессионал, сведующий в теориях, пользуется таким языком. И так далее. Каждый язык приписывается какому-то персонажу с его психологической и социальной установкой. Совершенно рядом уже последний шаг, который может быть предпринят – это создание полноценной биографии и характера такого персонажа, что уже давно является в литературе распространенным приемом.

Мы знаем, что персонажность употребляется в литературе разными способами, но два наиболее очевидны. Первое: желание описать реальный характер. Характер по возможности приближается к сложности реального человека с его скрытостью, с его стратегией, с его «масками». Предполагается, что описывается нечто в жизни. Это Мопассан, Бальзак, Золя и т.д. Этот путь предпринял в том числе Толстой – характер максимально приблизить к живому человеку, оживить литературного героя. Другой спо-

соб восходит к средневековой манере писать о чем-то отвлеченном. За основу берется идея, которая обуревает самого автора, и эта идея приписывается разным персонажам, распределяясь между представителями этой идеи. Таков путь Достоевского. Для него персонажи – деревянные куклы, японские, картонные, плоские существа, но каждый зато изображает какую-то страсть или идеологию. То есть персонаж используется автором как в картонно-теневом театре. Каждый человек там только идея. Там нет вообще никакой реальности. Это драма идей.

Я в своей работе с персонажами больше пользуюсь этим вторым способом. Разумеется, это не какие-то реальные люди, которые что-то рисуют. Но каждый раз персонаж-автор обуреваем одной какой-то идеей. Ты имеешь театр идей, но изложенных в визуальной фигуре. Они благодаря этой идее что-то делают со своим изобразительным материалом: организуют его в строгости, если это бюрократы... Короче говоря, каждый раз визуальная операция мотивирована одной идеей. Вместе все они, начиная с альбомов и других персонажей до последних трех – Розенталя, Кабакова, Спивака, в более максималистской форме представляют собой разнообразные идеи, которые находятся в голове у самого «куратора».

Существует тем не менее динамика идей. Это не просто постулирование какой-то идеи. Есть такие персонажи, которые только постулируют идею. Но в основном все манипуляции с этими персонажами происходят в большой серии, которая представляет

собой развитие – зарождение идеи, ее разбухание, надувание, когда она из болезненной становится почти здоровой, имеет вид расцветшего существа, и, наконец, следуя логике движения, падает и погибает. Иначе говоря, доходит до своего абсурда или конца. То есть имеется, как у любого существа, начало, середина и конец. Но не человека. «Человек», воплощающий эту идею, как бы к ней подвёрстывается, потому что он человек-идея и появляется, расцветает и погибает вместе с идеей. Это такие модели, которые близки к итальянскому театру масок. Как у Карло Гоцци. Ничего невероятного в этой придумке нет. Замысел в том, чтобы перенести литературные и драматургические приемы на визуальное, где до сих пор такой номер еще не применялся. Техника персонажей применялась не только мной, но целой группой концептуалистов. Здесь прежде всего нужно вспомнить Комара и Меламида с их Бучумовым и Зябловым; главного персонажного художника Дмитрия Александровича Пригова, который сам есть персонаж, множил собственного персонажа, но в основном создал только одного героя – самого себя; можно вспомнить Макаревича с его «деревянным человеком», Альберта с его Карандашом и «примитивным художником», Захарова с его тетушкой – Мадом Шлюз и Пастором и т.д.

М.Э. А из западных художников кто-нибудь пользуется этой техникой?

И.К. Может быть, но я не знаю. Это до такой степени

литературизированный прием, что только в московском круге это могло так пышно расцвести. Я не знаю западных аналогов. Что-то где-то молодежь выставляла, я слышал, но, думаю даже, что это под влиянием русских. В респектабельном художественном обществе это не совсем понимается и не одобряется – опять-таки из-за невозможности коллекционировать «персонажи». Есть юмористические ситуации, когда говорят, что хотели бы купить картину, «если там будет подпись Кабакова». «Но она же принадлежит Розенталю!» – Никакого Розенталя мы не хотим знать, нам нужна «твердая валюта».

М.Э. У Вас это с альбомов началось?

И.К. Началось с альбомов примерно в 1970-м году. Потом было «10 персонажей» в виде инсталляции в 1988-м году. Потом у Фельдмана был Кошелев, который приехал из Барнаула, он организовал преподавание своей системы под названием «синтетизм». Инсталляция называлась «Случай в музее или музыка воды». Выставка состояла из «картин» Кошелева, и даже удалось надуть милейшую кураторшу из Пушкинского музея, сказав, что с трудом удалось вывезти из Барнаула неизвестного художника. Человек, неискушенный в инсталляционных хитростях, поверил. Дело в том, что при персонажной технике куратор оставляет за собой все возможности рефлексии, комментариев, объяснений и все формы, чтобы убедить в «реальности» своего героя, чтобы мистификация удалась.

М.Э. А когда Вы сейчас делаете просто картины, не-персонажные картины, есть в них тем не менее не-обозначенный, невяявленный Вами персонаж?

И.К. Нет. Когда я делаю от себя, я считаю, что это я придумал. Но, разумеется, я пользуюсь какими-то безличными формами, безличными языками, фрагментами, цитатами. Но какая-то концепция, белая или связанная с реалистическими изображениями, взаимоотношениями, – это мое собственное. Но, рисуя любые картины, ты все равно становишься неизбежно «персонажем истории искусства... становишься «монстром».

СЕРИЙНОСТЬ

И.К. Коснемся свойства художественного продуцирования, которое сразу ориентируется на какую-то группу сходных работ, а не на отдельные произведения. В чем причина? Начиная с альбомной техники, картины все время выливаются в какие-то серии. Довольно большие серии – 20-30 картин на один сюжет, который варьирует данную тему. Почему это так рождается, я не знаю. Допустим, не одна вишня, а пучок вишен. Почему пучок или гроздь винограда? Вместо одного большого и сладкого яблока. Почему все сразу рождается в виде множества? Я думаю, что эта множественность, вариативность, с одной стороны, говорит о недоверии к «одному», единственному, уникальному. Как делается «одно» произведение? Одно произведение, которое имеет такую развертку, такую глубину, что оно соединяет все линии, которые находятся в голове у автора, где все концентрируется в этой вещи. Он думает сразу и о сюжете бесконечной глубины, и о какой-то совершенной форме, и об исключительных последствиях. В психологии это опознавалось бы как параноическая тенденция. Параноик считает, что, упершись в одну точку, он сможет повернуть мир. Он сдвинет камень, в который уперся, и что-то произойдет.

Пример экстремальной траты сил на одну картину – «Явление Христа народу» Иванова. Человек создает одну картину, но эта картина впитала всю его жизнь, все его мысли, усилия. Все направлено на то, чтобы поднять эту непосильную тяжесть, в которой «вся» твоя жизнь. Последствия такого титанического усилия предполагаются тоже невероятные, а именно: все человечество, собравшись вокруг этой одной картины, поймет и увидит, что оно тоже стоит в воде в Иордане, и, увидев Христа, человечество преобразится благодаря такому «кинозрелищу». То есть речь идет о разовом преобразующем поступке, который осуществляется через эту картину. Для того, чтобы делать одну картину, она должна быть во много раз преувеличена в своем значении. И некоторые другие делали одну картину в жизни, повторяли ее многократно в разных вариантах. Это означает, что картина концентрирует и соединяет для таких авторов на холсте, в раме всё. Впрочем, вообще любой автор, когда он переходит к следующей картине, забывает всё, что было в предыдущей. И в новой картине начинается снова «это все». Но факт остается фактом, каждый раз он концентрируется для сжатия всего до маленького магнитного шарика, планеты, которую он пускает дальше в мир.

А что такое художник, который делает серию картин на одну тему? Серии делались – жития, например, серии икон или картин Возрождения. Это история, картина в «кадрах». Житие или история,

например, войны – это картины, связанные одним сюжетом, растяжка одной картины. Здесь мы не можем говорить о серии – это разные картины. Сопряженные единым содержанием. В сериях, о которых говорю я, есть множественность одного варианта: в них содержание всегда одно и то же, но оно распадается на множество возможных картин. Одна картина выступает как бы не в качестве единственности, а в качестве размноженности. Когда человек стреляет не пулей, а шрапнелью. Здесь, как в шрапнельном выстреле, одна пуля попадет в утку, а остальные полетят мимо. Это, я бы сказал, генетическая избыточность. Вместо того, чтобы прицелиться и попасть в точку одной пулей, он выпускает жменю, кучку камней, чтобы хотя бы один камень долетел до цели. Я думаю, что здесь есть какой-то растительно-биологический момент. С дерева летит множество семян, и есть большая вероятность, что одно из семян попадет в почву и прорастет. А также здесь есть расчет, что если в одной картине будет непонятна идея, то благодаря вибрации множества таких картин зритель, с одной стороны, поймет, о чем идет речь, а с другой стороны – будет в недоумении. Он будет в неуверенности, правильно ли он понимает. Это опять некое «подмаргивание», вибрация. Я, честно говоря, не могу проанализировать причины такого маниакального «изобилия». Не знаю, это тонкий момент. Проговорил минут десять, а на самом деле ничего для себя не прояснил. Психолог назвал бы это фобией шизофреника.

М.Э. Мне кажется, что художник предыдущих эпох оперировал языком, более или менее знакомым зрителю и художникам его времени. Был некий общепонятный язык, державшийся десятилетиями. Поэтому художник мог делать одну картину, то есть производить некий речевой акт на языке, который был понятен его современникам.

И.К. Да, конечно.

М.Э. А сейчас бесконечно умножились эти языки... Движения, течения, которые обладали некоторой общностью языка, тоже расплылись... Каждый художник создает свой язык и одновременно – высказывание на этом языке. Возникает трудность: как я могу понять это высказывание, если я не знаю того языка, на котором оно сделано. Серийность – это попытка обозначить тот язык, на котором каждая картина – отдельное высказывание. Т.е. всякое высказывание немедленно тащит за собой целый язык, на котором оно производится, из каждой картины вытягивается целая серия как предъявление грамматики, правил сочетания образов.

И.К. Я думаю, что это что-то близкое к этому. Это очень хорошее объяснение. Изготовление множественности... В Москве говорили: «Уже понятно! Зачем двадцать картин?!». Но парадокс в том, что понятно именно потому, что двадцать картин. Надо установить язык, и тогда может остаться одна картина на «этом» языке. Это очень правильная мысль.

М.Э. Нет никакого другого соизмеримого поля, в котором можно воспринимать язык современного художника, кроме как серийность все той же картины. При этом язык не предшествует высказыванию, как если бы он заведомо был установлен традицией, культурной системой, а порождается одновременно с высказыванием, как набор правил, позволяющих его варьировать.

И.К. А в случае изготовления серии каждый раз устанавливается новый язык. Таким образом получается, что серия за серией автор выполняет роли многих персонажей.

М.Э. Многоязычность.

И.К. Да, что опять возвращает нас к теме *Персонажность*.

М.Э. Это очень близко. Персонажность и серийность сильно связаны.

И.К. Да, я полностью принимаю Ваше объяснение. Это установление языка, который готов каждый раз поставлять новый язык, новый алфавит. Это как бы авторский сертификат, но без имени.

М.Э. Персонажность и серийность связаны множимостью. В одном случае это умножение субъектов письма – персонажей, а в другом случае умножение объектов письма – картин.

И.К. Правильно. Я сейчас вспоминаю «Десять персонажей» — там все на этом и построено. Каждый альбом имеет свою технику изложения. Эта техника требует серии.

ПОЧЕМУ Я ПОЯВИЛСЯ НА СВЕТ

М.Э. Очередная тема: *Почему я появился на свет.*

И.К. То, что я вспоминаю благодаря никогда не погасающим лампочкам в голове, особенно в детстве... А что значит в детстве? Когда сознание начинает пробуждаться, в двенадцать, тринадцать, четырнадцать лет... В голове как лампочка сияла одна очень странная мысль: я не мог понять, почему я появился на свет. Не в физиологическом смысле. А для чего мое появление на свет, что имеется в виду. Это говорит о том, что сам факт рождения, окружающий мир, игрушки не доставляли радости естественного существования. Я не помню в себе такой радости. И этот вопрос постоянно торчал и был связан и с другими вещами. Я обнаружил, что на свете все есть, а меня как бы нет. То есть факт моего физического существования воспринимался как раз как невероятное присутствие в состоянии отсутствия. Ничего нет более безобразного и странного. Я видел, что есть чашки, ложки, вещи, слышал, что все говорят, но не было мотивов включаться в это дело. Страшное состояние. Ни одна причина из тех, что я видел вокруг, — школа или что-то еще, даже близко не касались того вопроса, который торчал у меня в голове. Я с ме-

ста в карьер, не потом, а сразу был брошен в самую бездну главного вопроса. Это интересно, потому что это был не ступенчатый переход к главному вопросу, постепенное подползание, а это было изначально.

Само рождение на этот свет воспринималось как нечто проблематичное. Я не был уверен в том, что я здесь нужен. Ненужность и необязательность моего присутствия на свете была очевидна. Сам факт рождения на свет был для меня под вопросом. То, что является само собой разумеющимся – родился, значит, живет, если я хожу, то значит, хожу, и не нужно знать, почему нога двигается. Неуверенность в правоте своего рождения была основным моим состоянием. Никто мне ничего не сказал о причине моего появления, и у меня самого нет уверенности. Искать глубокие причины этого в моих родителях, в нежелании отца иметь ребенка? Я не думаю, что это так напрямую связано с физиологией. У меня есть «Универсальная система изображения всего», где есть гипотеза того, как человек появляется на свет, что он появляется «дважды». Сначала появляется физическое существо, потом происходят какие-то процедуры, чтобы он ожил. Появляется Голем, а потом, если ему повезет, он появляется в форме какого-то дыхания. Я это так воспринимал, что я есть и меня как бы нет. У меня психология Голема.

М.Э. Да, это очень понятно, хотя мне ближе, наверно, противоположное представление: что сначала есть некая энергия, импульс, который затем обретает плоть.

И.К. И я стал по многу раз перебирать причины, которые позволят мне самому убедиться в праве рождения. Рождение воспринималось не как естественный шаг, не как выпрыгивание на свет, а как что-то связанное с заимодавцем, который заплатил... Но какова плата, и являюсь ли я платежеспособным, чтобы заплатить за свое рождение? В конце концов эта последняя версия окончательно поселилась у меня в голове: за это нужно заплатить. Видимо, есть, было чье-то действие, которое от меня требует вознаграждения за это. Это лишний раз показывает, что естественное состояние для меня совершенно не было естественным. Мне нужно было второй раз узнать, для чего я родился. Отсюда происходит вся искусственность моей жизни, ее «проективность», она не двигалась естественными толчками, а как бы все время сочинялась. Это саморефлексия, подглядывание за собой, ловля себя на каждом шагу. Когда я все время перебирал в голове, чем заплатить за свое рождение, я обнаруживал, что у меня ничего нет, чем можно было бы заплатить. Беспомощность, неготовность к уплате и искусственность состояния продолжалась очень долго, практически до двадцати пяти – двадцати восьми лет. Конечно, это было параллельно связано с адаптацией к жизни. Но это все по существу были социальные имитации. Это было другое «я». Взаимоотношения с другим «я» – тоже любопытная тема. Я получил «билет», право на жизнь раньше, чем я согласился на это существование. Я уже жил в качестве социального существа очень активно, энергично.

М.Э. А в каком возрасте Вы получили «билет»?

И.К. Вы знаете, это неясное время – может быть, к тридцати годам. Эта билетность была просто усталостью от безбилетности.

М.Э. Ехали «зайцем»?

И.К. Да, я поехал зайцем. Поехал по жизни полностью без билета. Я его не получил ни изнутри, ни снаружи. Любой психолог бы сказал, что это страшный комплекс отсутствия инициации. Тебя никто не инициировал. Уже позже, рассуждая о том, что такое инициация, я вдруг понял, что это одна из страшных травм моей жизни.

М.Э. Вы имеете в виду религиозную или чисто экзистенциальную инициацию?

И.К. Нет, не религиозную, а то, чтобы мне дали согласие, что я имею право жить на этом свете в качестве неважно кого – человека...

М.Э. А как это проходит в нормальных слоях, условиях?

И.К. Не знаю. Я только знаю еще мифологический слой. Рыцарские посвящения или посвящение в ремесленники...

М.Э. В комсомольцы...

И.К. И это в том числе. Может, какой-то преподава-

тель скажет: «Илюша, давай, у тебя что-то получается». Мне нужен был голос снаружи.

М.Э. Голос, оправдывающий существование, ведущий от «просто-бытия» к тому, как надо?

И.К. Инициация. Согласие посылающего тебя жить на этот свет в качестве человека, а не просто в качестве амебы или жидкого, беспрерывно трясущегося желе. Ничего такого не происходило, и я прожил свою жизнь без инициации. Я даже придумал Розенталя, моего персонажа, который жил до меня, а я встретил его рисунки и с этого момента начал ему подражать, и он мне сказал: «Давай делай так...»

М.Э. Создали себе инициацию задним числом.

И.К. Да. Это ситуация Голема, который не знает, где его душа.

М.Э. Насчет платы. Вы говорите, что постоянно слышите в себе голос, говорящий: «Делай то или это, не останавливайся...», это тот самый голос, который хотел уплаты?

И.К. Я думаю, что все из одной компании, из одного рупора. А что касается рисования, приказа по поводу рисования, то я не буду оригинален, если приведу в пример одну замечательную историю. В один монастырь попросился и был принят бывший фокусник. Его постригли в монахи. Через некоторое время один из монахов приходит к настоятелю и говорит,

что происходит нечто ужасное, что он заглянул случайно в щель двери и увидел новоприбывшего монаха стоящим на руках, вниз головой, а ногами он перекидывал мячик, причем все это он проделывал перед алтарем. Неслыханное кощунство! На что настоятель сказал: «Оставь его в покое, он таким образом служит мессу.» Мне очень нравится этот образ, потому что у каждого есть свой способ отвечать этому рупору, любым странным образом. У нас здесь работал плотник. И я видел, что, когда он делает модели, стругает, от него идут искры, он находится в изумительном состоянии. Я сразу вспомнил святого плотника, Иосифа. Но я понял и более глубокую вещь. Неважно, забивает человек гвозди или стругает, но если он считает, что так он «перекидывает мячик», то все в порядке.

М.Э. Возвращаясь к Вашему переживанию небытия себя (в ясном присутствии стульев, ложек, мячей...). Я помню, в семнадцать лет у меня было сильное ощущение, что меня нет, но я возможен.

И.К. То же самое. Вопрос в степени боли и паралича. Все эти большие вопросы, когда они залезают в голову (это как раз то, что мы читаем у Монастырского в «Каширском шоссе»), достигают маниакальной степени, парализуют. Не то что между делом – «я подумаю». Они, как бесенок, терзают. А потом боль куда-то уходит. Потому что я не могу сказать, что пришел момент и я узнал. Надо сказать, что счастливые посещения в духе Соловьева, видения, голо-

са – ничего подобного я не могу вспомнить из своей жизни. Что-то туманное наплывало и утихало. Есть какие-то звуки. Они у меня выражаются в таких словах: «Давай-давай». Иногда, когда что-то получается, я слышу такой звук: «Давай-давай». Вообще – что значит получается? Когда ты идешь по коридору и внезапно чувствуешь, ударяешься и слышишь, что с той стороны кто-то стоит. А не получается – это когда пустота в коридоре.

М.Э. Безотзывность.

И.К. Да. Или в камере – ты стучишь, и там кто-то есть, за стеной. Кстати, этим образом пользовался Шаляпин, когда его спрашивали: «Как Вы поете?» Он рассказывал про технику, постановку голоса, дыхание, а остальное, как он говорил, «за забором». Мне нравится этот образ. За забором – и все.

М.Э. Какую роль для художника играет место? «Быть на своем месте». А как определить, свое ли оно, если до меня его не было? Разве не я сам его создаю?

И.К. Попадание в правильный створ может быть в разных формах. Например, Мандельштам сочинял стихи только на ходу. «Ходовая» техника. Под местом я понимаю позу, при которой происходит попадание. Но я думаю, что эти позы вполне профессиональные. В теннисе тоже, когда игрок используетработанную им технику игры, он играет сдержанно и спокойно. Он понимает: чем более он спокоен, тем

лучше будет играть. Под словом место я понимаю зону, в которой ты можешь стоять спокойно. Техника художника – это стояние. Но, конечно, можно понимать место метафизически: это мое место, и я с него не сойду. Но я думаю, что это все-таки троп, метафора. Меня сюда поставили, и я здесь стою. Такой солдатик. Понятие службы и солдата является одним из сильнейших метафизических переживаний. Конечно, понятно, что эта жуткая солдатская служба связана с издевательствами, но если ее принять в чистом виде – «служение, служба человеку, отечеству и т.д.» – то, конечно, это состояние приводит к умиротворению. Все стражи находятся в состоянии спокойной буддийской прострации. В Москве самое сильное впечатление оставляла у меня не богатая шпана, которая ездит на машинах, а их охранники. Конечно, сразу бросается в глаза их накаченность, каменная мина на лице, это бывшие солдаты и т.п. Но состояние, в котором они находятся – меня это поразило – близко к буддистскому спокойствию и расслаблению. Прежде всего потому, что они ничего не делают или заняты какой-то иррациональной деятельностью – просто стоять возле другого человека. Он ненапряженно вертит головой, как в кино, – я этого не видел. Он просто пребывает. Мне это напомнило монашеское спокойствие. Хотя дотронься до него – убьет на месте.

ВРЕМЯ ХУДОЖНИКА

М.Э. *Свое время и время других.*

И.К. Есть очень красивая притча, реализованная в жизни, в данном случае – художника. Жизнь делится на три части по задачам, по переживаниям, по внутреннему самоутверждению персоны. Первое – найти свое место, что-то делать такое, за что ты отвечаешь и что у тебя в руках получается, вообще намыть какую-то практику. Лучше всего это изображено в триаде, которую или цитирует, или изобрел мой приятель Юра Куперман. У художника есть три задачи: первая – найти феню, какой-то трюк, способ, потом отточить феню и третье – гонять феню. Мне очень нравится это определение, которое полностью соответствует трем этапам жизни художника. Сначала найти свой почерк, чтобы рука слушалась головы, чтобы голова хорошо контролировала, и в голове бы еще что-то происходило, что бы выполнялось рукой. Второй этап я сразу переведу в другую плоскость: какое место занимает моя деятельность в современном художественном поле. У других художников, может быть, эта задача не стоит. Для меня есть некая сфера, в которой действует современный художник. Я хочу участвовать в этой художествен-

ной жизни. Это мое время. Человека выталкивают на сцену – это его время, между выходами Иванова и Петрова, и он должен успеть полностью использовать это время. У меня самого было очень сильное чувство, что меня сейчас вытолкнули на сцену, и я должен исполнить свой номер. Я думаю, что это ощущение короткого времени, специального времени несколько противоречит тенденции художника в древности, иконописца или художника Возрождения, у которого было представление, что есть вечность, что он работает для вечности, что его работы «плавают» в очень длинном времени. Поэтому совершенно безразлично, сегодня я рисую или завтра. Будильник не стоит надо мной. Я работаю в длинном отрезке времени. У меня этого никогда не было. Когда я начал работать, я сразу понял, что живу в советский период, что такие картины должны делаться, сегодня я отражаю этот период. Я рад, что могу отразить время, эти коммунальные квартиры, стенды, умирающее советское общество. У меня было чувство, что я должен это изобразить. И я как-то изображал. И это, надо сказать, тянулось довольно долго – до 1998 года. Я чувствовал, что это время мое и я выполняю то, что в это время происходило. И обязательно – постсоветский период. Я считал, что надо отобразить этот труп, эту убитую корову с разных точек – со стороны копыта, описать качество шерсти. Подобно тому, как в криминалистике фотографируют трупы. Так у меня было чувство, что надо описать ее не молодую и скачущую, в период «революции», а когда она ле-

жит на земле и едва дергает хвостом. Чувство, что я должен описать агонию этого животного. Причем, с большой радостью. А потом, когда, казалось, кончился мой часовой завод описывания смерти этой коровы, я стал рисовать в духе того, что вокруг меня рисовали современные художники на Западе. Это примерно с 1995 года. Рисовал на том языке, который понимали вокруг – кураторы и художники на этом музейном плане. Все было хорошо, и я чувствовал, что заполняю это пространство. Страшное желание было распространиться в пределах этой возможности, как можно больше «выступить» в разных уголках земли. Я принимал множество предложений, мы все время ездили по всему миру. Инстинкт, как у животного, у собаки – написать вокруг возможно большего количества деревьев. В таких инстинктивных терминах я бы и описал свое радостное перемещение из одного музея в другой.

Печальный момент начался примерно с 2003 года, когда я почувствовал, что все, что делал я и делают другие художники, уже в новом, наступившем в свой черед времени, уже не нужно. Образовался сначала маленький, а потом все больше надувающийся вакуум-пузырь. Никто не сказал, например: «Убейся! Твоему времени конец или выходи из вагона!» Но тем не менее я понял, что этот поезд, в котором я так замечательно ехал, уже не идет дальше. Идут какие-то другие экспрессы по другим дорогам, а тот поезд, где я сижу и также сидят другие пассажиры, стоит и не двигается на запасных путях. С 2003 года

я почувствовал, что зазвучал будильник, и, как пели в песне, «расцветает алыча, но не для Лаврентий Палыча». Время не ваше, а время других. Алыча стала расцветать в других садах, для других – молодых... И, что было грустно, у меня было представление, что они будут вроде трех генераций концептуалистов – старшей, средней и младшей, связанных непрерывными узами, передачей концепций. Эти три генерации в Москве были как одна семья.

Но живя на Западе, я вижу, что никакой преемственности и никакого уважения к традиции нет. Я почувствовал, что эти люди, эти тенденции и концепции, и их формы просто были оставлены, забыты, а пошла писать совершенно другая история. И это третье время, когда ты будешь танцевать дальше, но за кулисами, а на сцене танцуют уже другие. Получается, что образ мира выступает в форме кулис и створок, как в фотоаппарате, где «хлоп» – и следующая картинка. Я понимаю, что этот образ полон психизма, что искусство многомерно, но тем не менее, когда мы говорим о моем и чужом времени, это довольно точно сказано.

М.Э. А когда началось Ваше время?

И.К. В конце института, в конце 1950-х. Мне же очень повезло, потому что когда я закончил институт, почти сразу началась неофициальная художественная жизнь. Если бы продолжалась официальная жизнь, можно было бы говорить о задержках, а тут я сразу попал в лодку, куда уже все загрузились, причем,

в одно и то же время. Где-то в 1955/56 году начали работать Немухин и Рабин, но не раньше, в моем исчислении.

М.Э. А направленчески, содержательно можно определить, что кончилось в 2003 году?

И.К. Кончился постмодернизм и вся эпоха модернизма. Классический модернизм и его извод – постмодернизм. Постмодернизм – это дополнения, комментарии, пропущенные места классического модернизма. Добавка туда – литературность и отказ от модернистского пуризма, уменьшение экстаза, дистанция, то есть целый ряд каких-то, с одной стороны, игровых моментов, иронии, пародии, потому что модернизм был слишком серьезен, а, с другой стороны, рефлексии и детализации. Но в основном все вьется вокруг основного ствола модернизма. Это наши отцы, родители, к которым у нас почтительное отношение. А то, что началось после 2000 года, – это новая парадигма, новая жизнь, новые люди.

НОВЕЙШЕЕ ИСКУССТВО

М.Э. И каков дух этого новейшего искусства?

И.К. Мы уже об этом говорили. Это невероятная инфантилизация, отсутствие прошлого, какого-либо вертикального критерия, сравнения высокого и низкого, полное отсутствие миссионерства, отсутствие чувства ответственности, быстрое распространение всего по горизонтали. Хорошо видно, что то, что я говорю, окрашено злобой и негативизмом. Не хотелось бы! Потому что это не твоё собачье дело. То же говорили и про тебя. Не надо быть идиотом и все это поливать. Что-то такое надвигается. Я думаю, что что-то ещё в самом начале, которое потом выльется в другие формы. Но замечаешь, что чрезвычайно высока имперсональность, нет личностного начала. А есть игра с массами, «массовик-затейничество», есть выдающиеся коммерческие таланты. Хорошо поставленный розовый спектакль. Ведь, например, персонажность, которая оказалась вполне «созвучной», образуя гибриды, невольно допустима. Художники разыгрывают разные жанры: художник-хулиган, художник-финансист, художник-куратор, бизнесмен и т.д. И персонажность приобретает место не только в остраниженной художественной деятельности, а попросту в жизни.

М.Э. Вы имеете в виду – в новую, «безответственную» эпоху?

И.К. Да. Честно говоря, я бы не стал много прогнозировать, поскольку это звучит как бурчание, к сожалению, и возрастное – я отдаю себе в этом отчет...

М.Э. Судя по тому, что я видел на биеннале, это полная «расслабуха», ненапряженность смыслов. Что-то бренчит, что-то шуршит... Нет ни задачи, ни ее исполнения.

И.К. Конечно. Девальвировалась роль художника в мире. Возможно – и писателя, и композитора тоже... Но все-таки писатель несет ответственность за свое письмо. Есть какая-то традиция. Также как у музыкантов, у танцоров. Например, классическая постановка балета находится в ряду какой-то традиции, где хотя бы в жестах есть память о былых смыслах. Изобразительное искусство, в отличие от всего, даже от спорта, – это полное отсутствие школы. Художник сегодня ничем не связан и не имеет никакого образования. Даже если они что-то заканчивают, там никакого процесса обучения не происходит. Они там просто пребывают, беседуют с педагогами, а если педагог не приходит, то просто сидят. Это полная самостоятельность внутри школы. Все школы, которые я знаю, это практически брошенные места, хотя педагог получает зарплату, иногда даже приходит, но ведь и сам педагог ничего не знает. Он уже в трех поколениях ничего не знает. Его учитель тоже ничего не знал.

М.Э. И когда это началось?

И.К. Это начало века. Уничтожение школ в Европе. Академии существуют, но это свободные академии. Навык перехода из головы в руку практически уничтожен...

М.Э. Но в России это было.

И.К. Да, в ужасном состоянии, но в России это сохранялось. Сохранились хотя бы не правила, но механические манипуляции. Человек не помнит, почему он ест, но делает движения ложкой. Вот что-то подобное механическое сохранялось в наше время. Рисовали гипсы, рисовали с натуры, но как это рисовать, никто не знал, включая учителя. А сегодня никакой натуры, ни композиции нигде нет. Может, и есть натурщики, но студенты мажут, что им в голову взбредет. И со всех сторон слышно, что самые лучшие художники – это бывшие электрики. Впрочем, важным становится не само «учение» в школе, а просто посещение в течение нескольких лет самого этого пространства «школы» – в результате такого посещения ты пропитываешься аурой места и становишься художником «по жизни».

М.Э. Как я понимаю, главная установка – на самовыражение. Выражай себя как хочешь...

И.К. Конечно, особенно когда появилось понятие проекта. Искусство есть предложение какого-то проекта. Если его можно рассказать и записать, то дальше все сделают ассистенты...

МЕТАФОРА

М.Э. Тема *Метафора*.

И.К. Литературная метафора – это сжатая фигура, которая несет в себе какой-то парадокс. Этот парадокс излучает из себя огромное количество смыслов, и все понимают, что окончательный, последний смысл метафоры не может быть раскрыт, но взрывная сила метафоры невероятно стимулирует фантазию. Таким образом, метафора работает в обе стороны – в сторону простого назидания и какого-то смысла, который можно извлечь из метафоры, а второй слой – это неразрешимая бездна, которая разворачивается за удачной метафорой. Если метафора не имеет этого второго слоя, и он не может быть разгадан, тогда на передний план выходит анекдотичность и смешной, часто нелепый парадокс. Если банальность и глупость, лежащая на ее поверхности в первом слое, остается непрозрачной, метафора теряет свое название метафоры и становится чем-то дидактическим, аллегорией.

С литературной метафорой все ясно. Но что такое метафора визуального порядка, подсказывает только интуиция. Можно сделать какой-то компактный образ, который будет работать как метафора. На-

пример, «Туалет», который мы делали на Документе, удачная визуальная метафора, потому что она обладает невероятной банальностью и глупостью в первом ряду. А именно: это рассказ о том, что в туалете живут советские люди. Те, кто не понимают, что это метафора, думали, что это этнографический объект. Например, в Германии меня спрашивали, какой процент людей живет в туалетах. Я отвечал, что до перестройки процентов восемьдесят, а сейчас почти сто. Это никого не удивило. Другой вопрос, который задавал каждый второй посетитель: что это – такое правило живущих в туалете в Советском Союзе, что в мужском отделении – столовая, кабинет и место пожилого человека, а в женской части – детская и спальня? Именно такова наша планировка. На этом кончалась зрительская любознательность «нормального» заграничного зрителя, что вызвало, естественно, проклятье русских рецензентов (статья называлась «Мы не живем в туалетах» и была гневной отповедью эмигранту, который клеветает и зарабатывает деньги на страданиях родины). Но определенная часть продвинутых людей понимает, что речь идет о метафоре, что вообще жизнь – говно, но мы в ней живем, и ничего изменить нельзя. Но, повторяю, для внешнего наблюдателя смысл метафоры напрочь исчезает. Все говорит в этой инсталляции об этнографических подробностях русского быта, тем более подлинных, что это сделал русский художник. Здесь срабатывает традиционный колониальный эффект, что мы-то сложные люди и очень тонкие, но дикари

от России до Кубы только и могут изображать свою жизнь, рассказывать как Синдбады-мореходы о том, где они обитают.

Надо сказать, что такое обращение к визуальной метафоре является основным приемом у нас с Эмилией довольно давно при изготовлении инсталляций. Всегда хотелось сделать такие работы, которые могут быть поняты метафорически, в двух планах: идиотски банальном и расширительном. Если нет расширительного значения, то «работа» не получилась.

М.Э. А «Летающие картины» – в чем там метафоричность?

И.К. В последней серии картин под названием «Летают» летают картины, которые изображают действительность. На каждой картине довольно тщательно прописаны пейзажи, физиономии и т.п. Если бы просто в воздухе летали деревья, морды и люди, потерявшие вес и ориентацию верха и низа, то это был бы довольно известный прием: жизнь не имеет устойчивости, она не имеет верха и низа, она вообще не прочна. Тут нет никакой метафоры, а есть экспрессионистический рассказ о том, что нет прочности в мире, все кувыркается, плавает и т.д.. Но когда в пустоте плавает картина, на которой, наоборот, все «нормально» стоит, появляется вполне ясный метафорический смысл. Сама картина летает вверх ногами, но внутри картины ничего не крутится, там все совершенно замечательно и благополучно. Если

смотреть на то, что там нарисовано, там сидят две женщины, которые плывут на пароходе и даже улыбаются, а в другом месте машины едут. То есть, мир крутится, но в момент кручения те, кто крутятся, не знают, что они крутятся. В известном смысле это литературная метафора. Это прямая сноска к супрематизму, потому что, как мы знаем, в супрематизме летают абстрактные фигуры, геометрия, но никогда действительность не летала, картина сама не летала. Потому что у Малевича – отказ от предметов, требование беспредметности, абстракции, освобождение искусства от мира, от тяжести, но не отказ от самой картины. Здесь же у меня как раз типичная постмодернистская поправка: да, все полетело, но летит в формах старых картин, причем, видно, что картины не имеют глубины, да, они изображают глубину, но на самом деле они плоские, как супрематические формы Малевича.

М.Э. Этим супрематизм подтверждается или оспаривается?

И.К. Да нет, он признается. Но с небольшим дополнением.

ЗРИТЕЛЬ

И.К. Для меня зритель является обожествленной личностью. Это почти бог. Страх, когда он на меня смотрит, и вообще – любой, кто на меня смотрит, сразу получает невероятно высокие преференции. Во-первых, он прав, во-вторых, он знает все. Человек, который на меня смотрит, он все знает. У меня есть страшный психический казус – думаю, что когда он на меня смотрит, он видит меня насквозь. Я ему придаю такие свойства...

М.Э. Как Вию какому-то...

И.К. Как какому-то высшему существу. Меньше всего я думаю, что это такой же реальный человек, как и я. Но то, что он смотрит на меня, дает ему невероятные преимущества. С чем это связано, я не знаю. Когда я стал рисовать, первое, что я обнаружил, это что из-за моей спины смотрят на то, что я нарисовал, те же понимающие, всеведущие и осуждающие глаза. Причем, они абсолютно не на моей стороне. Например, я спрашивал о таком «зрителе» Олега Васильева. Ответ его был совершенно замечательный: «Как – какой зритель? Это тот зритель, кто меня понимает, это как бы я сам». Он предполагает, что раз он на-

рисовал эту картину, зритель немедленно вступает с ним в какие-то отношения и видит эту картину так же, как сам художник. Это общее правило даже. Если зритель стоит как посторонний и не смотрит из моих зрачков, то в ближайшем или отдаленном будущем есть надежда и даже уверенность, что он все же наденет мои очки и будет смотреть моими глазами. Вот мы беседуем. Вы слушаете меня и не спрашиваете, на каком я языке говорю. Я говорю на русском языке и говорю вещи, которые вполне понятны. Также любой художник считает, что его понимают. У меня же совершенно другая патологическая странность. Я считаю, что то, что я говорю и рисую (для меня это почти одно и то же), совершенно необязательно для того, кто смотрит и слушает. Во-первых, изначально ему это неинтересно, потому что он видел и слышал много интересного, много ценного, много значимого и, подходя к твоим изделиям, он не убежден, что это интересно. Первое, что я должен сделать, это так поднапрячься, чтобы преподнести ему то, ради чего он мог бы остановиться и заинтересоваться. Он должен получить ту же порцию впечатлений, которую он имел уже от им замеченных других. Например, человек в консерватории, который много всего уже слышал: если ты будешь что-то там скрипеть, он немного послушает, но потом отключится, потому что не будет знать, куда этот скрип вставить. Даже в случае... Я понимаю, что есть понятие модернизма в смысле новизны. Всегда слушал звуки, а теперь будешь слушать скрип или шипение. Но это не очень

подтверждается. Здесь есть какая-то тонкость, которая не в мою пользу. У меня не хватает модернистского задора. Если бы я жил во времена Лисицкого, может быть, у меня бы появился этот ажиотаж: «Я вам сейчас покажу и удивлю на фоне того, что вы знали до меня!» В то время, когда все ходили в кофтах, пачкали себе физиономии или делали квадраты вместо нормальных картин, может быть, я тоже что-то такое бы вытворял. При моем потворстве ситуации я бы тоже, наверно, что-то делал такое революционное. Но во времена постмодернизма у меня нет модернистского запала, нет уверенности, что это будет адекватно воспринято.

У меня скорее другой эффект: я хочу сделать что-то такое знакомое, известное другому, но чтобы в этом знакомом была какая-то одна часть повернута, чтобы он получил порцию знакомого, но с каким-то вывертом. Зритель должен у меня что-то знакомое узнать, но что-то не узнать. Потом начинается следующая пытка. Конечно, я рассчитываю на зрителя компетентного, интеллигентного, на «своих». Которые много видели, много знают, но согласны на дискуссии, обсуждения, рефлексии, способны к сноскам. Способны к двум вещам: во-первых, понять контекст, откуда это пришло и куда вставлено, и, во-вторых, способность извлечь те смыслы, которые там могут находиться, и реагировать на них. Повторяю все время – смыслы, а не формы! У меня форма с самого начала оказалась выраженной в слове. Например, я строю фразу, она сама как-то легко

возникает и из головы вылезает в какой-то, как мне кажется, ясной форме. Так же я отношусь и к рисованию. Если понятно то, что я хочу сказать, – ну, и хорошо. А имеет ли это какую-то особую, яркую фигуру, форму, пластику, я не знаю.

Я, кстати, убежден, что никакой такой особой пластики нет. Это просто кратчайшее изложение того, что я хочу сказать, в визуальной форме. Получается, что я нарушаю основную традицию модернизма, который был весь построен на открытии новой формы, новых средств и проистекающих от этого возможностей. Я из-за школы, из-за моего образования просто не знаю, что такое формализм. Я в этом смысле абсолютный дилетант, мной пропущен огромный кусок художественной эволюции, который можно назвать авангардизмом, формотворчеством, работой с материалом, с элементами – линией, пятном, квадратом. То есть то, над чем трудились великие открыватели, начиная с Кандинского, прошло мимо меня. Модернизм для меня – угрожающе страшная тетка, которую я стараюсь обойти. Я отношусь к изображению, как к написанному на бумаге, – чтобы можно было прочесть, а почерк не по этой части. У меня страшно ослаблена визуальная атака. И это вредит работе на Западе, который поднаторел как раз на этом визуальном штурме. Вещь должна ударять тебя по глазам прежде всего формой. Это модернистское требование полностью сохраняется и до сего дня. Галерейщик пошел со мной к художнику, которого я хотел показать, он посмотрел внимательно работы,

и мы идем обратно. «Ну как?» – «Он меня не напугал.» Это сегодня единственная реакция. Ты должен его потряхивать. Содержание никого не интересует. Но вид изделия должен не только пугать, но и быть обязательно похабным и по возможности оскорбительным. Еще пример. Моя галерейщица предложила кому-то мою скульптуру. Коллекционер отказал. Причина: слишком сентиментально.

М.Э. О какой скульптуре идет речь?

И.К. Неважно, какая-то скульптура, но она касалась человеческого материала, какой-то теплоты, человечности. Увидев даже каплю этого, он сразу отказывается. Сегодняшнее искусство полностью бесчеловечно. Зверское и похабное, оно оперирует самыми мерзкими вещами – пуганием, скотством, откровенно сексуальными сценами. Все это есть область изобразительного искусства. Непременное его условие.

Все, что касается человечности, это по линии Голливуда. Это масс-медиальная область. ...На какого зрителя идет ориентация? Интеллигентный зритель представляет собой крошечную группу или фикцию. Потому что основной зритель – это все-таки зритель довольно большого диапазона. Коллекционер, который ничего не понимает. Или человек, который просит его поразить. Или рафинированный эстет, сноб. Казалось бы, можно было бы всеми этими людьми пренебречь и оставить только Мишу или интеллигентного и милого Борю Гройса. Но у меня страшная

потребность ко всем подлезть, зацепить всех. Что-то напоминающее проститутку. У меня все время есть ощущение, что я должен сделать нечто, что должно понравиться всем. У меня совершенно нет избирательного луча: это мой зритель, а это идиот. Я хочу понравиться идиоту, банальному человеку, психологу, философу, я хочу понравиться практически всем. Вот, собственно, все, что я могу сказать о зрителе. Мой зритель – это весь зритель.

М. Э. Мера впечатления определяется контрастом. Когда жизнь тускла, фон блеклый, то поражают яркие вещи, идущие агрессивным напором на зрителя. А когда, наоборот, вокруг сплошная агрессия красок и шумов современного города, настойчивая реклама, непрерывная борьба за внимание зрителя, тогда в художнике его могут привлекать, наоборот, заглушенные, стушеванные тона, именно по контрасту с наглым урбанизмом, масс-медийным окружением. Такая приглушенность воспринимается как прием (в смысле В. Шкловского), остранение.

И.К. Наверно, да. Сейчас мне уже поздно меняться и даже рефлексировать на эту тему, но всю жизнь это болело, как заноза.

М.Э. Вы хотели, но не могли?

И.К. Да, я хотел быть более ярким, оригинальным, энергичным, более захватывающим, более цветным, более острым и парадоксальным. Так же, как я хотел

бы иметь более качественную физиономию. И поэтому мне не нравится то, что я делаю. Я знаю, что лучше не будет, и так будет всегда.

М.Э. Вам нравится Лихтенштейн?

И.К. Нет, не нравится.

М.Э. У меня он вызывает отвращение. Но он яркий. И он прославлен.

И.К. Конечно. Ядовитый, резкий, остроумный, простой, бьющий по глазам, по памяти.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

М.Э. Может быть, Вы под конец скажете, как Вам видится Ваш разговорный стиль и почему эта энциклопедия предполагает Вас скорее в качестве персонажа, чем автора?

И.К. Постоянное желание говорить таким образом, чтобы возникала «двуслыслица». И нежелание – быть открытым и быть распечатанным, хотя, может быть, и нечего запечатывать, но у меня есть какая-то детская игра в прятки. Чтобы меня не узнали, не поймали – то, что всегда описывается термином «колобковость»: сбежать с того места, на которое тебя уже посадили, «хорошо поняли», накрыли. Это страх места, причем, места, которое ты неизбежно получаешь. Это всегда то, что мы есть, стали снаружи. Хотя каждый из нас получает это «неизбежное лицо», но кто мы – все же не дано знать, общий замысел наш не известен. Поэтому, когда появляется «лицо», ты можешь идти этому облику навстречу: «Да, это я, правильно». «Колонна» – это я, или «гриб» – это я. Но ты можешь, наоборот, уклоняться от этой фигуры гриба или колонны. В сознании даже самых проницательных наблюдателей ты все равно будешь иметь вид или зайца, или гриба, или зайцегриба. Так

что это последнее сильное желание – не вылезать на свет. Поэтому роли, иногда доходящие до размера монстра, – это есть форма защиты и выживания.

М.Э. Когда Вы говорили про одиночество и публичность, у меня возник такой вопрос. Вы, по-моему, не любите выступать перед аудиторией, когда, например, происходят какие-то вечера, связанные с искусством, с концептуализмом...

И.К. Да, публичные выступления и домашние выступления. Как говорится, практика показала, что лучше всего было говорить в пределах мастерской, где только свои и происходит очень хороший резонансный эффект. Ты и ждешь, и получаешь адекватный ответ, и немедленно. И, конечно, когда ты беседуешь вдвоем. А когда ты имеешь дело с аудиторией, особенно русскоязычной, то возникают разные «волны». С одной стороны, ты слышишь позитивное, а, с другой стороны, ты понимаешь, что есть холодные наблюдатели, а некоторые волны бывают просто враждебными. Чтобы им сопротивляться и преодолевать их, нужен особый талант и особое желание, уверенность, что мне это для чего-то нужно – ради денег или из честолюбия, предположим.

М.Э. Но Вы же говорите, что хотите всем понравиться?

И.К. Но я хочу понравиться не словами. Слова у меня

всегда являются избыточным побочным продуктом, таким хвостом, который в отличие от зубов, лап и других органов просто машет в свободном пространстве. Это все-таки комментарий, точно так же, как и написанные тексты.

М.Э. Возможно, это прозвучит к Вашему огорчению, но Вы действуете на окружающих своим словом соизмеримо с изображением.

И.К. Я ничего об этом не знаю.

М.Э. Во всяком случае на тех, кто способен воспринимать, русскоговорящих... Если бы были только Ваши стенды, картины, альбомы без Ваших комментариев, без теоретических заходов и постоянной рефлексии, это ополовинилось бы, по крайней мере...

И.К. Мне это, как говорят в таких случаях, страшно приятно слышать. Я этого не знал. Для меня, как ни странно, картины более вещественны, чем слова. Я действительно считаю, что слова идут впереди картин, но часто и позже. И я помню времена, когда я знал, что слова идут впереди. Локомотив идет впереди, сзади едет товарняк. Идет текст, а потом идут иллюстрации. Сюда я хочу подверстать короткое соображение об иллюстрации. С точки зрения модернизма считается, что иллюстрация вообще «нехорошее» дело, потому что все усилия модернизма были направлены прочь от текста, от книги, от сюжета, чтобы наконец искусство занялось своим авто-

номным делом. И, как считали Кандинский и другие, появились наконец те формы и элементы, с которыми можно было оперировать, как с музыкальными... Начались счастливые времена.

М.Э. И вот Илья Кабаков...

И.К. Да, полный пораженец, который победы не учел, не пошел куда надо, а считает, что все визуальное искусство – это по существу иллюстрация. Причем, и было всегда иллюстрацией. Не было никакой автономии. Попытки модернистов увидеть форму – тоже своего рода иллюстрация! Я не верю, что будут опять такие ригористы, которые станут опять квадраты делать. Это был какой-то очень интересный период в жизни, хотя многие считают, что это была «античность», а дальше будет только «эллинизм». Конечно, есть опыт формализма, но я думаю, что иллюстрация – более богатая сфера возможностей, чем кубик и квадратик. Что это значит? Иллюстрация касается фундаментальных основ не устройства мира, а смысла мира. Потому что формализм может говорить об устройстве кристаллов, кубов, радужных спектров и т.д. Все находится как бы под микроскопом. Кристаллы являются геометрическими образованиями... хотя в органическом мире кристаллов нет, кроме сталактитов, сталагмитов и т.п. В принципе жизнь имеет другие формы. Но на молекулярном уровне – да, кристаллы, решетки. Любой бы сказал, что это и есть подтверждение правоты модернизма. Он вышел на глубокий уровень. Я уже не говорю о конструкци-

ях, технологиях всяких балок, небоскребов, которые тоже являются квадратными ящиками. И сами улицы представляют собой круги, секторы и все прочее. То есть человеческая цивилизация вся геометрична. А природа вся органична, как бы овальна. Когда мы говорим об иллюстрации, само слово «иллюстрация» есть движение к смыслу. Есть смысл и иллюстрация этого смысла. Мы совершенно в другой плоскости – мы в плоскости целеполагания жизни, там другие вопросы решаются. Вопрос формы, который решал Кандинский, и вопрос, для чего мы живем, – это разные вопросы. Конечно, я не смею делать такие сравнения, кто знает, а кто нет... Но для меня совершенно неинтересно то, что делал Кандинский, его вопросы и его программа. Мне интересно, как иллюстрировал Священное Писание какой-нибудь человек в 18-м веке.

СОДЕРЖАНИЕ

ЗАЧИН	9
КОМПЛЕКС НЕПОЛНОЦЕННОСТИ	11
ЭТИКА	24
ДУША <i>и</i> ДУШЕВНОСТЬ	33
ОДАРЕННОСТЬ	38
ПРАВИЛА ЖИЗНИ	52
ТВОРЧЕСКОЕ ОБЩЕНИЕ	59
ВНЕШНОСТЬ	65
СУДЬБА	70
УТОПИЯ	77
ИСТЕРИЧНОСТЬ	86
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ	93
НЕИЗВЕСТНОЕ	98
БЕССМЕРТИЕ	105
ЛАКУНЫ. АСЕКСУАЛЬНОСТЬ	112
БРАК	122
ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС	125
ЯЗЫКОВЫЕ ДЕЙСТВИЯ: ГОВОРИТЬ <i>и</i> СЛУШАТЬ	136
ЯЗЫКОВЫЕ ДЕЙСТВИЯ: ПИСАТЬ <i>и</i> ЧИТАТЬ	145
ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ	152
ПСИХОАНАЛИЗ <i>и</i> ОТНОШЕНИЕ К ПСИХИЧЕСКОМУ	155
ДОМ <i>и</i> БЕЗДОМНОСТЬ	159
ПАССИВНОСТЬ	163
МОДЕЛЬ КАК ЖАНР	168

СОДЕРЖАНИЕ

АРТМИР	174
ВЕЩНЫЙ МИР	184
ПРОСТРАНСТВО	189
РОД <i>и</i> РОДИТЕЛИ	195
СМЕНА ЖАНРОВ	200
УНИВЕРСАЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ	204
КУЛЬТУРА <i>и</i> ИСКУССТВО	212
КОНЦЕПТУАЛИЗМ: ХРОНОЛОГИЯ	216
КОСМОС	219
РЕЛИГИЯ	226
ЕВРЕЙСТВО	233
СКУКА, ТОСКА <i>и</i> ОТЧАЯНИЕ	239
ЭНЕРГИЯ	243
ОДИНОЧЕСТВО <i>и</i> ПУБЛИЧНОСТЬ	245
ДРУЖБА	251
ТЕКСТ КАК ОСНОВА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ	256
КАРЬЕРА <i>и</i> ЕЕ АНГЕЛЫ	266
НЕУДАЧА	277
РОССИЯ В АРТМИРЕ	290
ПЕРСОНАЖНОСТЬ	296
СЕРИЙНОСТЬ	304
ПОЧЕМУ Я ПОЯВИЛСЯ НА СВЕТ	310
ВРЕМЯ ХУДОЖНИКА	318
НОВЕЙШЕЕ ИСКУССТВО	323
МЕТАФОРА	326
ЗРИТЕЛЬ	330
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	337

Формат 70х100/32. Усл. печ. л. 13,98
Печать офсетная. Тираж 1500. Заказ 2156.
Отпечатано ООО ПФ «Полиграф-Книга»,
г. Вологда, ул. Челюскинцев, 3,
тел. (8172) 72-61-75.
E-mail: forma@pfpoligrafist.com