

PASTOR

П А С Т О Р

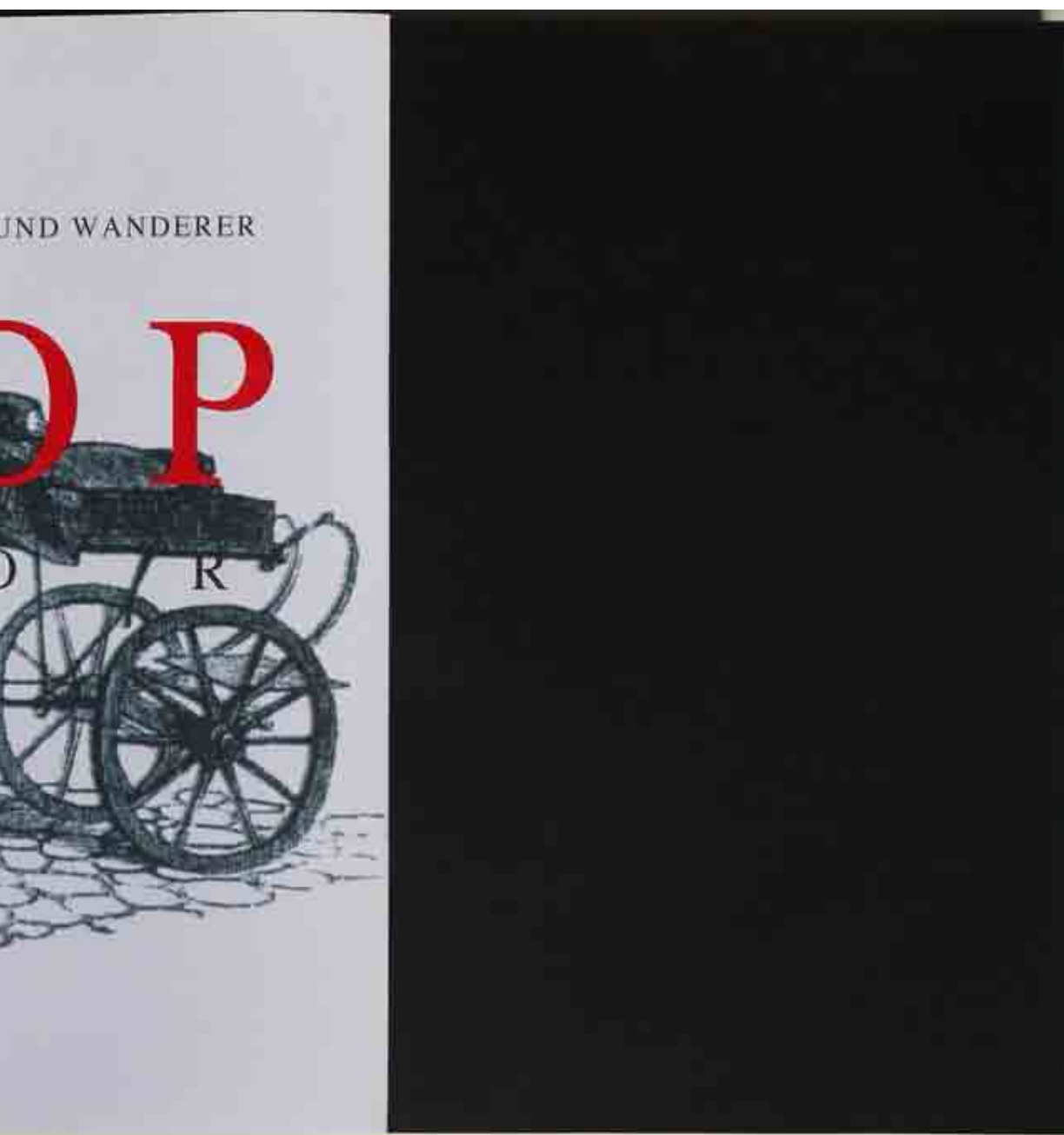
Д Е К А Б Р Ъ 1995

ЭМИГРАЦИЯ И СТРАННИКИ

EMIGRATION U

ПАСТОР





СТРАНИЦЫ НА ВСЯКИЙ СЛУЧАЙ

Онегину и Алексееву (1986)

Так провожают пароходы,
совсем не так, как поезда...
Сидим у моря, ждем погоды...
С звездой прощается звезда:
– Пока, пока, Никита Феликсч,
нам не нужны рубли и мелочь,
пройдя до половины путь,
пора забыться и уснуть...
А здесь останется аптека,
стоянка, улица, Рошаль,
ничуть нам прошлого не жаль, –
жизнь, тскть, утешит человека...
Блажен, кто посетил сей мир...
Он до сих пор струит эфир...

Сей мир! Как полонез – Огинский,
Сей мир! Я все твержу свое:
Сей мир! наб. Сены, кварт. Латинский,
Сей мир! Гранд Опера, Шайо,
Сей мир! Ключи, Ситэ, Сарбонна,
Сей мир! Нор, Буш-дю-Рон, Гаронна,
Сей мир! Бурже, де Голль, Орли,
Сей мир! Лувр, Термы, Тюильри,
Сей мир! Бастилья, пл. Вогезов,
Сей мир! хр. Сакре Кер, Монмартр,
Сей мир! Бове, Версаль, Дре, Шартр,
Сей мир! дворец Мари-Терезы,
Сей мир! Сей мир! Булонский лес,
Сей мир! Сей мир! кл. Пер-Лашез.

Идея смерти очень многим
не открывается никак...
Застав себя на полдороги
забредшим в сумрачный овраг,
я в жизни целыми ночами
скорблю над разными вещами,
застав себя на полпути,

зову: “О, время, погоди!”
В чем смысл жизни, а, Никита?
Я сделал две шага напра...
и вот опять во всем неправ, а ты-то!..
Я сделал две шага назад...
Вперед, вперед, Вам говорят!

Вперед! Как “Думу” – Украинка,
Вперед! Твержу, что и сперва:
Вперед! Ю. Цезарь, Меровинги,
Вперед! Карл, Хлодвиг, Валуа,
Вперед! Двенадцатый Людовик;
Вперед! Тринадцатый Людовик,
Вперед! Столетняя война,
Вперед! Тридцатилетняя война,
Вперед! Бурбоны, Мазарини,
Вперед! Июнь. Переворот.
Вперед! Февраль. Переворот.
Вперед! Наполеон в пустыне.
Вперед! Вперед! Монджой! Монджой!
Вперед! Вперед! Аой! Аой!

Мой дядя самых честных правил,
земную жизнь свою пройдя,
он на дуэль меня направил,
и там я выстрелил в тебя...
Ты тоже выстрелил навстречу...
Что было дальше – не отвечу,
что будет – тоже не скажу,
но я у чьих-то ног сижу,
а ноги мне: “Послушай, дядя,
Москва французу отдана
и будет век ему верна
в регалиях и при параде”...
Но *SUUM CUIQUE* ведь, Никит,
пока здесь кто-нибудь сидит.

Пока! Как Оттюшнальд на дрейфе,
Пока! Твержу один вопрос:
Пока! Действительно ли Эйфель?
Пока! Мансар или де Бросс?
Пока! Далу “Триумф Силена”,
Пока! Колонна Гондуэна,

Пока! Гарнье, Дюбюиссон,
Пока! Суффло, Котт, Пенгюссон,
Пока! д'Анжер "Великим людям..."
Пока! Висконти, Лемерсье,
Пока! Фонтен, Ле Карбюзье,
Пока! все сходится на Рюде,
Пока! Пока! Жан Пьер Бланшар,
Пока! Пока! Воздушный шар.

Громоподобная стихия
явила нам лицо огня...
Припомним схватки боевые,
на полпути о тех скорбя,
кого уж нет и кто далече...
Куда ты, гордый человеке? –
повсюду прах один и тот ж,
но ты без шляпы, без калош
стоишь один в пальто осеннем,
вспоминая на углу
Адмиралтейскую иглу,
дымок костра и невезенье...
Ура! Велик и страшен Росс...
Читатель ждет уж рифмы "роз".

Не жди! Как што-то Руставели,
Не жди! Я все твержу свое:
Не жди! тетраэдр в Карусели,
Не жди! "Пюс", Аристид Майоль,
Не жди! Пожары, катаклизмы,
Не жди! Музей импрессьонизма,
Не жди! Людовик, Же-де-Пом,
Не жди! Оранжери, Карпо,
Не жди! Морис родные братья,
Не жди! Кузевокс, Г. Кусту,
Не жди! еще вот Н. Кусту,
Не жди! Ангье родные братья,
Не жди! Не жди! Ленотр, Перро,
Не жди! Поблизости – метро.

В минуту горького унынья
я обхожу родимый край,
влача поломанные крылья
через большой неурожай...

Но ты лети, Никита Феликсч...
Из пепла возрожденный Фениксч
Уже *NELL MEZZO DEL CAMMIN*,
лети и ты, за ним, за ним,
туда, где даль морей синееет,
туда, где ветерок да я,
где справедливость – нам судья,
где долг сквозь иней зеленеет...
Прости, я чахну день от дня...
Лети, не забывай меня.

Лети! Как няня у кивота,
Лети! Я все твержу одно:
Лети! Делакруа “Свобода”,
Лети! Энгр, Добеньи, Коро,
Лети! Дега, Моризо Берта,
Лети! Липшиц (родня Альберта),
Лети! Клуэ, Ватто, Шарден,
Лети! Ван Гог, Бернар, Гоген,
Лети! Пикабия, фовисты,
Лети! Брак, Арп, Леже, Мане,
Лети! Дюшан, Дерен, Моне,
Лети! Сезанн, пуантелисты,
Лети! Лети! Андре Массон,
Лети! Руссо и Пикассо.

Вчера, как прежде, захотелось
зайти в тот яблоневый сад...
Здесь – чайка на песке пригелась,
там – волны на бегу шумят...
Полжизни – прочь как мы расстались,
но ощущения остались:
напоминают мне оне
вечерний пир в родной стране...
Среди увенчанных цветами
ничьи так глазки не блестят,
ничьи так щечки не горят
над оживленными устами,
как у тебя, мой нежный друг:
ты в окружении подруг.

Подруг! как конницу – Малевич,
Подруг! Я подаю пример:

Подруг! Сен-Сир, Фурнье, Тишкевич,
Подруг! Перрен, Даву, Жубер,
Подруг! Ней, Богарне Евгений,
Подруг! Воитель на Елене,
Подруг! Макдональд, Ожеро,
Подруг! Гранжан, Мортье, Моро,
Подруг! мармон Рагузский герцог,
Подруг! Самсон, Фок, Лемонье,
Подруг! Клебер, Леклерк, Бовье,
Подруг! Массена Риволийский герцог,
Подруг! Подруг! Мюрат король,
Подруг! Подруг! ген. Шарль де Голль.

Кто б ни был ты – рыбак, ученый,
поэт, спортсмен, филателист,
кипит наш разум возмущенный,
но взгляд и шаг наш прям и чист...
Вот твой кипит свободный разум
(как много нас вскипело разом!)
и мой на полпути кипит,
кипит и тихо говорит:
“Пройдут века, ты станешь песней,
и обновленная страна
увековечит имена
детей Любви, Добра и Чести...”
Любовь, Никита Фельксч, и кровь
своих детей узнают вновь.

Детей! Как лошадь в Пржевальске,
Детей! Я все твержу свое:
Детей! Гильом Дюк Аквитанский,
Детей! Кро, Теофиль де Вье,
Детей! Пруст, “Феникс” Элюара,
Детей! Бодлер, Сандрар, Шар, Тзара,
Детей! Камю, Сартр, Дюамель,
Детей! Виан, Габриэль Марсель,
Детей! Кёно, де Нойе Анна,
Детей! Экзюпери, Перек,
Детей! ещё 100 человек,
Детей! “Аполлинер” Дюшана...
Детей! Детей! Дада? Да-да.
Детей! Соссюр и Деррида.

Я здесь валялся на песочке,
мне был братишкою прибой...
Нас взяли всех поодиночке
на полдороги, Боже ж мой...
Все было вежливо и чисто,
Свинья канал под гармониста,
и Рыба с пушкой на часах, и я с слезою на глазах...
Теперь кует наш молот тяжкий,
а ты наденешь карольки, –
беги, Никита Фельксч, беги,
мы за тебя поднимем чашки,
а не успеем, – что ж, пустяк...
Нам все ж тки хочется вот так...

Пусть так! Как “Царская невеста”,
Пусть так! Во мне гудит труба:
Пусть так! “Плэй бой”, “Луи”, “Юнеско”,
Пусть так! “А суивр”, “Фото”, “Биба”,
Пусть так! Чернобыльцы в “Неделе”,
Пусть так! Сорокин в “Монд’е”, “Элле”,
Пусть так! “Премьер”, “Минют”, “Зюйд-Вест”,
Пусть так! “Ле Фигаро”, “Экспресс”,
Пусть так! “Экип”, “Эко Саванны”,
Пусть так! “Мюзик”, “Либерасьон”,
Пусть так! “Виталь”, “Эдюкасьон”,
Пусть так! “Эко” (но не саванны),
Пусть так! Пусть так! “Гудок” и “Труд”
Пусть так! Пусть так! не перетрут.

Теперь вот я скажу, не Тютчев,
не Фет, не царь и не герой:
страницами на всякий случай,
на всякий, стало быть, – любой,
на случай первого свиданья,
на случай позднего прощанья, –
как хочешь, – это назови,
но только помни, *MON AMI*:
давным-давно, беды не зная,
на полдороги *MOUZAIА*
жила старинная семья,
а где теперь живет – не знаю...
Увидишь девочку мою –
скажи, что я ее люблю.

Скажи! Как Розанов у церкви
Скажи! Я вижу далеко:
Скажи! Ян Дьюри энд хиз блекфит,
Скажи! Мадонна, Митсуко,
Скажи! Би-фифти ту, Бэд Мэннерс,
Скажи! Секс Пистоле, Диво, Мэднесс,
Скажи! Клэш, Рэймонс, Каре, Полис,
Скажи! Лу Рид, Красе, Блонди, Скуисс,
Скажи! Рэно – не Элис Купер,
Скажи! Матт Бьянко, Токинг Хэдз,
Скажи! “*SID VICIOUS ISN'T DEAD!*”
Скажи! и Кеннеди не умер,
Скажи! Скажи! “Я – меломан, ”
Скажи! Скажи! Дюран Дюран.

В краю Дюшановской Джоконды
нам жить, известно ведь, – не век...
Нас лечит ядом анаконды
какой-то старый туарег...
SILENTIUM на суахили,
по улицам слона водили,
свистела пленная змея,
но так рекла сыра земля:
“Стоит на Севере в печали
одна далекая сосна...
Налить, что ль, красного вина
за полдороги и так дале?..”
Ей отвечала тень ветвей
над бедным мной: “Ну, что ль, налей...”

Вина! Как в Кондровобумпроме
Вина! Я – Сясьский ЦБК,
Вина! мордва, якуты, коми,
Вина! + весь состав ЦК,
Вина! корейцы, ифугао,
Вина! французы, мяо, яо,
Вина! туземцы, дикари,
Вина! ацтеки, лопари,
Вина! минангкабау, тараски,
Вина! фанг, русские, гого,
Вина! алаколуф, бобо,
Вина! бушмены, кхмеры, баски,

Вина! Вина! Я сикх. Ты сикх?
Вина! Вина! Кто псих? Я псих?

Сказать по совести, Никита,
полжизни пройдено уже,
но многое еще сокрыто
на полдороги в мираже...
Я видел сон: в туманном свете
мы все дремали на лафете,
и ты, беспечной веры полн,
ты, кормщик спал, и видел сон,
как вышел месяц из тумана,
и как нас много на челне,
и как тебя пою во сне
с одной из Барж-я-караванов,
плывя в надзвездные края...
Земля, Никита Фельксч, земля!

Земля! Как мне сурок – Бетховен,
Земля! Так я тебе – сурок,
Земля! Кит, Ящерица, Овен,
Земля! Конь, Лев, Единорог,
Земля! Корона, Треугольник,
Земля! Запомнит каждый школьник:
Земля! Лисичка, Рак, Жираф,
Земля! Рысь, Ворон, Пес, Журавль,
Земля! Медвица большая,
Земля! Кентавр, Скорпион,
Земля! Дельфин, Телец, Дракон,
Земля! Медведица меньшая,
Земля! Земля! Пегас, Насос,
Земля! В чем дело-с? Ничего-с.

Никит, я очень очень знаю
как просто просто уезжать,
о чем тебе и лепетаю,
о чем и всем хочу сказать,
на голос, шуму вод подобный,
переложив мотив свободный:
“Друзья, давайте все умрем... “
Давай, но мы с тобой живем,
на полдороги под чинарой
располагаясь на ночлег...

Пусть слаб и жалок человек,
но все ему дается даром:
винцо в груди и в жажде – весть:
Бог есть, Никита Фельксч, Бог есть.

Бог есть! Как Бархударов – корень,
Бог есть! Твержу, что твой Крючков:
Бог есть! что, либо, нибудь, кое,
Бог есть! значение основ,
Бог есть! состав инфинитива,
Бог есть! ва ова, ива, ыва,
Бог есть! уж, замуж, не терпеж,
Бог есть! Толку? Толчѣшь. Тку? Ткѣшь,
Бог есть! зависеть, гнать, увидеть,
Бог есть! услышать и вертеть,
Бог есть! не обижать, терпеть,
Бог есть! уж лучше – ненавидеть,
Бог есть! Бог есть! смотреть, держать,
Бог есть! Бог есть! дышать? Дышать.

РАЗГОВОР В ААХЕНЕ

ЗАХАРОВ Давайте вернёмся к моменту Вашего отъезда из России. Это, если я не ошибаюсь, 1976 год. Попробуйте конспективно описать ту ситуацию. Что вспоминается сразу? Может быть, здесь было бы интересно вспомнить первый год, проведённый за границей.

КОМАР Ситуация до отъезда для меня, Алика, для многих художников разделялась на два периода: “до бульдозеров” и “после бульдозеров”. Это в рамках личной биографии. Когда “после бульдозеров” состоялись разрешенные выставки, мы попали в очень странную психологическую ловушку: было разрешено плясать, но в определенных рамках, а именно, разрешалось рисовать и выставлять все что угодно, кроме порнографии и религиозных сюжетов. Фантастическое, абсурдное, чисто русское объединение – порнография и религиозные сюжеты попали вместе, в один запасник неразрешенных работ, как в свое время, при Хрущеве, портреты Сталина попали в тот же подвал, где хранился Малевич, – две крайности, равно запрещенные. Это была психологическая ловушка. У нас не было того опыта, той звериной интуиции, мы еще были молоды. У нас не было такого опыта, как, скажем, у Ильи Кабакова. Когда его пригласили на “бульдозеры”, он отказался, он знал, чем это кончится и сказал: “Ваша позиция – позиция людей, стоящих на двух ногах, а я всю жизнь привык жить на четвереньках”. Я помню, мы даже хотели сделать такой проект – проект жилья человека на четвереньках, где двери маленькие, стулья, столы, посуда соответственно изменены, – все рассчитано на человека, живущего на четвереньках. И вот мы попали в странную ситуацию, когда вроде разрешалось и одновременно не разрешалось.

ЗАХАРОВ Вы имеете в виду организованный в конце 1970-х Горком графиков?

КОМАР Да, и даже выставку, состоявшуюся сразу после “бульдозеров” – Измайловскую. Это была протоперестройка, я бы сказал, разрешенная демонстрация. Был летний замечательный день, все пришли в парк, впервые никакой цензуры, все было на ответственности Оскара Рабина, который блестяще умел разговаривать с бюрократами на их бюрократическом языке, что не умели делать ни я, ни Алик, ни Глезер (Глезер был человек нервный, всегда срывался). И Оскар сказал: “Это моя личная ответственность. Я обещал властям, что не будет ни порнографии, ни каких-то других резких вещей”. У нас и не было таких вещей. Я помню, мы принесли на эту выставку “Пост-арт” – взгляд на поп-арт из будущего, работы Лихтенштейна и Энди Уорхолла, как бы прошедшие огонь, воду, медные трубы, славу, работу реставратора. Кстати, Алик придти не мог, так как он вывернул ногу. Но была Катя – жена Алика. Вообще было много народу – был действительно праздник. Было ощущение, что еще немно-

го и разрешат все. Очевидно, такое же ощущение было у вас в период апогея перестройки. Но, как я понимаю, Ваше поколение во многом – это поколение перестройки, а сейчас приходит другое поколение – постперестроечное. И вас ждет эмиграция – я имею в виду внутреннюю эмиграцию, когда ты перестаешь отождествлять себя с наиболее, в кавычках, передовыми движениями.

ЗАХАРОВ Для понятия “внутренняя эмиграция” тогда в Москве была найдена удачная внешняя форма – обособление. Это некая позиция, некое осознанное внутреннее решение. И этим оно отличалось во многом от внешнего, социального отстранения.

Тогда “отстраняли” не только власти, но “обособлялись” сами художники. И, как мне представляется, для многих выезжавших тогда за границу, оказалась сложной проблема “двойной эмиграции”. Ты эмигрант вдвойне. И это непонятно, даже страшно, тем более для других – ты некий монстр с двойным дном, сам себя пугающийся. Ужас. Ужас. Но и для “обыкновенного внутреннего эмигранта” здесь, в новой России, проблем оказалось не меньше. Вопрос: как удержать эту, выбранную когда-то позицию обособления?

Если вернуться к разговору о поколении, то моё поколение – художники конца 70-х – во многом оказались перед проблемой заполнения огромной ямы, воронки, образовавшейся в результате эмиграционного взрыва, в “подготовке” которого вы приняли активное участие. Мы попытались какое-то время забрасывать эту дыру, но потом стало ясно: если в России дыра, то её ничем уже не заделаешь. Бросили лопаты и сразу стало легче.

КОМАР Это замечательно. То, что Борис Гройс называл “московским концептуализмом” в своих первых публикациях в “А-Я”, звучало, конечно, как “бенгальский тигр”, но это было очень важно. И мы очень интересовались тем, что происходит в Москве.

Начало нашей эмиграции совпало с началом афганской войны. Я помню, как по телевизору в Америке показывали владельцев баров, разбивающих у входа в бар “Столичную водку”. В самом Нью-Йорке я этого не видел, потому что Нью-Йорк более терпимый город. Но в провинции я это видел. Вообще была большая антирусская реакция в связи с началом афганской войны. В этот год был снижен официальный учетный минимум отъезжающих в эмиграцию. Если в 1978 году эмигрировало, если не ошибаюсь, чуть ли не 50 тысяч, то на следующий год после начала афганской войны это было несколько сот человек. Вы, наверное, поколение для России очень важное, вы не просто заполнили промежуток, но вы совпали с временем войны. Для художников очень важно работать в то время, когда страна ведет войну. Если взглянуть на историю авангарда, то войны и революции совпадали со временем расцвета искусств. Так прекрасно расцвели, например, дадаисты в годы Первой мировой войны. Русский авангард начался где-то после русско-японской войны, первой русской революции. Американский авангард, весь американский экспрессионизм – это результат Второй мировой войны. То есть войны чрезвычайно важны. Видимо, психологически художник попадает в такую ситуацию, когда он находится

в экстремальных условиях, когда для него такие понятия, как жизнь, смерть, борьба за существование, зло, добро, становятся не просто словами, а реальностью. Ведь люди, которые учились в вашей же школе, или общие знакомые могли быть убиты во время этой войны. Вообще само осознание того, что ты находишься в экстремальной ситуации, когда человек проявляет свое потаенное, агрессивное...

ЗАХАРОВ Должен заметить, что для многих, не только для моего поколения, афганская война практически ничего не решала – в силу того, что, во-первых, пропагандой в Москве это сильно гасилось, а, во-вторых, было ощущение, что воюет не Россия, не нормальные люди, а безликая советская машина. Это разделение на “мы” и “они” было очевидным. Мы как бы не отвечали за них. С этим были связаны многие разногласия и полное непонимание ситуации Западом. Хорошо известно, что советская машина ослабевала, делала поблажки для своих граждан лишь тогда, когда упиралась в более мощную или равную ей машину. Интеллигенция в России всегда выигрывала, если президентами Америки были консерваторы – Никсон, Буш, Рейган, проигрывала, если – демократы, Кеннеди, Картер. Это было невозможно объяснить демократически настроенным западным художникам, студентам и т.д., короче, западной интеллигенции. Очень важно, откуда и как смотришь на события, важен момент рефлексии.

КОМАР Я имею в виду не саму рефлексию – в работах дадаистов, например, нет рефлексии непосредственно на войну. Важно само сознание, что где-то между вами и реальностью существует странная подушка, как в самолёте, когда уши заложены. Наверно, вы также воспринимали войну не как реальность, но для тех же дадаистов, живших в центре Европы, далеко от театра военных действий, само сознание, что где-то идет война – очень важно. Это как фон в радиопередаче – такая полуслышная музыка, которая на самом деле очень многое определяет. Ты к этому фону привыкаешь, но он постоянно на тебя действует. Вы его не замечаете. И в кино это бывает: в какой-то момент уже диалога нет, но музыка вдруг меняет свой ритм, и вы уже психологически к чему-то готовитесь, хотя не обращаете внимания на музыку, смотрите на картинку, которые мелькают на экране. И этот фон может создать тревогу, создать ощущение неминуемого разрешения ситуации. И этот фон, очень важный, я уверен, присутствовал в ваших мыслях.

ЗАХАРОВ Безусловно, происходящее в Афганистане было в самом деле серьёзным фоном, но “боевые условия” наличествовали в нашей обыденной жизни. Это был настоящий фон-лейтмотив, и ты – ткань этой мелодии. Ты не слушатель, ты уже сидишь в оркестровой яме и используешь свой инструмент, какой бы он ни был: дудка, расчёска или линейка, подстраиваясь под требования дирижёра. Если ты начинаешь ложками выбивать “семь сорок” или имитировать препарированный рояль, то в лучшем случае ты останешься без работы, в худшем... Я несколько утрирую ситуацию. Но что интересно, иногда, по неизвестным причинам, дирижеры становятся глухими. И тогда у оркестрантов появля-

ется возможность расслабиться и даже улизнуть при случае. Я подразумеваю под “глухотой” брежневский застой.

КОМАР Да, это очень интересная тема, о которой можно много говорить. Но вернёмся к роли нашей эмиграции на Западе, – она, конечно, не была такой заметной, как роль эмиграции из Европы в нацистское время. Благодаря Гитлеру, Америка стала авангардистской страной. Из Европы были изгнаны такие люди, как Фрейд, Леже, Шагал. Коммунисты, евреи, авангардисты уезжали из Европы и поселились в Нью-Йорке. Это был неслыханный толчок и стимуляция для нью-йоркской школы. Мы, конечно, не являлись таким сильным стимулятором, но я уверен, что в какой-то степени люди типа Солженицына, Иосифа Бродского сыграли важную роль, очень локальную роль. Либеральная интеллигенция в Нью-Йорке стала немножко менее крайне левой под влиянием именно таких людей и людей нашей волны. Например, Сьюзен Зонтаг просто писала, как под влиянием бесед Иосифа Бродского и чтения “Архипелага Гулага” она отказалась от многих своих крайне левых идей. Один наш друг, очень левый в свое время человек, известный критик, после наших рассказов, когда мы ему объясняли некоторые наши работы, весь контекст, действительно сильно изменил свое отношение именно к русскому варианту. Это не означает, что эти люди перестали верить социализму. И Алик, и я продолжаем верить в социализм с человеческим лицом, в каком-то смысле. Отвлекусь от темы и приведу простые примеры: бесплатное образование, медицинская помощь калекам. То есть это хорошее явление, если оно происходит на высоком уровне. Дай Бог, чтобы в Америке оно когда-то возникло, никто бы от этого не отказался. В принципе социалистические идеи несли в себе очень интересное зерно. Вместе с водой нельзя выплескивать ребенка.

Но занимать крайнюю позицию, как сейчас некоторые очень финансово ориентированные прагматисты в России хотят все за деньги, даже музеи на Западе, – невозможно, нельзя снять музейное помещение за деньги, как в России можно снять Третьяковку. Это напоминает уже не капитализм, а какую-то странную азиатскую коррупцию. Нельзя все буквально подчинить примитивному капиталистическому принципу: “плати и получай”. В обществе должны существовать определенные вещи, ответственность за которые все разделяют в равной степени, хотя бы в форме уплаты налогов. И такие вещи, например, как государственное субсидирование искусства, – явление весьма положительное. В Америке существует государственная организация, являющаяся в какой-то степени эквивалентом министерства культуры, не в той степени, как это было при Сталине или при Брежневе, и не в той степени, как это существует сейчас во Франции. Но это очень важная институция: она позволяет художнику не так сильно зависеть от рынка, потому что рынок – диктатор не хуже Сталина. Мы это ощутили довольно быстро. Первые годы в эмиграции, не смотря на то, что какие-то известные музеи приобрели наши работы, нам было очень тяжело. Несколько лет я питался чуть ли не одной манной кашей, что, конечно, при моем весе совсем не плохо.

Для некоторых эмигрантов и художников проблемы адаптации превращаются в трагедию. И в какой-то степени нас спасло понимание своего собственного пути, своей собственной биографии, линии, как бы рассказа или романа. Одна из причин эмиграции – это стремление создать поворот сюжета собственной биографии. Потому что каждый из нас делает одно произведение искусства – свою биографию, и не только из нас – художников, любой человек пишет этот роман, и это его высшее произведение искусства. Поэтому нельзя было такой поворот в сюжете упустить. Конечно, есть диссидентские объяснения: нас действительно выгнали из Союза художников, скандалы, подслушивания разговоров и т.п. Но не только они явились причиной эмиграции. Это была еще личная потребность внести какой-то ритм в собственную биографию. Мы пытались менять свою биографию. Эта потребность менять свою биографию, свои работы, наверное, спасла нас. В 80-е годы концептуализм стал постепенно заменяться живописью. И мы тоже отошли от работ, которые были сделаны в основном, традиционно говоря, в концептуальной технике – фотографии тексты и т.д., и обратились к концептуальной живописи. Причем мы не знали, что живопись войдет в моду. Вошла в моду не наша версия соцреализма, а экспрессионизм, пришедший из Германии. Была потребность измениться, отойти от чистого концептуализма к более сложной, традиционной живописи. Наша потребность изменяться совпала с этими изменениями. Может быть, поэтому мы неожиданно обрели второе дыхание, потом третье, четвертое... Я думаю именно это нас держало на плаву.

ЗАХАРОВ Вы описываете свою ситуацию, но был массовый отлёт. Целая стая снялась со своих мест. Можете ли Вы несколько слов сказать об этом?

КОМАР Я думаю, причины массового отъезда никакой не было. То есть не было причины, которую можно было бы логически сформулировать. Есть одна причина, которую можно сформулировать как бюрократическую, и вторая, которая звучит совершенно абсурдно. Начнем с абсурдной. Мы уезжали поздней осенью, когда птицы улетают в теплые края. Это совершенно нерациональная потребность – взмахнуть крыльями. Это массовый психоз. В частности, в Израиль – там действительно тепло. И все полетели – друзья, родственники, очень многие наши друзья не из художественного мира. Все махали крыльями, все хотели лететь, куда-то перебраться – это иррациональное чувство. Даже изучают эти механизмы: почему птицы снимаются, как они ориентируются – до сих пор нет внятного объяснения этого. Возможно, это и страх, и иллюзии, и радужные надежды – все смешано в каком-то фантастическом коктейле.

ЗАХАРОВ Давайте коснемся топографии эмиграции. Птицы летели в Париж, через Вену, в Израиль, в Нью-Йорк. Это основные четыре траектории?

КОМАР Да, это действительно четыре центра. Я думаю, что это наиболее активные центры художественной жизни. Посмотрите путеводители по галереям. Чем больше галерей в городе, тем, следовательно, больше богатых людей. Наверно, это звучит несколько примитивно. Но ведь коллекционер – это человек, для которого в какой-то степени искусство – это игрушка. Искусство

– это хобби богатых людей. Мы до этого говорили о важности государственной поддержки искусства – это попытка избежать той позиции, когда ты игрушка пусть даже очень широко мыслящего коллекционера, директора музея или критика и т.д. Чем больше галерей в городе, тем, следовательно, в нем больше потребителей искусства. Это простое объяснение. Такие города, как Париж или в 80-х годах Кёльн, Нью-Йорк, отличаются от других количеством галерей, в них число галерей перевалило за сто. Видимо, это критическая масса. Больше ста галерей – и уже начинается иное качество, начинается художественная жизнь. Нельзя преувеличивать разрозненность галерей. В конечном итоге, все галереи – это громадный такой штрихпунктирный салон. Если в 19-м веке в Париже французы собирали художников в большой зал, завешивали стены в несколько рядов, это был салон. Салон существует и теперь, просто он более разбросан. Если Вы идете по улицам Сохо, Вы идете по коридору некоего большого салона. Просто, с архитектурной, структурной точки зрения, салон изменился.

ЗАХАРОВ Все же выбор определенных городов связан, думается, с уже проложенной первой и второй эмиграционными волнами трассой. Именно Париж, Израиль и Нью-Йорк были теми точками, куда уезжали, еще задолго до третьей эмиграционной волны. Третья волна двинулась уже освоенными, описанными ранее путями.

КОМАР Причем важно, что в эти края уезжали именно русские художники. Например, в Тель-Авиве можно встретить уникальные конструктивистские особняки, построенные выходцами из России в 20-е, 30-е годы. То есть это в истории самого конструктивизма, возможно, за исключением мельниковского особняка, совершенно редкие случаи. Ведь они не были ориентированы на частное строительство. В Тель-Авиве в новых районах есть интереснейшие образцы особняков для одной семьи, но в конструктивистском духе – работы архитектора из России. Русская эмиграция в Париже, конечно, тоже всем известна. Совершенно верно, это уже проложенные пути, они существуют где-то на уровне генетической памяти, они, возможно, рационально так не осознаются, как я пытался объяснить, – количеством галерей, активностью художественного мира, количеством журналов по искусству, которые издаются в этом городе. Все-таки важно, что когда эмигрирует русский художник, то это не человек из третьего мира, эмигрирующий в основном по профессионально-экономическим причинам. Если уезжает представитель “супердержавы”, он уезжает туда, где существуют какие-то магнитные центры. Я помню средневековую карту Иерусалима – там через Иерусалим проходит земная ось. Это, конечно, метафора. Но действительно существует несколько осей, вокруг которых вращается художественный мир. Именно те города, где оседают русские художники. Русские художники, как магнитные опилки, концентрируются вокруг магнитных полюсов.

ЗАХАРОВ И, разумеется, все осели в Париже и Нью-Йорке. Гораздо меньше в Израиле. Очень мало в Германии. У меня сложилось мнение, что нью-йоркская и парижская эмиграции сильно различаются. В чем по-Вашему основное отличие? Или мое представление надуманное?

КОМАР Нет, не надуманное. Отличие этих двух магнитных полюсов объясняется тем, что парижский – намного более старый. И искусство там значительно более консервативное, даже в своих авангардных формах это все равно академия. Это явление, видимо, неизбежное, когда авангард становится академией, когда вырабатываются некоторые признаки. Надо сказать, что само слово авангард понимается в Америке иначе, чем в Париже. В Америке авангард и модернизм отождествляются. Для американца это некое историческое явление, которое закончилось. А в Париже авангард – это постоянный раздражитель общественного вкуса. Поэтому иногда возникают странные ситуации, когда я кому-нибудь объясняю в Америке, что сейчас в роли авангарда может выступить китч и даже консервативные тенденции, потому что именно это будет раздражать наиболее влиятельную часть художественного мира, – со мной начинают спорить. В конце концов выясняется, что мы просто по-разному понимаем термины. Я все-таки продолжаю мыслить в европейских терминах, хотя живу уже пятнадцать лет в Америке. Это как родимое пятно, от него трудно отказаться. Это главное отличие – разное понимание авангарда, разное понимание модернизма. В Париже художественный мир устоявшийся, поскольку Париж был центром, столицей мира в 19-м веке. Это более старый центр, у него уже образовались традиции. А в Нью-Йорке только сейчас складываются некоторые традиции, но зато в Нью-Йорке существует замечательная традиция эмиграции. Нью-Йорк всегда был воротами, в которые всасывался другой мир. Если в Париже все-таки отношение к пришельцам немного сомнительное, в Америке оно более открытое. Это традиция Нью-Йорка – принимать пришельцев. Не зря там существует не ЮНЕСКО, как в Париже, а ООН. Это очень важно психологически.

ЗАХАРОВ С другой стороны, если проследить судьбы художников, осевших в Париже и в Нью-Йорке, они очень схожи. Мало тех, кто действительно встроились в западный художественный процесс. А цель такая безусловно ставилась. Схожесть общей картины.

КОМАР Я согласен с тем, что их можно пересчитать по пальцам, но я не считаю, что это мало. Когда мне говорили – смотрите, всего десять-двенадцать имен прославились, я всегда говорил, что это немало. Все забывают о простом процентном соотношении людей пробившихся к активной группе. Вспомните Москву 70-х годов. Вы говорили, что образовался вакуум, но все равно жили художники, работавшие в концептуализме, как московский авангард. Но их было не больше дюжины. Если из десяти активных один, два или три пробились, то это тридцать процентов. Представляете, если бы тридцать процентов немецких или американских художников добились успеха – это громадный процент. Ведь это было бы не от десяти человек, а от тысячи. В Нью-Йорке выставляется каждый сезон около тысячи человек. В процентном отношении русское искусство имеет уникальный успех. Просто не имеет себе равных. Я имею в виду процент имен к активно действующему количеству художников. Я не беру тех художников, которые работали в рамках Союза художников – это особая оранжерея.

ЗАХАРОВ Если коснуться Вашей жизни в Нью-Йорке – первые годы, первые выставки у Фельдмана (самая первая, правда, если не ошибаюсь, состоялась, когда Вы были еще в Москве), первые ощущения в новой для Вас нью-йоркской культурной ситуации?

КОМАР Первый шок случился еще в самолете, по пути из Вены в Иерусалим, когда я в клозете нажал на кнопку и полилась яркая голубая вода. Я подумал, что сошел с ума. А когда через год я из Иерусалима попал в Нью-Йорк, первая реакция моя была такая – меня стошнило. Меня встретил вместе с Аликом приятель на автомобиле, от аэропорта до Нью-Йорка примерно час езды, когда на дороге много автомобилей, и вдруг я чувствую, меня тошнит, причем мы не пили ничего, это была очень странная реакция – я думаю, психологическая. Я попросил остановить машину, выскочил на шоссе, и меня минут пятнадцать выворачивало. И воздух – я помню запах Нью-Йорка, это запах деревянного полена, которое долго лежало в воде, запах сырого дерева. Сейчас я потерял это чувство. Видимо, этот запах стал уже фоном, к которому привыкаешь, и тогда он уже не улавливается. Это тоже была реакция на физиологическом уровне. После Иерусалима мне показалось, что я вернулся в Москву, потому что Иерусалим – маленький город, очень странный город, все-таки это третий мир. И Нью-Йорк мне напомнил Москву, потому что за год уже в какой-то степени появилась ностальгия, слабая ностальгия и понимание того, что уже не вернешься в ту Россию, советскую, будет уже какая-то другая Россия.

И еще была одна интересная ситуация, на которую Алик реагировал более остро, я – притупленно. Фельдман устроил для нас вечеринку, ужин, и собрал многих художников. Там были Энди Уорхол, Аракава, Бойс был тогда в Нью-Йорке. Словом, было много художников его галереи. Ну, конечно, пили не так, как в Москве, а, может, мы с Аликом больше выпили. И когда мы вышли на улицу, Алик схватил меня за руку и сказал: "Ты понимаешь, они же на нас смотрят как на чужих, они нас съесть хотят, они нас съедят". Я сказал: "Да брось ты, ты преувеличиваешь, они очень доброжелательны". Но он был убежден, что нас съедят и уничтожат.

ЗАХАРОВ Не было ли сходной реакции нью-йоркской эмиграции на события после перестройки? Ведь многих художников, живших тогда в России, стали приглашать крупные галереи, музеи. Не было ли ощущения, что они отберут так долго собираемый в закрома хлеб, разрушат уже некое сложившееся на Западе мнение о культурном процессе в России?

КОМАР Для нас это было очень важно. Во-первых, с нас сняли клеймо диссидентов, само это понятие исчезло. Я не скажу, что нас это слишком сильно раздражало, но иногда это все же раздражало. И в нью-йоркской прессе к нам было приклеено это клише. К нам в студию приходил Сахаров, многие диссиденты, были даже конференции по каким-то диссидентским вопросам и т.д. То есть, конечно, мы принадлежали к этому миру. Но долгое время это постоянно действовавшее клише раздражало. Это клише выпало из определения в 80-е годы. Это было очень важно, что о тебе стали писать уже просто как о

художнике. Наша реакция, правда, сильно отличалась от реакции многих других художников, которые были на подступах уже к какому-то другому уровню, у которых в это время начинался успех. Для некоторых это было наоборот крушение, потому что нашли других – и более талантливых, и более как бы свежих. Или другой пример – Чернышев – он был принципиально засидевшийся, он принципиально не хотел иметь дело с американским художественным миром, считая себя к этому еще не готовым, – он очень своеобразный человек. Для него это было очень полезно: галерея, выставлявшая потом многих художников перестроечного времени, с нашей подачи – мы привели к нему хозяйку галереи, сделала ему выставку с каталогом. До этого времени он об этом и думать не мог. Это был важный для него этап. Так что разная была реакция. Но у меня тогда появилось ощущение, что круг моей жизни замкнулся, я это ощутил и приехав в Москву, находясь там в кругу художников. Я чувствовал себя в “своей тарелке”, будто вокруг родственники. Это очень хорошее ощущение.

ЗАХАРОВ Действительно, для таких художников как Чернышев, Рогинский, которые на волне перестройки стали возвращаться в Москву, делать там выставки, – это, видимо, очень важно. Но и для московской культурной ситуации их возвращение не менее важно. Выставка Рогинского, Чернышева и Турецкого вызвала в Москве редкостное оживление, интерес. С другой стороны, новая ситуация отторгает как бы “запятнанное” прошлое.

КОМАР Я понимаю, о чем идет речь. Я никогда не хотел вернуться в Москву с ретроспективой. Алик тоже. Хотя нам это несколько официальных людей предлагали. Для нас было не столько важно сделать заметную выставку, сколько вернуться в московскую повседневность. Мы сделали две выставки – одну в коммерческой галерее, другую – в новом здании Третьяковки. Сюжет был “Как спасти монументы”, очень актуальный сюжет для московской школы прошлого. Но для нас было актуально то, что мы привезли с собой около 150 американских художников. В этой выставке маленьких рисунков пересеклись прежде непересекаемые для Америки вещи – соцреализм и американская модернистская культура.

У русских уже было много таких попыток, а у американцев нет, может быть, кроме серпа и молота, и Мао Цзэдуна у Энди Уорхолла. Впервые русская культура, соцарт стали сюжетом многих американских художников. Участвовали Кошут, Карл Андре, Лес Левин, Арман – один из основателей поп-арта, и другие очень популярные в Нью-Йорке художники. Несколько израильских художников-авангардистов, живущих в Америке, тоже прислали свои работы. Для нас было психологически важным, что мы не просто вернулись в Москву к текущей жизни, к текущим проблемам – сносить или не сносить монументы, или, может быть, действительно лучше организовать вокруг них временные инсталляции – редкий случай такого соавторства. Для нас было важно вернуться не просто в прошлое, но привнести в какой-то степени будущее наше. Для нас само предположение, что близкие соц-арту работы будут сделаны теми, о ком мы читали в 70-е годы (один из основателей концептуализма

Кошут или основатель минимализма Андре), звучало как будущее, и это будущее вернулось в прошлое. Может быть, эта выставка и не воспринималась в Москве как очень актуальная, но для нас она была очень важна. В этой точке все пересеклось. Отсутствие разницы между прошлым и будущим – это смешивание причины и следствия. Единственное объяснение феномена времени – это беспрерывная цепочка причин и следствий. Может быть, существуют какие-то атомы времени. Может, это даже форма жизни, которую мы просто не фиксируем.

ЗАХАРОВ Можно ли в этом контексте рассмотреть сложившуюся ситуацию сегодня, когда эмиграции в строгом смысле уже не существует, когда многие московские художники живут за границей, не изменяя своего статуса, оставаясь художниками из России?

КОМАР Я расскажу один свой разговор, который был у меня с представителем свиты Горбачева, когда он первый раз приезжал в Америку. Это был Коротич, редактор “Огонька”. Мы случайно встретились в одном издательстве, и разговор зашел как раз о художниках-эмигрантах. Вы знаете, что существует клише: раз художник уехал из России, значит он отрезанный ломоть, будто он совершает что-то дурное для России. И я привел в пример в разговоре с Коротичем Ван Гога. Ван Гог был голландец, его музей находится в Амстердаме. Когда он уехал в Париж, который был магнитным центром того времени, никто в Голландии не воспринял это как измену. Я думаю, любой мыслящий человек в России должен ценить такую форму эмиграции. Эмиграцию, которую сделал Ван Гог.

ЗАХАРОВ Это опять и опять напоминает давний спор между западниками и славянофилами. Сейчас это разделение снова стало актуальным, активным. Нам говорят: вы должны сейчас участвовать в художественном, политическом, экономическом процессах, происходящих в России, а вы вместо этого живете на Западе. Вспоминается встреча во Франкфуртском аэропорту, сразу после первого путча. (Поясню: первый и второй путчи я наблюдал по телевизору из Кёльна.) Я увидел преобразенные лица своих старых друзей – лица героев, объединенных общим историческим событием. Первый вопрос, повергший меня в сильное смятение: Где же ты был?

КОМАР Это абсурд и даже, я бы сказал, антипатриотическая точка зрения. Есть масса других примеров, кроме Ван Гога, – так называемых, почвенно-ориентированных людей, которые принесли огромную пользу русскому искусству. Третьяков, например. Он давал возможность художникам жить. Но в то же время он принес большой вред репутации русского искусства 19-века в Европе. Ведь он скупал все наиболее яркие произведения искусства. Как собака на сене. У него даже не было места, чтобы показывать все эти работы. Благодаря его деятельности, работы многих замечательных русских художников (Венецианова, например) никогда не циркулировали на Западе, не стали частью мирового искусства. То есть эта положительная деятельность имеет отрицательные стороны. Это прямо противоположно тому, что делал, скажем, Дягилев. Было несколько исключений. Верещагин, например. Он делал ин-

сталляции, расценивал свои работы как части инсталляций. Когда он возил свои индийские и среднеазиатские работы, он ставил растения в кадках, стелил восточные ковры, он ставил удобные сидения, заказывал рамы с определенным орнаментом. Он был одним из первых русских художников, кто действительно циркулировал в кругу мирового искусства. Но я отвлекся от темы.

ЗАХАРОВ В конце несколько слов о соц-арте. Сейчас очень много интерпретаций этого явления. Как один из основателей этого направления, могли бы Вы сегодня поставить точки, расставить акценты.

КОМАР Я думаю в соц-арте была только одна линия наиболее живучая. Это оперирование с китчем. Китч был очень важным элементом соц-арта. Именно советский китч. Это не просто массовая советская культура. Существует большое отличие от поп-арта. Соцреализм был культурой, принесенной новой элитой. Эта элита по происхождению была из низов. Поэтому их вкус не сильно отличался от массового вкуса, от вкуса Ворошилова, например. Но никогда это не было популярным искусством. То есть если плакаты и лозунги нас окружали на каждом шагу, это не значило, что они были популярны. В Америке этот момент тоже недостаточно оценен. Если в Америке в рекламу включают какой-то известный поп-образ, это не значит еще, что эта культура любима массами. Для нас было важно осознать этот китч как сегодняшнее явление, взглянуть на него сегодняшними глазами, из будущего. Соцреализм был проекцией, он изображал, как люди должны жить. Это, видимо, большая трагедия, свойственная и славянофилам, и западникам в равной степени. Западники ориентируют страну на будущее, которое видят как сегодняшний Запад. А славянофилы видят будущее страны как прошлое. То есть и Солженицын, и Сахаров в равной степени не живут в сегодняшнем времени. Это вообще трагический момент для многих людей в России: мы пытаемся осознать сегодняшний момент или с точки зрения будущего, или с точки зрения прошлого. А мы должны научиться ценить то, что происходит сегодня. Соц-арт был попыткой выйти из этого страха и взглянуть на эту китчевую культуру глазами участника этого китча, будто это вот сейчас существует. Взглянуть как на нечто эфемерное, исчезающее.

ВОЗВРАЩЕНИЕ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ

Тринадцать лет я живу в Праге, а до сих пор сопротивляюсь слову эмиграция. Вот и дом у меня тут свой, цветочки в садике, птички, свой вид из окна, лучи вечернего солнца на веранде, а лучше всего мне все равно в Москве. Не чувствую я себя эмигрантом или прячусь от того, что всё равно уже произошло. Если же не прятаться от этого слова и не заменять его разными другими, помягче, вроде отъезд – как бы так, на минуточку, уехал, а через полчасика вернусь, или переезд – как бы, ну а что особенного, квартиру поменял и все, то эмиграция для меня связана с такой странной историей, объяснить которую я до сих пор, спустя 13 лет, не в силах.

“Уехал” я, или “переехал”, в 1982 году. К этому времени у меня за плечами, так говорится – за плечами, была куча работ, некоторые из которых были вполне монументальные, например “Проекты для одинокого человека” или цикл картин “Семь разговоров”, альбомы, картины и т.д. и т.д. И количество их было вполне приличное. Моя мастерская на Маросейке еще оставалась, оставалась и иллюзия, что я буду приезжать в Москву и работать. Но после истории с потопом в мастерской, случившимся во время моего, еще гостевого, пребывания в Чехословакии, когда целая куча работ погибла, оставлять их было рискованно и, наконец, два больших контейнера с картинами прибыли в Прагу. К этому времени, какой-то приятель Милены “временно переехал” в Мюнхен и оставил нам свою мастерскую, гнилой мокрый подвальчик, куда мы эти мои картины и привезли. Там они и стояли не знаю сколько лет без движения, но не в этом дело.

А дело в том, что приехав, или переехав в Прагу, я вдруг, совершенно неожиданно, оказался как бы на пустом месте. Не в том смысле, что Прага была в художественном отношении пустым местом, а в том смысле, что я сам как бы был пустое место, как бы я до этого ничего не делал и не сделал, вообще художником не был. С невероятным трудом, с потом, одержимый страхом и неуверенностью, я начинал с нуля. В полном смысле, как начинающий художник, который счел бы за невероятную дерзость учиться у Больших мастеров в Музеех, я учился в самом низкопробном салоне. Был такой в Праге при коммунистах за углом Вацлавской площади салон Худфонда, куда на комиссию сдавали свои опусы разные художники, не раздражавшие провинциальных идеологических карликов, которые были правее Папы Римского.

Вот у них я и учился “ходить”. Совершенно ошеломленный, я смотрел, как они лихо махали кистями или небрежно и смачно намазывали, как масло на хлеб, краску мастехином.

Хотя я описываю всё это в иронических тонах, на самом деле я, после строгого аскетизма концептуальных стендов, был очарован возможностью просто нажраться и напиться до отвала, я хотел попробовать запретного

плода, запретного в нашем московском ордене, а именно, освободить саму форму, материал, краску, дать им жить собственной жизнью, развиваться по их собственным законам.

Конечно, теперь я вижу, что это было заблуждение. Но, что делать, такая у меня судьба, а может не только у меня, если не только, то хоть какое-то утешение бы было, живу переползая от одного заблуждения к другому. Я постепенно привык к этому и воспринимаю с покорностью – ну вот, опять занесло! Слава Богу, у меня есть другая дурная особенность, которая в подобных случаях меня спасает: мне становится скучно заниматься все время одним и тем же. Так что я в своих заблуждениях не застреваю слишком долго.

Но, что любопытно, вся эта чертовщина могла бы быть хоть как-то понятна, если бы я, как многие наши знакомые и коллеги, оказался после эмиграции в изоляции. Все мы знаем опыт наших знакомых в Нью-Йорке, Париже, в Германии и т.д. Но ведь нет. В силу разных причин я сразу оказался в центре местной неофициальной художественной элиты. Лучшие чешские художники и искусствоведы стали моими друзьями. Конечно, это тип дружбы иной, чем у нас дома, но это уж, так сказать, местные особенности.

Но странность, о которой я хочу рассказать, не в этом. То, что человека выдернули из почвы и он потерялся, растерялся, глупости стал делать – тут ничего странного нет, бывает. Странность в том, что спустя довольно короткое время, выдернутые мои несчастные корни, висящие в воздухе, нащупали почву и запустили в нее концы. Почву совершенно иррациональную, почву, не имеющую места, а имеющую время. Я очутился во времени, которое я пропустил и упустил.

Первые мои картины относятся к 1970 году, мне было тогда 33 года. А что же было до этого, где я был, что делал? Куда девались годы самого острого, самого продуктивного возраста?

Встань, Пивоваров, вон из класса!
Крыша дома набекрень
Человеческая масса
Стук дверей и солнца лень.

Солнца масса, улиц шумных
Запах булки на углу
Чувства юношей безумных
Уносящихся во мглу.

Лет не зная, не лелея,
В шуме ветра и дождя
Проношусь вдоль мавзолея
Мимо страшного вождя.

Переулком устремленный
Вдоль светящихся окон
Я Амуром ущемленный
Упадаю на балкон.

Все пропало, только мошки
В голове больной звенят
И сижу я свесив ножки,
Рот от счастья разиня.

Короче, я очутился в конце 50-х годов в нашей крошечной комнатке в Замоскворечьи, в пространстве пронзительной чувственности, когда первый раз прикасаешься к телу девушки и к листу бумаги, когда солнце над московскими крышами огромно и краски в этюдничке пахнут, как Царство небесное. Боже, я помню, как у одного приятеля я впервые увидел масляные краски, богатство тогда для меня недоступное, я помню их запах!

Нет, это не была ностальгия. Практически, в любой момент я мог приехать в Москву, что я и делал довольно часто. Тогда, в начале 80-х, все было дешево и доступно. Произошло же какое-то смещение, заполнялся провал, белое пятно. То, с чего я должен был начать и что не было сделано, настоятельно требовало выхода. Первая глава писалась постфактум, после написания второй, третьей, пятой. Если кто-либо возразит, что всё это чепуха, что это не роман, а жизнь, что такого не бывает, я сразу соглашусь. Но факт есть факт, вот стоят у стены мои ранние картины, в свое время ненаписанные, а теперь, непонятно каким образом возникшие. Причем картины эти не только восполняют недостающее звено в моей собственной биографии, но, как мне кажется и я надеюсь, что это не будет понято как самоомнение, и какое-то белое пятно в московском искусстве 60-х годов. Мне всегда казалось, что там чего-то недостает, какого-то аспекта, какой-то интонации, маленькой какой-то штучки для полноценности. Мне нужно было бы быть последовательным и написать на этих картинах соответствующие даты. Все равно я их не могу никому и нигде показывать из-за полного их выпадения из какого угодно контекста, а если изменить даты на правильные, все становится логичным и естественным. Ведь переписал же Малевич даты своих картин, чем обеспечил работой экспертов до скончания времен.

Прыжок в обратное время продолжался года четыре, а потом, почти так же внезапно кончился, как начался. Я как бы выполнил программу, поставил точку и вернулся в “правильное” время.

Интересно, что даже моя работа в книге, при всей случайности вовсе не зависящих от меня заказов, полностью соответствовала этому странному возвращению. Совершенно случайно (к этому времени я уже почти полностью перестал работать в книге, во-первых, потому что сам не хотел, а во-вторых, потому что и не предлагал никто) я выпустил в Праге три иллюстрированные книги, которые в принципе должны бы были выйти в 60-е годы (и в Москве,

конечно) – стихи Хлебникова, стихи Пастернака и проза Вагинова.

Конечно, в связи со всем выше описанным, возникает вопрос, почему, как получилось, что я вовремя не выполнил задание.

Я думаю, что это всё из-за влюбчивости. Я хотел почти каждую девушку, какую встречал. И в искусстве со мной происходило то же самое. Вообще-то сначала я двигался в правильном направлении. Уже в конце моей учебы в Московском художественно-промышленном училище имени М. И. Калинина я совершенно интуитивно начал ерзать. Еще ничего не зная и не умея, я “по чувству” сделал несколько небольших вещей, экспрессивных и раскованных. На вступительных экзаменах в Суриковский, хотя я, естественно, хвост прятал, опытные ищейки почувствовали и поставили мне по всем специальным предметам колы. Это вроде плохо, но не так. В том же 1957 году я поступал в Полиграфический, а там принимал экзамены только что принятый педагог Э. М. Белютин. Он тоже хвост почувствовал и наоборот принял. Это вроде хорошо, да тоже не так. Дело в том, что Белютин был совершеннейший диктатор и, как я его диктатуре не сопротивлялся, естественный процесс был прерван. Сопротивлялся – это, конечно, слишком сильно сказано. Все мы были околдованы в полном смысле слова белютинской харизмой. Володя Янкилевский, с которым мы оказались в одном классе, отдался ему самозабвенно, а я кочевряжился иногда. Однажды Элий Михайлович поставил натюрморт из синих предметов и дал задание написать его в любой другой гамме. “Например, в красной”, – сказал он. По наивности я понял это не как приказ, а как совет, и начал писать натюрморт в зеленой гамме. Белютин подошел и с нескрываемым отвращением сказал: “Ну, ну, значит делаем зеленый. Ну, что же, делай, делай, наверное у тебя половой орган зеленый”.

Это, конечно, только эпизод, а вообще-то я был околдован. Потом, через год, Белютина выгнали, и мы оказались предоставленными сами себе, но рядом со мной сидел Володя Янкилевский, мы были друзья, я восхищался им, в отличие от меня, он был уверен в себе, даже слишком уверен, и рядом с ним копать свой колодец было невозможно.

Потом я познакомился с Ю. Соболевым, тоже личность довольно сильная, он был Главным художником в издательстве, работу давал и насаждал настойчиво сухой умозрительный вроде-сюрреализм. Вот так время и было упущено и задание, внутреннее задание, осталось невыполненным. Что это за задание?

Затерялась запазухой
Ягодка земляники
Закатился под койку
Грецкий орех
Исчезла в небе
Сухая изюминка
Утонула в луже
Бусинка бус.

Колется в щеку
Перышко из подушки
Лампу зажгу я
Чтоб книжку читать
Зайчик, зайчик
Дай свои ушки
Ушками книжку
Листать.

ДИАЛОГ О ЗАПАДЕ

(Фрагмент беседы)

ГРОЙС ... может быть, мы здесь описываем просто наш специфической русский эмигрантский опыт существования на Западе? Есть ли у тебя ощущение, что ты находишься в нормальной, стандартной ситуации художника в современном мире или ты чувствуешь себя здесь посторонним?

КАБАКОВ Вне сомнения, да. Я не настолько самонадеян, чтобы думать, что мой опыт, функционирование моих работ и моя общая стратегия являются типичными и показательными для Запада. У меня есть ощущение своей ущербности в силу моих личных обстоятельств – и менее всего я думаю, что это ощущение движения в пустоте распространяется на всех других художников на Западе. Несмотря на их внешнее поведение, которое я могу наблюдать, я чувствую, что у них есть гораздо большие контакты со своей средой, своим контекстом и своим культурным полем, чем у меня. Вне сомнения.

Мне кажется, что мое существование эфемерно благополучно и продолжает развиваться в силу того, что я имею какую-то выделенную западным обществом транспортную систему, по которой предназначено двигаться подобным существам. Но есть другие системы коммуникации, другие системы транспортных сообщений, и они хорошо известны всем действующим лицам. Просто мне об этом не сообщают по разным причинам – потому что я не могу этого понять или в силу того, что западное общество не сообщает такие вещи. Это те правила, которые изучают в детстве – просто из воздуха берут – и в нормальном обществе не принято об этом рассказывать. А какое у тебя впечатление на этот счет?

ГРОЙС Знаешь, у меня впечатление прямо обратное. Сначала у меня тоже было ощущение, что я попал в какую-то ситуацию, которой я просто не просчитываю. Но потом я начал думать иначе. Сейчас мне кажется, что как раз западные жители, за очень редкими исключениями, не понимают своей собственной системы, в которой они живут. Действительная логика этой системы значительно более анонимная, нейтральная, бесчеловечная и сметающая на своем пути любые культурные навыки, любые коды, любые ориентации, интересы и т.д., чем она представляется самим западным жителям. И главное: она работает довольно быстро. Первое, что тут бросается в глаза, это невероятное непонимание большинством западного населения того мира, в котором оно живет. И именно потому, что это большинство получило свои мнения и основные ориентации в детстве или в ранней юности и с того времени их не пересматривало, теперь совершенно не понимает того места, в котором оказалось.

Эмигранты же видят этот мир не тем, каким он был раньше, а тем, каким они застали его сейчас. Если мы посмотрим на тех западных людей, которые здесь

имеют успех – того же Бойса, того же Уорхола – то увидим, что они обладают тем же качеством посторонности. Они по тем или иным причинам – психическим ли, этническим ли или еще каким-то другим – социализировались позже и поэтому поняли эту культуру лучше. Уорхол очень яркий тому пример – это человек, который все детство пролежал в постели, из славянской семьи. Это и Пикассо в Париже – из достаточно дикой Испании тех лет. То есть на самом деле реальная западная система способствует как раз функционированию таких нейтральных, посторонних, радикально индивидуалистичных, полностью вышибленных из детства людей. А люди, нормально здесь живущие, на самом деле Запада не понимают.

КАБАКОВ Это, я думаю, очень точное наблюдение, потому что степень хаотичности, степень свободного движения всех институций по отношению друг к другу, смена ситуаций происходит на Западе с такой огромной скоростью, что малейшая длительная вовлеченность в какой-то один процесс и увязывание своей жизни с каким-то местом – это есть уже заведомая гарантия поражения и ошибок. Человек тут как бы бежит по реке по бревнам. Знаешь эту ситуацию, когда может только одну секунду наступить на бревно, но если он не видит следующих пяти бревен впереди, то он обречен, потому что малейшая длительная остановка на одном бревне, долгий выбор прыжка на следующее бревно приводят к тому, что он начинает тонуть. Я вижу, что те, которых мы называем “хорошо действующими людьми”, – это люди, которые, с одной стороны, нейтральны по отношению ко всей системе в целом, и, в то же время, очень хорошо видят те опорные точки, на которых они стоят. Какая-то совершенно особая стратегия существования. Это та же эпидемичность. Это скоростное распространение по большой поверхности. Это перепрыгивание – сегодня здесь, завтра там. Это “блохастое” или “мушиное” перепрыгивание с одного места на другое является наиболее стабильным и оптимальным в подобной ситуации.

Получается интересная вещь, что сидение на одном месте, выращивание какого-то продукта, приводит на каком-то этапе к поражению. В то же время скольжение в сети приводит к успеху. Ты знаешь, что одна из иллюзий русского представления о западном мире – если ты попал, то сидишь хорошо. А попадание – это как раз никуда не попадание. Нигде в этом попадании сидеть нельзя, потому что при ближайшем рассмотрении арт-мир – это мелькающее перемещение всех компонентов. Все это куда-то едет, перемещается, переходит с одной площадки на другую, все неопределенно, никаких гарантий нет. Такое вот гигантское роение.

ГРОЙС Но тогда этот твой “проект” начинает меня смущать. Потому что проект является фиксацией на чем-то определенном. Мне же кажется, что наиболее эффективные и успешные здесь люди – это, напротив, люди чисто реактивные, которые не имеют на самом деле своего проекта, не имеют своей идеи в том смысле, как ты это описываешь, а которые просто реагируют на толчки и вызовы культурного движения: ты просто видишь шанс и используешь его. Более развитый человек быстрее реагирует на возможность использовать шанс,

но он не может его создать, потому что все меняется настолько быстро и ситуация (ты это правильно описываешь) настолько хаотична, что ты сам выстроить этот шанс не можешь. Ты можешь только его увидеть и использовать в момент, когда он находится перед тобой, либо пропустить его. Либо перепрыгнуть на это следующее бревно, либо подождать, пока оно проплывет. Но когда оно проплывет, выясняется, что второго бревна не будет, либо будет, но под неправильным углом, и на него нельзя прыгнуть. В общем, оказывается, что возникают сложности.

КАБАКОВ Да, возникают сложности. Надо сказать, что, наблюдая за функционированием культурной системы на Западе, мы увидим, что понятие скорости, как и понятие проекта, является доминирующим и решающим. Смены хаотических ситуаций, их наплывы и перемещения происходят так быстро, что решениями являются мгновенное реагирование и мгновенные смещения психики, чтобы соответствовать движению этих масс, беспрерывно меняющихся конфигураций.

ГРОЙС Что при этом отнюдь не означает “гнаться за модой”. Именно для того, чтобы иметь возможность делать одно и то же, мы должны мгновенно высчитывать изменяющиеся ситуации. Это неправильное представление, что успешные люди гонятся за ситуацией. Они именно должны удерживать себя такими, как они есть, – и для этого все время перепрыгивать.

КАБАКОВ Конечно. В этом отношении приходит на ум сравнение с манерой работать двух моих друзей – Бори Михайлова и Володи Тарасова. И у того, и у другого есть общее, которое относится к обсуждаемой теме, – момент настройки. Манера снимать у Бори Михайлова совершенно парадоксальна по отношению к нормальной фотографии. А именно, он не смотрит в свой фотоаппарат, не ищет кадра, не видит предмет и не старается поймать его на пленке. Все как раз наоборот. Он идет по улице, находясь в страшно взвинченном и, одновременно, страшно расслабленном состоянии, это напоминает движение какого-то охотника в джунглях, когда он каждый раз ожидает, что сейчас выскочит антилопа. То есть охота представляет собой не бегство за какой-то конкретной антилопой, а как бы ощущение “антилопности” вокруг. И идя по лесу (у него есть какой-то датчик, или нервное состояние), он вдруг начинает говорить себе, что “вот здесь что-то сейчас произойдет”. Он двигается вполне интуитивно, настроясь на состояние охоты, к пустому месту, где он ничего ни глазами, ни каким другим образом не видит. И внезапно, так сказать, повернувшись на 360 градусов, он снимает что-то “от живота”, сам не понимая, есть ли там что-то или нет. И, наверняка, там человек падает или... есть то, что ему надо снимать.

Володя Тарасов работает аналогичным образом. Он говорит, что вдруг попадает в какой-то поток, в какой-то музыкальный коридор, в котором чувствует себя плавающим и, одновременно, абсолютно вольготно, свободно лежащим, то есть он не строит этот мир, а он его обнаруживает. Нечто подобное, мне кажется, происходит и здесь. Все эти успешно действующие люди находятся

внутри потока, и по их радостному состоянию плавающего в теплой воде существа видно, что они хорошо несутся.

ГРОЙС Да, и при этом они сохраняют внутреннюю стабильность, что, с другой стороны, напоминает кинематографических авантюристов типа Индианы Джонса. Эти герои падают со скал, на них бросаются индейцы, потом они падают в ледники, потом они тонут и т.д., но у них все та же прическа, то же выражение лица, тот же костюм и т.д. Это, в принципе, и есть западная модель: сохранение самоидентичности в меняющейся обстановке. А кого тут можно назвать из героев художественного мира?

КАБАКОВ При движении по пространству художественного мира я встречаюсь иногда с Болтанским или Тони Крэггом – вот два примера. Я по их движениям, по выражению их лиц, по их манере работать вижу то самое ощущение плавцов в этом море или птиц – их ветер относит, но они продолжают полет в свою сторону. То есть они держат воздух, как птицы. Правильная постановка внутренних крыльев позволяет им планировать в этом хаосе из воздушных потоков. Но я могу это только по наблюдениям издалека утверждать.

ГРОЙС Их интересует ситуативное художественное поведение.

КАБАКОВ Безусловно, решающим является поведение. Например, многие художники, которых я уважаю, могли бы, с моей точки зрения, не делать случайных работ – в большом количестве. Но на самом деле речь идет о том, чтобы, как ты выразился, откладывать яйца в любом месте, увеличивая свои работы, уменьшая свои работы, делая новые проекты и уменьшая проекты. Это какая-то сверхэластичность, наподобие воды, которая заливает любую лунку. Речь идет о какой-то такой пластической массе, которая постоянно движется и способна включиться в любую ситуацию. И не важно, удачная эта работа или неудачная, проходная или значительная. Важна только скорость.

Насколько показывают наблюдение и опыт, общение происходит среди той группы людей, которые, если так можно сказать, синхронны по скорости. Это напоминает, конечно, езду по шоссе: как бы быстро ни мчались машины, но если они едут с одной скоростью, то люди могут совершенно спокойно разговаривать из окна в окно, как сидя за столом. И в то же время, если скорости не совпадают, то никакое общение невозможно. И это очень сильно бросается в глаза на Западе, потому что при любой встрече и художников, и критиков, и кураторов друг с другом, и художников с куратором и т.д. нормальное, совершенно естественное и, что называется, “с пол-оборота” понимание возникает тогда, когда каждый понимает, что скорость информации, скорость проекта и скорость технического исполнения синхронизированы. Тогда наступает совершенно автоматическое общение, люди как бы не едут, а сидят. А в то же время, когда скорости разные, наступает тот самый ужасный дискомфорт, когда практически никакое дело не может быть ни решено, ни склеено, ни начато, ни продолжено. Любой человек это здесь очень хорошо чувствует, и в художественном мире это – автоматический закон, никому не предписанный, но всеми разделяемый. Точное выполнение определенных операций, корректность от-

ветов и вопросов, их сжатость и ясность – это то, что характеризует быструю машину, которая обрабатывает любой материал без малейшей задержки.

К этой же теме нужно отнести и постоянство скорости. Допустим, я сделал хорошую выставку. Почему же после этой выставки ничего не последовало – не поступили предложения другого рода, на какие-то другие выставки и т.д. ?

Мы забываем о том, что Запад находится не в одиночном “пунктирном” состоянии (то есть увидел – и из этого что-то произошло), а в состоянии постоянного скоростного движения. Конечно, можно сделать одну очень хорошую выставку или одну очень хорошую работу, “хорошо показаться”, что называется, но если говорить о результатах, то они возникают только тогда, когда это происходит на протяжении большого числа лет и в одном и том же ключе. Не то, чтобы же-лательно, а обязательно, чтобы никаких временных перепадов не происходило, то есть, если человек делает выставки, то он делает их ровно, в одном и том же ритме на протяжении огромного срока. Можно сказать, что Запад чрезвычайно чувствителен к постоянству, а не к каким-то гениальным или сногсшибательным выплескам, которые потом кончаются ничем.

Опыт показывает, что вопрос: “А что делает этот художник сейчас?” – это очень опасный вопрос, потому что он означает, что те люди, которые спрашивают, уже давно ничего не знают об этом человеке. Эта пауза традиционно считается чрезвычайно важным моментом – в это время художник как бы думает. Но что бы об этом ни говорили в художественном мире, я думаю, что постоянство выступлений является обязательным – и это относится к той же проблеме скорости.

ГРОЙС Да, это понятно, но возникает, естественно, вопрос: “Хорошо, а почему у разных людей разная скорость?” Ответ в социалистической системе был ясен: одному назначено двигаться с одной скоростью, а другому – с другой. Там все было иерархизировано, и одному давали “Победу”, а другому давали “ЗИЛ”. Если ты едешь в машине с определенным номером, то тебе очищают дорогу, и, соответственно, ты едешь с большой скоростью, а если ты едешь на “Победе” с другим номером, то тебе не очищают дорогу, и ты едешь с другой скоростью. На Западе такой регуляции, естественно, нет.

С другой стороны, думать, что на Западе скорость присуща самому человеку, что он от природы ей наделен, родился с этой скоростью, и что это его личная скорость – это тоже мифологема. Этот миф разделяется, кстати, многими на Западе, и, в известном смысле, это идеология Запада. Но я думаю, что это идеологическая конструкция, которая не соответствует реальной практике. В действительности эти механизмы обретения определенных скоростей не даны от природы и не предписаны тебе обществом и социальной системой. Отсюда возникает вопрос: “Откуда они? В чем их источник?”

КАБАКОВ У меня есть гипотеза на этот счет. Я скажу не теоретически, а, что называется, из деловой практики. Художественный мир устроен так же, как и все остальные свободные институты Запада – в том числе и спорт, и политика и т.д.

Так вот, я хотел бы сказать, что, задавая вопрос: “Каким образом замечается художник?” – самый простой вопрос, который почти всегда задает русский художник (“Почему Петрова заметили, а Иванова нет, хотя качество работ у них, предположим, одинаковое?”), забывают о том, что Петров не только раньше предпринял этот бег, но он его выполняет в той норме, которая требуется, чтобы на тебя обратили внимание. Дело в том, что не замечают то, что не движется, что сидит на месте. Западный глаз построен так, что он замечает только движение. Запад видит только динамику – причем, повторяю, динамику с определенной скоростью. Что-то очень медленно ползущее, в ритме танка, с трудом замечается. Вообще, Запад очень быстрый. Первое впечатление от Запада – это невероятная быстрота движений.

Хороший пример: любой человек знает: чтобы вскочить на ступеньку трамвая (также как и выйти из него), нужно развить какую-то предварительную скорость. Значит, чтобы кто-то из трамвая заметил тебя и подал руку, чтобы ты вскочил, нужно, чтобы ты уже развил скорость, сообразную трамвайной. “Развить скорость, сообразную трамвайной”, – значит, что ты должен не только производить большое количество работ, но и участвовать в небольших, а потом и крупных, выставках, чтобы с этого момента тебя начинали различать. Тебя примечают, но это не значит, что тебя выбирают. Ты просто должен долгое время бежать рядом с трамваем. Положение психологически, надо сказать, чрезвычайно трудное, потому что бежать тяжело – нужна мастерская, деньги и вообще какая-то забота о тебе. И в то же время тебе никто не подает руки из трамвая. Мучительное, мистическое состояние: “Сколько же я буду бежать рядом с трамваем?” Вот уже Иванов туда вскочил, Петров у окна расселся, а ты все бежишь. Тем не менее Запад показывает, что только в этом состоянии у тебя есть шанс попасть в трамвай. Мы сейчас говорим о том, где происходит селекция и в чем ее критерий. Критерием является синхронность выступления со своими работами без подачи руки – синхронность процессу, который происходит в мировом художественном мире. Следовательно, мы должны предположить, что художественный мир является динамической фигурой, и я думаю, что это правильно.

Любое представление о художественном мире как о динамической системе дает возможность вступить в эту систему. Любое представление о художественной системе как о панораме, амфитеатре или вообще как о чем-то статичном, неподвижном, практически вырубает всякую возможность войти в нее – согласно этому статичному представлению, ты делаешь произведение, которое должно стать в одном ряду с сияющими звездами. Но на самом деле это не так: мы знаем, что звезды несутся по системе Коперника, а не “прибиты гвоздями” по системе Птолемея. Однако русская система, как ты знаешь, – птолемеяева система: предполагается, что художник непонятно как оказался на небосклоне – видимо, какая-то невидимая рука его туда приколотила, и он просто светится... Причем тут важна не только скорость работы, но и чистота работы, ее постоянство и ее качество. Но прежде всего ее уровень. Это самый тонкий и слож-

нейший вопрос – что значит уровень? Запад рассматривает не только скорость, производительность, но и качество работы. Этот проклятый вопрос о качестве является камнем преткновения. Например, человек говорит: “Я сделал работу не хуже Иванова!”, что справедливо. Можно смело сказать, что одиночные работы Петрова и Иванова совершенно одинаковы, и даже, может быть, Петров их сделал лучше, чем Иванов, который давно едет в трамвае. Где же тут справедливость и где критерий качества, потому что качество то же самое или лучше у Петрова? Где происходит селекция не только скоростного постоянства работы (на что многие способны), но ее качества?

ГРОЙС Я думаю, что если оставаться внутри твоей модели с трамваем, то это вопрос о направлении движения трамвая. Потому что легко себе представить человека, который несется с невероятной скоростью, но либо в противоположную сторону, либо просто вбок от трамвая. Если мы такому человеку скажем: “Ну, что ж ты несешься вбок от трамвая, ты же на него никогда не вскочишь?” – то он тебе может дать ответ: “А, может быть, я и есть трамвай?” Или: “Может быть все эти люди, которые едут в трамвае, едут непонятно в какую сторону, а когда опомнятся, то поедут вслед за мной?”. Чему есть примеры в мировой истории, которые заключаются в том, что люди действительно иногда переориентировались и начинали ехать в другую сторону. И вот я хочу тебя спросить: “Куда бежать?” – это и есть фундаментальный вопрос относительно критериев качества.

КАБАКОВ Я бы разделил этот сакраментальный вопрос на две части: содержание – куда бежать, и – каким способом бежать. Ответ я бы дал следующий: содержание всегда одинаково, а вот форма – проклятая – меняется.

Разделив таким образом ответ на две половины, мы получаем по “закону ловли льва” ситуацию более легкую. Речь идет о том, как бы найти такую форму, которая была бы близка к тому, куда едет трамвай. История искусств за последнее время есть смена форм – об этом даже не следует и спорить. Это означает, что есть какие-то процессы, которые можно или интуитивно угадать, или просчитать, как хороший компьютерщик, на основании теории вероятности, что, допустим, вслед за осенью будет зима, а не лето.

Предположим, что вслед за сегодняшней придет совершенно обратная система. Если сегодня доминируют такие формы, то, по неизбежному закону, через три года будут доминировать противоположные. Ты ставишь, как в лотерее, на красное, потому что черное уже пять раз выиграло. То есть художники двигаются формальным путем. Они решают, что нужно ставить на черное еще тогда, когда все ставили на красное. Например, когда господствует минимализм, надо вводить литературность, иллюстративность и фигуративность. Это формальная методика, и она оправдывает себя. Я думаю, что формальный метод оптимален, потому что движение в сторону содержания (хотя, казалось бы, психологически оно более оправдано и не обладает столь высокой степенью риска, поскольку ориентируется на внутреннее, истинное понимание, а оно всегда с тобой) связано с риском, что ты останешься при истине, но не

сможешь угадать формальные структуры обнаружения этой истины. Из самой по себе истины никаким образом не следует, что эту истину надо каждый раз показывать в новой форме (истина безразлична к форме изложения). Поэтому полагаться на содержательное, с точки зрения “трамвайной стратегии”, опасно. Искусство – это формальная вещь.

ГРОЙС То, что искусство есть формальная вещь, понятно. Но ты исходишь из того, что существует некий объективный, вне художника протекающий, процесс смены стилей и форм, к которому художник может только приспособиться.

КАБАКОВ Да, процесс, основанный на принципе усталости и отдыха форм.

ГРОЙС Да, это классический принцип формализма. Одна форма автоматизировалась, примелькалась – значит, требуется другая. Но у меня есть ощущение, что сейчас скорость – это не скорость бега за объективно движущимся трамваем, а просто скорость. То есть нейтральная скорость, так что ее направление не играет больше роли. Сейчас все бегут во все стороны одновременно.

КАБАКОВ Компенсаторные процессы?

ГРОЙС Даже нет – просто разнонаправленные. Но все вместе эти движения постоянно воспроизводят систему в ее целом. В этом, вероятно, и есть их объективная роль: в нынешней плюралистической ситуации все возможные позиции должны быть представлены одновременно, а не сменять друг друга, как это было раньше.

КАБАКОВ Я согласен с этим, но знаешь, мне пришло в голову, что параллельно с этим процессом ускоренного воспроизводства системы, происходит процесс повышенной концентрации внимания к каждому отдельному произведению. В начале века пророчествовали, что все будут номерами, а не личностями. На самом деле обезлички не только не происходит, а, наоборот, отдельные имя и сам продукт, который делает носитель этого имени, становятся объектами самого пристального внимания. То есть появляются сверхтяжелые, сверхплотные, сверхэнергетически заряженные художественные, литературные, критические произведения. Но интересно, что для внешнего наблюдателя – предположим, для художника из России – многие работы с Запада кажутся элементарными и даже примитивными. Надо сказать, что это не так, что это глубочайшее заблуждение. Чем более минимально по средствам сделаны некоторые вещи, тем более они концентрированы в формальном отношении. Только на первый взгляд объекты-ящички Дональда Джадда являются простыми. Только для постороннего взгляда тексты Он Кавары представляются элементарными. На самом деле, живя здесь, ты видишь чрезвычайную концентрированность и спрессованность, если можно так сказать, четвертых, пятых и других степеней измерений, которые находятся в этих вещах. Но это, повторяю, видно только при ближайшем и правильном их рассмотрении.

ГРОЙС Да, но это не только в России такая ситуация, что ты, видя коробки Дональда Джадда, не понимаешь, зачем они сделаны. В принципе никто этого не понимает, кто не знал Дональда Джадда лично или не занимался специально его работами и не вникал в их проблематику.

Мы получили сегодня такую культуру, в которой, хотя и производится огромное количество информации, но она представляет собой информационный мусор. Этот непрерывный мусорный поток информации делает ее усвоение в принципе невозможным. Ты не можешь ничего узнать из газет, из литературы, по радио, по телевидению, потому что все это сливается в одну сплошную неразличимую массу. В результате ты знаешь только тех людей, которых знаешь лично, – у тебя исчезает из поля зрения весь нормальный культурный слой. Этих личных знакомых при этом обычно очень мало – это буквально несколько человек. Тем не менее выясняется, что знакомства с этими людьми и их работами полностью достаточно для ориентировки в культурной ситуации. У меня создается впечатление о западной культуре как о функционировании очень узких групп знакомых друг с другом людей, при том, что необязательно, чтобы эти группы знали друг о друге.

КАБАКОВ Да, я с тобой согласен. И это личное, но достаточно дружественное знакомство с небольшим кругом людей можно распространить на функционирование, как ни странно, всей западной системы вообще – и деловой жизни также. Из России Запад выглядит довольно хорошо структурированной системой. Но к удовольствию нашей русской души нужно сказать, что система Запада работает точно так же, как работает русская система, то есть как система знакомств и личного доверия небольшого числа людей. Функционирование музейных, галерейных и других связей основывается на том, что люди лично доверяют мнению другого человека. Это доходит до того, что любовь и дело, в сущности, на Западе уже давно срослись, а иначе нельзя работать.

Ты доверяешь людям, которые не просто хорошо выполняют свою работу. Хорошо выполнять свою работу могут очень многие, но, оказывается, что работа от этого не улучшается; мало того – она все время ухудшается от того, что ее хорошо выполняют. Она требует просто, что называется, любви к этому делу. И ты доверяешь людям, которые не просто хорошо ее выполняют, а любят это дело, что возвращает нас к советским представлениям о функционировании мироздания, как построенном на любви.

Одного делового человека спросили: “Ну сколько можно заниматься делами? Вы наверно так устаете, что у вас есть какое-то хобби?” – на что он грустно заметил: “Извините, дело и есть мое хобби”. Я знаю, что люди, у которых, что называется, “удается все”, – это те, у кого жизнь и дело представляют собой единое целое. Важно также вовлечение других людей в это же дело. Эта тройственная структура: само дело, любовь к нему до последней степени и включение таких же персонажей в это дело создают, мне кажется, то, благодаря чему функционирует сегодня искусство.

С нарушением этого принципа дело немедленно прекращается. Ты хорошо знаешь, что когда делается выставка, то самое замечательное – это когда над ней работают люди, которые свободны и специально для нее наняты. Достаточно присутствия профсоюзов или какого-то другого социалистического привкуса в этой работе, как она немедленно разрушается. Немедленно останавливается

изготовление выставки, немедленно возникают психологические проблемы, мертвечина в работе, никто ничего не понимает, все хотят все бросить – фактически все находится на грани краха.

ГРОЙС Тут важно еще, что на Западе не существует одной системы вкуса и одной системы культурной идентификации, которая бы пронизывала все общество. Поэтому необходимо, чтобы твоя личность, твои вкусы, твои психические реакции совпали с реакциями определенной узкой среды – причем на уровне почти биологическом или эротическом. Эротика, кстати, остается здесь практически единственным способом социализации, после того как все остальные давно распались. Поэтому большую роль играют чисто телесные характеристики: манера двигаться, тип юмора и т.д. И поскольку западное общество крайне дифференцировано, то эти квазиэротические вкусы тоже крайне дифференцированы и наблюдается крайняя восприимчивость к очень мелким переходам. В России было не так – там культура воспринималась более безлично и была в большей степени обращена к массам.

Надо сказать, что когда ты говоришь, например, с кураторами, с художниками, с критиками, с галеристами о какой-нибудь работе, то часто поражаешься тому, как точно они ее воспринимают на этом эротическом уровне и какие тонкие оттенки ее характера они фиксируют для того, чтобы сказать: “Да, это наш” или “Нет, это не наш, это нам не нравится”, хотя при этом, собственно, содержание и смысл этой работы их совершенно не интересуют.

КАБАКОВ Да, разумеется. Но я думаю, что и в русском обществе также существует такая инстинктивная, бессознательная и мгновенная дифференциация – например, в нашем кругу. Критериями являются не тембр голоса сказанные слова – это навсегда прекращает возможность дальнейших встреч. Я думаю, что и русское общество также страшно чувствительно к таким вещам, просто здесь происходит селекция по одним признакам, в России – по другим.

ГРОЙС Да, действительно, в нашем кругу это было, и я думаю, что это причина, почему наш круг хорошо прижился на Западе. Большинство же русских авторов внутренне ориентируется не на определенный узкий круг, а на “публику”, на “читателя”, или на “зрителя” вообще, которых на Западе просто нет, и поэтому чувствуют себя здесь плохо.

У нас было это последовательное совпадение индивидуальной психики с культурным дискурсом. То есть культурный дискурс воспринимался как личное дело каждого – на всех уровнях. Но когда ты чуть-чуть от нашего круга отходил, положение резко менялось. Очень разные по характеру, по восприимчивости, по манере жить люди все читали, скажем, Камю и говорили, что он им нравится. Таким образом культурные коды отделялись ими от психологических – и они становились этими абстрактными “читателями”. На Западе же культурные коды более дифференцированы и более соотнесены с образом жизни малых социальных групп.

КАБАКОВ Я тоже так думаю. Возвращаясь к образу валюты, проникающей даже в тончайшие художественные сферы, можно сказать, что культурные

коды – это и есть то валютное обеспечение, которое предполагается при любом общении. Все обменивается и все сравнивается с тем культурным кодом, который имеется в виду тем, кто говорит и – как предполагается – тем, кто слушает. При любом общении в ответе, как и в вопросе, слушается присутствие валюты – как когда ты предлагаешь карточку, то речь идет о денежном обеспечении этой карточки, хотя предлагается карточка.

ГРОЙС Надо сказать, что это два процесса, которые идут совершенно параллельно: процесс универсализации жизни и информации и процесс все более и более тонкой дифференциации, все большей и большей плюрализации современного общества и распада его на все более и более мелкие и сознательно отличающиеся друг от друга круги, кружки и т.д. При этом они настолько дифференцированы, что ты при всем желании, даже если захочешь овладеть этим кодом, сделать этого не сможешь. Ты должен просто реалистически посмотреть на себя и на дифференцированный мир вокруг тебя и понять, в какой среде ты будешь принят и будешь чувствовать себя хорошо. Не надо вообще стремиться овладеть какими-то специфическими кодами. Это только ведет к бессмысленной потере времени и к фрустрации. Я много наблюдал таких ситуаций, и они все кончались плачевно.

КАБАКОВ Я совершенно согласен – это действительно очень печальная картина, печальная по отношению к традиционной психологической предпосылке, что “все мы свободны и можем так или иначе принять – после ряда ошибок – какое-то правильное решение”. В этой системе получается, что правильное решение ты никогда не получишь, несмотря на то, что ты можешь думать все, что угодно, по поводу причин своих ошибок.

ГРОЙС Думаю, что к этому все сводится. Я уже говорил, что я все больше ощущаю себя как ходячий редимейд. В конце концов то, что мы продаем на культурном западном рынке, – это не наши произведения, а мы сами. А самих себя мы не можем создать. Мы продаем себя такими, какими нас создала судьба.

Западный индивидуализм все сводит к отдельной личности и очень тесно связывает продукцию этой личности с нею самой – что, конечно, тоже достаточно наивно. Из-за этого здесь нет абстрактного, безличного представления о культуре, которое существует, скажем, в России, и которое, в известном смысле, делает человека свободным – свободным от самого себя. На Западе все сводится обычно к индивидуальному телу и к своего рода органическо-эротической химии.

Существовал такой замечательный авангардистский лозунг, который заключался в том, что надо преодолеть границу между искусством и жизнью. И это произошло. Искусство стало жизненной формой, жизненная форма стала искусством – причем не потому, что кто-то этого хочет, а просто все так организовано, что иначе и нельзя.

КАБАКОВ Да, разумеется, общество невероятно дифференцировано и имеет огромное количество всевозможных этажей, ниш и т.п., но очень заметно разделение на продуктивно функционирующих и непродуктивно функциониру-

ющих личностей. Заметно прежде всего по образу жизни. У людей, о которых можно сказать, что они постоянно продуктивно работают, время работы и время отдыха сливаются в единое целое. Ты видишь, что человек работает с утра до вечера, и в то же время он как бы и отдыхает. Кстати, наблюдения показывают, что этих людей на Западе не так уж много. Представление в России о том, что “на Западе все работают”, на самом деле не подтверждается. Есть люди, которые действительно очень много работают, и есть большинство, которое ведет нормальный образ жизни.

ГРОЙС Но в работе есть и определенная опасность. Она связана с проблемой творчества. Откуда оно бралось традиционно? Оно бралось из свободного времени. Нормальный буржуазный человек все время работал, в то время как поэт или художник отдыхали: у них была возможность долго жить любовью, мыслью, слушать трели соловья, часами гулять по лугам, созерцать природу и т.д. И опыт, который они таким образом приобретали, они затем оформляли и продавали на культурном рынке. Теперь как раз художники и авторы все время работают, работают, работают. Но если свободного времени у них больше нет, то что же они тогда такое?

КАБАКОВ Вспомним жизнеописания великих актеров или музыкантов – они всегда много работали. Из этих описаний следует, что великий актер или музыкант – это не тот, кто потрясен настолько, что поет с забвением себя, а тот, кто потрясает другого и вообще даже не озабочен тем, в каком состоянии он сам находится, потому что его креативная цель состоит именно в том, чтобы с тобой припадок случился, но отнюдь не с ним. Это отрицает замечательную теорию аутентичности, когда человек думает, что зажигает другого только тогда, когда с ним самим это происходит.

Сегодняшние производители тоже создают тот предмет, который должен воздействовать на других людей. Но сегодня, в отличие от прошлого, этими другими людьми являются те же самые производители, которых нельзя обмануть: все эти технические продукты потрясения другого производятся людьми для себе подобных. Возникает самовозгонка конкурентного типа людей. Один другого потрясает – но другой тоже не прочь его еще больше превзойти. Это как бы конкуренция жуликов, которые показывают все новые и новые номера с целью удивить другого жулика своим номером. То есть креативность порождается конкуренцией между производителями, а отнюдь не на уровне потребления. Современное искусство вообще никто не потребляет.

ГРОЙС А все эти кураторы, критики?

КАБАКОВ Они его не потребляют, а оценивают. То есть потреблением является оценка...

ГРОЙС ...а не переживание.

КАБАКОВ Отнюдь. Это как если бы садовнику, показывающему яблоки, за них платили, только потому, что это лучшие яблоки во всем саду, но никто бы их не ел. Это парадокс сегодняшнего художественного мира, но он всеми замечаем. Кстати, это вызывает ужасную ассоциацию с советской системой художест-

венного производства: там, как ты знаешь, тоже ничего не потреблялось, а все только производилось в огромных количествах...

ГРОЙС Нет, я думаю, что там было идеологическое потребление. Я не думаю, что в Советском Союзе было “чистое искусство” в западном смысле этого слова. “Чистое искусство” – это есть именно хранение объектов в музее или библиотеке вне всякого возможного потребления. Искусство и есть некоторая сумма объектов, которая вообще никак не потребляется. Дело в том, что идея потребления связана с уничтожением: если ты что-то потребляешь, то ты это уничтожаешь. Поэтому идея хранения противоречит идее потребления – в том числе и эстетического потребления.

КАБАКОВ Если это правда, то это необычайно повышает креативность производителя.

ГРОЙС Да, это постоянный вызов современному художнику – создавать что-то по ту сторону возможного использования. Современный художник старается делать такие объекты, которые просто нельзя использовать, даже если кто-нибудь захотел бы.

КАБАКОВ Да, абсурд современной картины состоит в том, что с ней ничего нельзя сделать – даже посмотреть на нее нельзя.

ГРОЙС Вне западной культуры вся ситуация вообще непонятна. Я думаю, что когда многие говорят, что они не понимают современного искусства, то они не понимают самого типа функционирования этого искусства – того места, которое оно занимает в общей системе потребления. Они хотят его как-то использовать и не знают как. Но на самом деле оно и сделано для того, чтобы его никак не использовали. Если бы люди это поняли, то они сразу бы все поняли. Эта психологическая блокада показывает, что место искусства сегодня сложнее, чем само искусство. Современное искусство, в действительности, довольно просто, но место его во всей этой структуре схватывается с трудом.

Впрочем, если мы говорим сейчас об этой системе западного искусства, то, конечно, не можем не вспомнить, что мы сами пришли из другой страны, из другой системы искусства, которая никогда не была нейтральна.

КАБАКОВ Конечно, есть огромная разница.

ГРОЙС В чем ты ее видишь?

КАБАКОВ Я вижу огромное количество компонентов. Первое, что приходит в голову, – и мы с тобой об этом говорили – это представление русских художников о том, что имеется на Западе (да и во всем мире, но на Западе особенно) такая ячеистая система, многоэтажная этажерка – воздушная, прозрачная, с огромным количеством сияющих ячеек. Эта великолепная конструкция построенная – от низших ярусов до высших – наподобие некой пирамиды, причем люди (художники в данном случае) представляют собой такой род пчел и, благодаря личным усилиям или случайно, заполняют эту великолепную ячеистую систему. И, оказавшись в этих ячейках, они там и сидят.

Я сейчас вообразил стартовую ситуацию, когда этажерка эта была пуста. Но трагедия состоит в том, что каждое поколение, как и ныне живущее, застаёт

ужасающую картину сидящих в каждой ячейке отвратительных, с точки зрения нового поколения, ос, или каких-то иных существ, цель которых – заполнить эту клетку, сидеть там и “не пущать”. И ужасно, что уже почти все заполнено. Проблема состоит еще и в том, что желательно заполнить самую верхнюю клетку этой пирамиды. Значит, надо как-то вышвырнуть, вытащить таинственным образом сидящее там существо и быстро залезть на его место – а затем, наблюдая всю картину в целом, быть удовлетворенным, что ты забрался на тот этаж, на который ты хотел попасть.

Эта картинка совершенно типична для русского сознания: все места заняты, и у каждого человека имеется важнейшая задача в жизни – это вышвырнуть того, кто находится в его будущей клетке и занять ее. Надо сказать, что эта картина западного мира ничему в реальности не соответствует и является очередной фантазией русского художника. Живя на Западе, видишь, что вообще никакой структуры нет, а каждый человек как бы “выпускает из себя” свое место, которое только он и может занимать. Его отсутствие на этом месте означает и отсутствие этого места вообще, то есть никто ничего не занимает.

Это, конечно, противоречит тому очевидному факту, что у музея есть директор, а в каждой газете есть критик, на что справедливо указывает русское сознание. Если есть кабинет директора и директорское кресло, то, разумеется, такая же ситуация есть и в иерархии художников – просто невозможно точно указать на кресло, но это не меняет положения. Но надо сказать, что и кресло директора формируется только его именем, как это ни странно звучит. То есть каждый человек формирует какое-то место, которое всеми признается, но с исчезновением человека это место тоже растворяется в воздухе.

ГРОЙС Да-да, совершенно верно, и надо сказать, что в русской прессе последних лет постоянно ведется дискуссия на тему “Прав или не прав Запад, который назначил на место главного художника в России того или другого человека (например, Кабакова)?”. Предполагается, что существует эта невидимая иерархия и в ней – некое место “главного художника России”. И для всего мира представляет большой интерес, кто это место будет занимать.

КАБАКОВ У Некрасова есть такой пассаж: “Место главного поэта в России занимал Лимонов, теперь – Пригов”. Или что-то в этом роде.

ГРОЙС Да, есть такая вакансия, и она очень важна. Предположим, делается какая-то мировая выставка. Кого на нее приглашают? Главного художника Франции, главного художника Англии, главного художника Италии и главного художника России. Поэтому очень важно, являешься ли ты главным.

КАБАКОВ И все они смотрят, “пришел ли турецкий главный художник?” Этот этикет действует на всевозможных политических аренах – чтобы все люди одного ранга сидели за столом.

ГРОЙС Да, от каждой страны нужен главный художник, но есть страны более художественно выдающиеся – там может быть много главных художников. Например, десять главных художников из Америки, два главных художника из Франции и один или два из России. Но тут, конечно, возникает целый ряд

проблем, связанных с тем, что в западной оптике такой должности вообще не существует, а просто люди видят хорошего, интересного для них художника, и только потом выясняется, что он, предположим, из России, так что, собственно говоря, именно открытие этого художника является исходным пунктом для интереса к контексту, в котором он возник. Поэтому если этот художник по той или иной причине исчезает, то вместе с ним теряется интерес и к контексту. Никакого дальнейшего поиска главного художника для этого контекста не происходит.

КАБАКОВ Да, но это ужасно для нашего менталитета, в котором все построено на каком-то общественном, целостном образе мира. То, что ты рассказываешь, это неприемлемо и кажется – из какого-то дурного сна. А как же все остальные? Откуда берется эта выборность? Справедливость просто потрясена в этом отношении – и она вопиет.

ГРОЙС Ты совершенно прав. Но проблема заключается в том, что справедливость, может быть, и есть, но мы никем не назначены ее соблюдать. Русский человек считает, что ты занимаешься, например, искусством, потому что ты кем-то назначен им заниматься и несешь за это ответственность перед какой-то инстанцией – это может быть Бог, совесть, государство, партия. Поэтому я, например, как человек, который пишет о русском искусстве, постоянно подвергаюсь критике за то, что я что-то не отразил, не увидел, исказил и т.д., в то время как меня никто не уполномочивал писать историю русского искусства, а также выяснять, кто в этом искусстве хороший, а кто – плохой. Я пишу только о том, что лично меня интересует. Я вкладываю мое личное время, инвестирую мою личную работу и поэтому полностью безответствен перед Богом, историей, партией и народом.

КАБАКОВ Тут я бы еще раз подчеркнул принципиальное отличие России от Запада: Запад имеет огромный исторический опыт произносить слова, которые ничего не значат, в убеждении, что магическая сила от них отлетела. Гройс говорит одно, мистер X говорит другое, но они не бросаются друг на друга не потому, что они такие вежливые, а потому что они убеждены, что и то, что сказал Гройс, и то, что сказал X, – это личное дело каждого, и из-за этого ничего не происходит: горы не падают, поезда не попадают в аварии...

В России совершенно наоборот. История, которая как раз на Западе имеет большое значение, сразу исчезает из поля зрения – зато сказанное сегодня представляет собой какую-то невероятно энергетически заряженную электрическую молнию, которая, если она, не дай Бог, направлена не туда, сжигает целые табуны лошадей и полки людей. То есть сказанное (а еще хуже – напечатанное) слово производит опустошение в рядах врагов и помогает друзьям встать в полный рост и крушить направо и налево.

Вообще текст в России имеет военную, очень энергетически заряженную мощь. Это напоминает каких-то “черноморов”, которые рядами из воды поднимаются, рядами глушат врагов – и опять погружаются в воду.

ГРОЙС Русские люди воспитаны в том, что, если кто-то пишет, значит – ему

это кто-то разрешил и его на это уполномочил. Вот, например, газета “Правда” так и действовала: кому-то поручали написать статью против кого-то, какой-нибудь Жданов или Бескин писали эту статью, и действительно: человека расстреливали, имущество его отнимали, жену и детей его сажали и т.д. И все ждут до сих пор подобных последствий от печатного слова. Людям не приходит в голову, что какой-то человек может что-то сказать, не получив на то высшей санкции, то есть точно из той же позиции, в какой они сами находятся. Если он не имеет административной санкции, то по меньшей мере должен получить ее от какой-то “духовной” инстанции – Бога, истины, истории и т.д.

КАБАКОВ И, рассматривая характер этой инстанции, можно сказать, что она отнюдь не только абстрактная, или понятийная, или отвлеченная. Она энергетически, физиологически реально существует. Я здесь не имею в виду, разумеется, Политбюро или что-нибудь в этом роде. Читая любой русский журнал по современному искусству, я вижу, что жить в России – это сплошное мучение, это пытка, ни с чем не сравнимая, потому что, как у Хармса, человек “ударяется то об Гоголя, то об Пушкина”. Он находится в переполненном мясном магазине, где висят такие вот авторитетные туши и где невозможно их раздвинуть и пройти.

ГРОЙС А на Западе этого нет? Нет каких-то установившихся авторитетов, которые невозможно обойти?

КАБАКОВ Наверное, есть, но я не вижу, чтобы люди здесь так уж беспрерывно о них спотыкались.

ГРОЙС Но вообще надо сказать, что тема России, которую мы так охотно обсуждали прежде, в последнее время стала для меня – и для тебя, наверно, тоже – дискомфортной темой, потому что наше положение на Западе в качестве русских стало дискомфортным после того, что произошло тем временем в России. Русская оппозиция эпохи коммунизма (а мы все относимся по номенклатуре Запада к русской оппозиции эпохи коммунизма) понималась на Западе, ей сочувствовали, считалось, что она по политическим, идеологическим, религиозным или любым другим соображениям противостоит советской власти и мечтает о построении в России нового общества. Хотя советская власть постоянно обращала внимание Запада на то, что советская оппозиция ничего такого не хочет, а на самом деле хочет просто попасть на Запад, чтобы заработать побольше долларов и устроиться лучше в западной жизни, ей не верили. Сейчас коммунистическая советская власть рухнула, Россия стала страной свободы (действительно можно сказать, что цензуры нет, тоталитаризма нет) – однако русская эмиграция не только не вернулась в Россию строить новое общество, как это было, например, после падения царизма, но и почти вся внутренняя оппозиция, которая еще оставалась в стране, съехала при первой открывшейся возможности. Надо сказать, что этот феномен в западном общественном мнении рассматривается негативно, и мне, как живущему здесь, приходится постоянно выслушивать вопросы: “Когда же вы, наконец, вернетесь в Россию и займетесь там построением нового общества?” и “Что, собственно говоря, держит

вас на Западе, когда в России сейчас открыты все возможности, и как это надо интерпретировать?” Я в ответ обычно просто пожимаю плечами и никак это не интерпретирую. А ты можешь это как-то интерпретировать?

КАБАКОВ Да, разумеется. Здесь бросаются в глаза разные характеры интерпретации одного и того же явления. В определенной перспективе все выглядит чрезвычайно элементарно: некий X, по рождению русский, француз и т.д., жил в тяжелых условиях у себя на родине, поскольку она была захвачена какими-то драконами – коммунистами, фашистами или еще какими-то негодьями. Но настал час освобождения, эти драконы отлетели или передохли, и страна оказалась – как летом после ухода туч сияет солнце. Существо, которое страдало от дракона, немедленно возвращается и начинается прерванная на какое-то время счастливая жизнь. Схема элементарная. И надо сказать, что на Западе, где (за вычетом ситуации военного времени, бегства от фашизма и так далее) все живут на своих территориях, национальное самочувствие, что “я немец”, “я француз”, “я англичанин” и т.д., является аксиоматическим.

Но дело в том, что за время советской власти происходило планомерное уничтожение всякого национального чувства у любого индивидуума. Жизнь в Советском Союзе не была жизнью у себя, в своей стране – это было пребывание в каком-то общежитии, где тебя бьют. Я говорю по собственному опыту, но, наблюдая за своими друзьями, я вижу, что у них произошло то же самое. Этого не понимают на Западе. Не понимают этих перебитых национальных корней. Я, например, боюсь ехать в Россию, но я боюсь не чего-то конкретного – у меня просто нет тяги к этому месту, потому что у меня выбито совершенно в моем мозжечке, в подсознании само понятие, что нужно любить то место, где ты родился.

Да, действительно, я могу вспомнить Охотный ряд, а также свою мастерскую, где мы тридцать лет встречались с друзьями, но для меня, честно говоря, этого недостаточно, чтобы я купил билет и поехал туда. И тем более – чтобы я жил там. Почему? Потому что я сейчас понял, что я действительно не жил в Советском Союзе – я жил в своей мастерской, как в других мастерских и квартирах жили мои друзья. Конечно, европеец немедленно скажет: “Подождите, а вы ходили, наверное, на лыжах, ездили за город и видели покосившийся забор и березку за ним?”. Я имею в виду не пошлости, а беру то, что задевает за сердце, проникает до слез. Но я не могу вспомнить ничего, проникающего до слез. Все до такой степени тотально и окончательно выжжено, что я не то, что не помню, – я помню все очень хорошо, но эта память не обладает магнетизмом, который нужен, чтобы можно было вернуться.

Читая внимательно тексты эмигрантов первой волны, ты узнаешь это “детское место”, которое болит. Как правило, это беготня в штанишках возле какой-то реки, или какая-то аллея, или еще что-то в этом роде – то есть там, где что-то зацепило так, что всегда болит. Честно говоря, я не могу вспомнить ну просто ничего, что бы у меня болело. Это непостижимо для Запада.

ГРОЙС Это можно понять, хотя нельзя универсализировать.

КАБАКОВ Рассматривать как личный опыт, да?

ГРОЙС Я думаю, что это твой опыт, но не думаю, что это опыт всех, кто был в оппозиции.

КАБАКОВ Но помилуй – в оппозиции к чему? Это только с точки зрения Запада существуют плохие стороны жизни этой страны и, параллельно, само собой разумеется, существуют хорошие стороны. Любой человек как бы органически находится в оппозиции к плохому, но хорошее, с точки зрения Запада, многократно превышает плохое, а именно: Родина, земля, язык, культура, близкие и целый ряд других компонентов, которые превышают размер любого негодая, который на время захватил это дело.

ГРОЙС Хорошо, но если ты утверждаешь, грубо говоря, что в России нет ничего хорошего, то не означает ли это, что Россия представляет собой постоянную и неизменную опасность для себя самой, для людей, которые в ней живут, и для окружающего мира – вне зависимости от того, какой режим там существует?

КАБАКОВ Да, я так думаю. Я приписываю ей имманентно эти свойства. Эти дворянские гнезда, эти аллеи вокруг покосившегося мезонина и т.д. – это те самые зоны человеческого обитания, которые потом болят, заставляют вернуться к покосившемуся забору и т.д. Ты знаешь, что многие эмигранты возвращались слушать стук падающего яблока, и когда их встречал красноармеец и тащил на расстрел, то они не совсем понимали, как белое платье мамы связано с этим сапогом и звуком щелкнувшего затвора.

ГРОЙС Так было, есть и будет?

КАБАКОВ Да, конечно. Думаю, что да. Повторяю, что у нас всех был остров – наши мастерские, которые по неизвестной причине не раздавили этим же самым сапогом, по случайности какой-то. Но это ничего не значит: я знаю, что этот остров держался в воздухе и каждую минуту мог быть уничтожен.

ГРОЙС Да, но, с другой стороны, русские эмигранты практически не адаптируются и к западным условиям. Люди живут годами на Западе и не знают языков, не интегрируются в местную ситуацию, не участвуют активно в местной политической и культурной жизни, их работы маниакально сосредоточены на тех же русских темах и находятся в кругу традиционных русских представлений, весь их душевный и интеллектуальный мир совершенно не меняется под влиянием западных впечатлений. Нормальное желание эмигрантов ассимилироваться на новой родине у русских практически полностью отсутствует. Надо сказать, что все сказанное относится и к тебе.

КАБАКОВ Да, естественно.

ГРОЙС Но почему при таком негативном отношении к России – такая фиксация на всем русском и полный отказ от внутренних контактов с западной средой, которая рассматривается только чисто прагматически, как внешняя среда обитания?

КАБАКОВ Да, мы получаем обоюдоострую модель: существо, которое уехало и не хочет вернуться к себе, но такое же несовпадение и такое же неучастие имеют место у него и по отношению к Западу. Уехавший человек оказывается

дважды брошенным: в одном случае – в отношении своей страны, а в другом случае – в новом месте обитания. Разумеется, это относится и ко мне, а также к моим – в том числе молодым – коллегам и друзьям.

Объяснить это можно только совершенно закрытой и завершенной моделью миропонимания и миропредставления, которая существует у уехавших. Это модель “без окон”. Кстати, это распространяется даже и на самых адаптированных людей – они продолжают оставаться “русскими без окон”. Что я имею в виду? Это какая-то особая капсульность – батискафа или какого-то космического снаряда. Все сделано так, чтобы во всех точках своего сознания быть защищенным, зашоренным, закрытым для влияния внешней среды на твою внутреннюю модель, с прозрачными окнами, чтобы ты ориентировался, не попадал в ямы и не ударялся о стены. Происходит невероятная герметизация внутреннего мира.

ГРОЙС Я тоже это вижу. Конечно, это можно объяснить тем, что этот батискаф долго строился в России как система изоляции от внешнего мира, от внешних угроз. Может быть, на Западе этой угрозы больше нет, но батискаф продолжает функционировать по инерции, и человек не может из него выйти.

Впрочем, ты знаешь, что я иначе отношусь к России: я с удовольствием туда езжу, участвую во всяких проектах и забочусь о том, чтобы там издавали какие-то мои сочинения. У меня нет никакого специально негативного отношения к России – хотя, правда, нет и никакой специальной ностальгии, вроде тех воспоминаний, о которых ты говоришь. Для меня Москва – такой же город, как и любой другой. И я также приветствую возможность работать там, как я приветствую возможность работать в любом другом месте. Мой центр тяжести расположен в моем рабочем пространстве, и я не исключаю Москву из этого пространства, хотя так же специально в него и не включаю.

КАБАКОВ Боря, мне кажется, что в данном случае в тебе просто говорит твоя очень сильная и принципиальная установка на сопротивление любому дискомфорту по отношению к принятому решению, потому что, опять повторю, в России ничего сделать нельзя. Ни одно дело там сделано быть не может в силу совершенно определенных естественных причин, а если что-то делается, то это результат случайно упавшего на голову телевизора – исключительное явление, а отнюдь не правило. Я исхожу из действительно, может быть, мрачной концепции, что в России ничего не может произойти, ничего не выполнится, ничего не совпадет и ничего не получится.

ГРОЙС Но ты же сделал массу всего, когда ты жил в России. Ты лично – я тебя очень хорошо помню в это время – жил вполне успешно, у тебя было все, что тебе надо было, не было того, что тебе не надо было, ты был вполне успешен в официальной жизни, но и все свои неофициальные творческие замыслы, которые у тебя были к тому времени, мог реализовывать.

КАБАКОВ Совершенно справедливо, но при одном очень важном упоминании: все эти признаки довольно благополучной жизни являются результатами очень сложных манипуляций. И все эти манипуляции, с точки зрения моего

внутреннего чувства, являются принудительными, фальшивыми, лживыми и абсолютно двусмысленными. Получение работы в издательстве, выполнение этой работы, получение мастерской – это все цепь грубых, ужасных обманов, которые, может быть, с точки зрения России, и обманами не называются. Я никогда не давал взятки за получение работы, я получал ее законно, потому что я рисовал соответствующе. Но то, что я рисовал, является результатом искривления, причем самого гнусного, моих представлений о том, как бы я должен был рисовать. Это является результатом злостного приспособленчества, которое, шаг за шагом, я проделывал с целью получения каких-то условий жизни.

ГРОЙС Да, но мне кажется, что эксперимент, который ты провел в своей жизни, не совсем корректен. Он заключается в том, что ты прошел процесс своего становления в России. Ты начал там с нуля и постепенно достиг чего-то, был сформировавшимся зрелым художником. И ты приехал на Запад после перестройки, когда на Западе принимали с распростертыми объятьями и приветствовали каждого. У тебя не было опыта делания карьеры и созревания на Западе, ты на Западе не начинал с нуля, не искал квартиры и не покупал ателье в условиях отсутствия денег, отсутствия работы. Если бы ты этот опыт имел, ты бы мог его сравнить с русским.

КАБАКОВ Да, может быть.

ГРОЙС Но проблема в том, что мы просто не можем игнорировать нашу национальную принадлежность – нам никто этого не разрешит. Знаешь, сейчас Юра Лейдерман это говорит, а я слышу это с детства: “Я не хочу быть русским художником, я не хочу быть ассоциируемым с Россией, я хочу быть интернациональным художником”. То есть в России существует миф, что есть русский национальный художник, а есть интернациональная художественная среда. Когда мы приезжаем на Запад, мы начинаем понимать, что дело обстоит иначе: все художники на Западе имеют свою национальность, понимают это, тематизируют ее, работают с ней, постоянно имеют ее в виду. И, кроме того, культурные институты продолжают быть национальными – чисто интернациональных культурных институций просто не существует. Так гарантией стабильности немецкого искусства является интерес немецкого государства, немецких художественных институций к немецким художникам. И поэтому я скептически отношусь к готовности и способности западных институций систематически поддерживать русское искусство.

Такие институции могут быть созданы и развиты только в России, и только русское государство может себе поставить такую цель. Приходится констатировать, однако, то обстоятельство, что подобных культурных институций в России даже в зародыше нет. Так что у меня возникают большие сомнения по поводу дальнейшей судьбы русского искусства.

КАБАКОВ Здесь затронуты две очень важные для меня проблемы. Что касается первой: я вспоминаю наши разговоры на протяжении последних шести лет. Шесть лет назад речь шла о довольно бурном внимании к “перестроечному” искусству и к тогда еще советским художникам, которые должны были сделать

огромную серию выставок на Западе. Пессимизм и скепсис состоял в том, что их показывают как советских художников, что интерес подогреваем и основан на том, что они советские. Наши разговоры сводились к тому, что если художник поступательно развивается, получает все новые художественные качества, преодолевает все новые барьеры, то это связано с постепенным и желаемым отказом от советской принадлежности.

ГРОЙС Я думаю, что у нас никогда не было такой позиции: как раз в рамках соц-арта и московского концептуализма речь всегда шла об эстетизации своего собственного культурного контекста.

КАБАКОВ Я с тобой согласен, но я описываю типичные позиции. Речь идет о трехэтапной эволюции русского художника на Западе. Первый этап связан с использованием интереса западной публики к тому, что советские художники освобождаются от цепей коммунизма. Второй этап – с проблемой, как избавиться от советскости, стать интернациональной художественной личностью, обладающей интернациональным языком и привлекающей к себе внимание своими художественными проблемами, своей темой, своим языком, своей формой. Третий этап в этом развитии состоит в том, что сознание художника возвращается из утопии интернационализма, и национальность осознается не как зло, а как нормальная, естественная одежда, или как панцирь для черепахи: черепаха без панциря вообще существовать не может. Национальный панцирь является неизбежным – с чем мы сейчас благополучно и существуем.

ГРОЙС Уже после десталинизации 50-х годов, в 60-70-х годах, была идея стать интернациональными художниками, и уже в 70-х годах ты, Комар и Меламид, Булатов, Пригов и многие другие стали работать с советским культурным имиджем, так что это все понятно. Но это все стратегии по отношению к Западу – а как же свои институты и своя традиция?

КАБАКОВ Я думаю, что есть вариант, который положение может спасти. Где? Не в контексте национальной культуры (я уже высказал свой глубокий пессимизм в отношении нее), но в контексте европейской художественной истории. Я бы это сформулировал следующим образом: уцелеет не вся национальная художественная традиция, а “культурные пузыри”, которые по разным причинам не были раздавлены в национальной утробе, и будут, не имея ни культурных, ни каких-то иных последствий, оставаться в истории наподобие изолированных висящих шаров. Подобные пузыри, или изолированные структуры, которых полно в истории 20-го века – назовем тот же *Fluxus* – обладают такой степенью автономности собственного существования, что, по всей вероятности, не нуждаются в национальном обеспечении.

Такой “белый карлик” был создан в Москве в 70-е годы, и, на удивление всем и самому себе, он продолжает существовать, продуцировать и энергетически не распадаться. Может быть, я идеализирую ситуацию.

ГРОЙС Может быть. *Fluxus* обладал имманентной интернациональностью. В нем с самого начала присутствовали японцы, китайцы, корейцы, литовцы, американцы, англичане, французы, немцы и т.д. Таким же свойством обладали

цюрихский Дада или французский сюрреализм. В России мы этого феномена не имеем. Московский концептуализм, несмотря на потенциальную универсальность своей методики, не обладает этой имманентной интернациональностью.

КАБАКОВ И все же: как можно сказать, что автомобиль четырехколесный, потому что это свойство автомобиля, а не потому, что он французский или английский, точно так же можно сказать, что в Номе присутствует этот момент изначальной посторонности своей собственной культуре, то есть чисто формальный, технический момент. Здесь есть то, что есть во всех интересных художественных группах, – обращение внимания только на то, что является существом дела. Во *Fluxus* это, вне сомнения, убеждение в том, что любое жизненное действие является художественным актом.

Подобное же радикальное решение присутствует во всей деятельности Номы. Сидение за столом в приятном обществе и говорение на любую тему без страха последствий осознается этой публикой внезапно как эстетическое действие и фиксируется в этом качестве. Это еще более радикально, чем *Fluxus*, который все же производил целый ряд каких-то художественных акций – кто подвешивал себя под потолок, кто бил молотком. Дойти до того, чтобы не делать ничего, просто сидеть за столом и разговаривать, – достаточно радикальное решение.

ГРОЙС Но по материалу и по идеологии московский концептуализм, или Номы, достаточно идеосинкретичен и замкнут в себе. Надо сказать, что все западные искусствоведы и галеристы, с которыми я сталкивался, говорят, что они не понимают его, что оно другое, чуждое для них. И я часто им говорю, что в этом есть момент наивности, потому что нью-йоркское искусство, скажем, еще более идеосинкретично, чем московский концептуализм, но просто нью-йоркский образ жизни довольно хорошо известен, и поэтому оно быстро схватывается, а русский – пока что нет.

КАБАКОВ Но, например, тема разгильдяйства или распушенности, основная в Номе, все более приобретает международный характер: в моде лежать на диване и ничего не делать.

ГРОЙС А как ты видишь Ному, или московский концептуализм, сейчас, после многих лет жизни на Западе?

КАБАКОВ Номы противостоит всему – это рассмотрение культуры со стороны. Я думаю, что на Западе подобное отстраненное отношение к культуре просто невозможно – по той простой причине, что вся борьба с культурой на Западе является действиями внутри самой культуры. Только Номы – в силу исторических обстоятельств – занимается манипуляцией с внешней стороной культуры. Все деятели Номы – это наблюдатели, которые прикасаются, наподобие знаменитых мудрецов, к разным частям слона, и этим слоном является культура. Технология, которую применяет Номы, – это технология наружного рассмотрения культуры, можно сказать, “мерцающего” отношения к культуре. Номы нашла метод выхода за зону культуры и вхождения в нее вновь. Номы стала

рассматривать любое явление в искусстве в контексте всей культуры в целом, понятой как посторонний и наблюдаемый объект.

Насколько я вижу, и западный постмодернизм, несмотря на всю релятивизацию культуры, не может отказаться от одного очень важного момента – отказаться от продукта, который в результате получается. Можно сказать, что деятели западной культуры, находясь внутри культуры, ориентируются на продукт своего производства и отнюдь не заинтересованы в отказе от этого продукта.

ГРОЙС Но и ты делаешь продукт – твои инсталляции!

КАБАКОВ Здесь очень интересное отличие. Я сослался бы здесь на Пепперштейна: в Номе получило особое развитие понятие “проблематичного продукта”. На Западе, мне кажется, существует фетиш продукта. В конечном счете, как бы он ни был сложен и концептуален, основу его составляет его неразложимость, вера в его новые качества, в его солидность и его реальность – вот что важно. Сослаться на мои инсталляции можно только в том смысле, что это огромные чудовища, на которые если дунуть – то там ничего нет. Они сморщиваются и их нет. Это отсутствие огромных присутствий, мне кажется, действовало на всех, кто туда входил. Какие-то огромные города – на самом деле их можно снести морганием глаза. На самом деле просто ничего нет. Они исчезают перед глазами как фантомы: хихикнуть – и их нет, хотя внешне они есть. Мне кажется, что в Номе есть окончательное и бесповоротное уничтожение любого продукта. И в ней нет слова.

ГРОЙС Нет слова? Хотя все говорят?

КАБАКОВ Это оно и есть. Нома представляет собой гигантское море текста. Почему? Для того, чтобы ничего не было, надо говорить много. Чтобы не было ни одной картины, надо нарисовать их пятьсот. Чтобы не было ни одного альбома, нужно, чтобы их было 1200. Здесь та замечательная игра в количество, которое не переходит никогда ни в какое качество, кроме качества пустоты – а для этого его должно быть много. Кстати, в этом основа продуктивности Номы. Если бы это было небольшое количество продуктов, то было бы подозрение, что они изготавливаются, но поскольку это огромная куча и непрерывное продуцирование, то возникает глубокое убеждение, что на самом деле ничего нет.

ГРОЙС Ну что ж, в России это называли эстетикой “кукиша в кармане”. Дергающий кукиш в кармане знает, что кукиш там, но другой, беседующий с ним человек, этого не знает, всю жизнь спокойно живет и ни в чем не ущемлен.

КАБАКОВ Да, и возникает очень странное соотношение между этим кукишем и человеком, который ничего о нем не знает: с момента, когда этот кукиш обнаруживается, он приобретает собственную реальность – и чем больше его считают реальностью, тем больше он становится реальным и все более и более опасным. Надо сказать, что это есть, в некотором смысле, и модель отношения Запада к России: чем больше Запад оплотняет опасности, исходящие от России, тем более и более она сама становится плотной, опредмечивается и становится угрожающей. Это страшный процесс. Чем больше Запад не обращает внимания на Россию, тем больше она исчезает – и как бы ее и не было.

Эти взаимоотношения описаны хорошо, в частности, в “Носе” у Гоголя или у Достоевского в разговоре Ивана Карамазова с чертом: фиксация чего бы то ни было дает этому немедленно оплотнение – причем до самых опасных граней, до того, что это становится просто гибелью того, кто это оплотняет.

ГРОЙС Ты считаешь, что Россия – это просто призрак, ее на самом деле нет? Россия – это только страх перед ней?

КАБАКОВ Да. Мы когда-то говорили о феномене страха и о продуктивности страха. Действительно: пока ты боишься, ты имеешь мотив для оплотнения собственных фантазий, так что они могут быть выведены наружу в форме каких-то рисунков, инсталляций и т.д. Но если ты не боишься, то нет причины и о чем-то думать.

ГРОЙС Выходит, что ты по-прежнему внутренне живешь в России, раз ты по-прежнему оплотняешь свои страхи в своем искусстве?

КАБАКОВ Конечно, важно, что сохранены страхи, все исчезло, НО САМ СТРАХ НИКУДА НЕ ДЕЛСЯ, И ОН ЯВЛЯЕТСЯ ПО-ПРЕЖНЕМУ ПРОДУКТИВНЫМ.

ВИД РУССКОЙ МОГИЛЫ ИЗ ГЕРМАНИИ

Предуведомление

Страшно сказать: могила! Страшно!
Но и страшно не сказать!
Страшно, страшно не сказать!
Даже еще страшнее чем сказать!
Надо, надо сказать, поскольку
сказав все остальное, не сказав
могила — значит ничего не
сказать, то есть, конечно,
кое-что сказать, но сказать как
бы не то, в смысле, не в той
мере, что ли, как сказать, скажем,
могила и тире, так и сказать,
могила тире все остальное!
Поскольку сказать просто: могила —
тоже как бы ничего не сказать,
можно сказать, скажем:
 Могила, милая могила
 Могила лучших наших дней
 Ушедших
ведь как скажем, сказать: ужас? —
казалось бы, но можно сказать:
ууужас! ууужааас! ууужааассс!
ууууужжжааааассс!! да ужас-то
ладно, но вот произнести могила —
как произнести, ведь не произнесешь же:
могиииила! мооогиииила!
мооогиииилааа! — нет! но можно
вот так:
 Могила ужаса и жизни
 Могила жизни и любви
 Могила, милая могила
 Могила лучших наших дней —
страшно, страшно сказать, но и не
невозможно, — возможно, и нужно и
и даже в таком случае — прекрасно!

Могила русского в Берлине
Могила русского в Крыму
Могила немца в Патагоньи
Могила наша в небесах

Могила русского в Тибете
Тибете
Могила русских в Колыме
В Колыме
Две невозбранные могилы
Могила немца, Боже мой

Могила половца в Париже
Париже
Могила Пушкина в снегу
Могила
Могила, милая могила
Возьми меня, я не могу
Больше!
Что ты не можешь? –
Просто, просто не могу! –

Ну, чего, чего ты не можешь? –
Всего, всего не могу! и этого,
этого, и того! и этой вот малости
это вот малости, это ведь все
как такие мелкие букашки-таракашки
ужаса, как пропасти такие! жуткие
в своей сокрытости, Боже!
невскрытости своей, Боже! даже более
ужасные, Боже, чем во вскрытости,
скажем, Боже-Господи, чем пропасти
явленные и как бы в явленности
своей истекшие явлением, уже как бы
изношенные в избыточной явленности
своей и – что и? – а что Господи! –
что Господи? – а что предопределен-
ные быв свершиться, Господи и пола-
гаемые свершившимися, Господи и в
возможности преодоленные как по
факту своему, так и по факту свершения
– а это? – какое это? – ну,
этот, этот! – ну, это

Могила посреди равнины
Могила страсти роковой
Могила финна и француза
Могила грека среди Фив
Могила русского в Париже
В Париже! –
В Париже? –
Да, да, в Париже! –
В том самом Париже? –
Именно в том самом Париже! –
Могила русского в плену
Могила чеха среди Праги
В том шестьдесят восьмом году

Могила русских в сорок первом
Могила их в тридцать седьмом
Могила и в двадцать девятом
Могила в пятьдесят втором

Могила брата мариканца
Могила немцев среди лесов
Русских
Могила немца у Каира
Могила лучшего из нас

Могила русского на Кипре
Могила негуса в Москве
Могила Герцена в Британьи
Могила Черчиля в Британьи
В Британьи
Могила
Крупского в Британьи
В Британьи
Могила Ленина в Британьи
В Британьи
В Британьи
В Британьи
Могила Ленина в Москве
Могила
Могила нежного француза
В снегах среди нежных Москвы
Снегах
Могила немца в Калифорнии

Могила чудища в веках
Могила сладкая Германьи
Могила сладкая Россий
Могила сладкая Израйля
Могила сладкая мечты

Могила сладкая могила
Могила сладкая моя
Могила сладкая как роза
Могила лучших наших дней
Или вот так:

Ни близкий никому, ни милый
Вид завершающей могилы
Никто не любопытствен в сем
А между ними между тем
(Между могилами, в смысле)
Большое есть разнообразье –
Могила вот Москвы! Вот Азьи
Могила! Вот Москвы опять
Могила! и могила-смерть
И смерть-смерть могила!
Да, и такая вот есть!
И, ясно, никому не милый
Все это видящий
Тем более из Германьи

Вечерний меловидный свет
Разлит и по полю идет
Вдали прекрасная Огила
А рядом с ней – её могила
Ей руку на плечо кладет
И что – неслышно – говорит
И обе ласково смеются
Вот побежали, вдаль несутся
А вот уже простыл и след
Где-то в окрестностях, может
Вюртенберга ли

Я шел и думал о России
Я думала себе: Доколь
Как в мене-текел-упарсине
Все будет?! Глядь – безумный Кельн
И дикого собора в Кельне

Как вздыбленный – подумал – прах
И я подумала: Доколе
Все против нас! как Умалпр Ах –
Тварь амбивалентная
Туда-сюда порхающая
Я один лишь здесь
на краю могилы, потому что
Твердо стою

Могила страсти и влечения
Да, да, страсти и влечения
Могила жизни роковой
Могила ветви коммунизма
Могила жизни и любви

Могила русского на шляхе
Могила русского в лесу
Могила немца на Востоке
Могила турка-храбреца

Могила в Западной Германьи
Могила в Старой Улыме
Могила в Средне-Нижней Вольте
Могила в Золотом Краю

Могила русского в китайце
Могила русского в себе
Могила немца в философии
Могила негра в США

Могила птицы и ребенка
Могила рыбы и скота
Могилка львенка и цикады
Могила духов и чертей
И леших разных, и наяд речных,

и русалок из вод нежных струящих-
ся, и Лорелей рейнских, в искрах
из вод бегущих промелькивающих
в листве по струям тонким воздух
простегивающих, проскальзывающих
в травах прибрежных, в дождях
лохматых в трубах печных по ночам
звуком успокоения и равновесия

земного, ре-бемолем звучащих,
и насекомых, и змей, — а что? —
ничего! — и зайцев-белок, могила
львов-тигров-оленей! а что, нельзя?
— можно! — могила пятнышек на
шкуре звериной, рева медвежьего,
лепета бобрового, а что, нельзя? —
можно! — да-да бобров стремительных
могила, лебедей и кур, раков и
существ, лисиц, куниц, соболей,
песцов нельзя? — можно! — и листика
зеленого и кого-то просто убитого,
и этого, этого, ну, как его,
ну, всего, всего, всего и этого

Могила русского на Капри
Или Овидия в Крыму
Овидия
Или Вергилия
Или Горация
Могила на Святой Елене
Могила, площадь, мавзолей
Кремль, собор, колокол, звон,
народ, тьма,

Могила, экая могила
Да и могила ли вообще
Могила не всегда могила
Бывает, что могилы нет

Но и могила на распутье
Или могила в небесах
Могила русского в Цусиме
Могила лучших наших дней
Ушедших

Могила с пеньем и отчаяньем
Могила с девичьей слезой
Могила с русскою тоскою
Могила с юмором живым

Могила дерзости французской
Могила Кэмбрджского ума

Могила русских в Геттингене
Могила
Могила средь гнилых болот
Могила

Могила в дальних странах света
могила, могила в дальних странах
да, да, дальних, дальних странах света!
но могила! могила! могила!
что? – да могила ведь! могила!
о чем ты? – но ведь могила! могила!
Господи, могила ведь! – ну и что
Как ты не понимаешь – ведь могила же!
Это же могила! Господиии! –
Понятно! – Что, что понятно!
Уйди! Уйдиии! Могииила!
(страшным голосом) Могиииила!
(еще более страшным голосом)
Могиииилаааа (совсем-совсем
страшным голосом)

Тихо
Тихо-тихо-тихо
Тихо
Пауза

Могила в дальних странах света
Могила океанских вод
Могила в космосе прозрачном
Везде могила, где ни тронь
Только

Могила русского на печке
А что?
Могила чеха за столом
Могила немца за работой
Где? –
За работой! –
За работой? –
Да, да за работой! –
Почему за работой?
А потому что они такие, немцы!
Понятно! –
Могила русских в молотье

Могила! я сию в Германьи
Могила! в маленьком дому!
Могила, как живая яма
И недоступная уму
Могила некой птицей сильной
Могила прилетает вдруг
Могила – память о России
И сотни еле видных рук
Обнимающих меня и уводят, уводят,
увлекают за собой в дом неведомый,
где золотятся поля золотые, реки прозрачные,
где детство мое, детство, детство босоное
и русоволосое, голубоглазым пастушком
нестеровским с очами полными слез прекрасных
пред видом святости все заполняющей
на фоне просторов голубеющих вдали
Могила, Господи, могила
Могила-мать, Боже мой
О, Господи! Мой Бог! могила
Могила лучших наших дней
Ушедших

И дальше:

Когда в пленительной Германьи
Открылась страшная могила
То все это казалось маньей
Поскольку всем зане нам мило
Мыслить ее как Мэрун Ёс
Как, скажем, например, у нас
И понимают ведь
А все делают вид, что Мэрун Ёс

Какая тишь в родной Германьи
Лишь ласточка загробной маньей
Шепчет присев: Не обернись!
Ай, ай вот обернись –
И сразу же – уже я рысь!
Вокруг уже сплошная Русь
И могила
Да

Россия выплыла без звука
Как из загробной стороны
И рядом с ней бежала сука
По имени Бнойстёр Оны
С глазами нестерпимо синими
С улыбкой белой на лице
И пела песню и в конце
Там было что-то о России
Неотразимое

Где русский дух национальный
С усилением эмоциональным
Избыточным летел рыдая
По-над собой, предполагая
Себя немногим мене вечности
И не было в нем Бям Огйлой –
Небесной праведной беспечности
Предположить себя могилой
Прекрасной
Одновременно

Рыдает Ленин над могилой
Из глаз по восковым усам
С какой-то неземною силой
Катится красная слеза
Пурпурная
И нету сил и рук отчасти
Смахнуть ее – и в этом счастье
Может быть

Когда братишка Мак Дональд
Придет к братишке комсомольцу
Седовласому уже
И постигая жизни школу
На кони вскочут вдруг и вдаль
Помчатся
Тогда весь в пламенном исподнем
Приду исполнен тайной силы
К могиле и скажу: Могила
Откройся! я сполна исполнил
Долг свой

А что Майн Рид – он есть могила
Могила есть Наполеон
И Гогенлое есть могила
Могила все что ни на есть

И Гете-Гейне – все могила
Ду Фу – могила Бо дзу И
Могила Тютчев и Державин
Могила в высшем смысле слов

Могила – она емкость жизни
Но в измерении ином
В том измерении, где могила
Могилой меряется же
Но не нашими мерками

Итак

Могила русского на Шипке
Могила праведных болгар
Кого? – болгар, болгар
И венгров памятных могила

Кого? – венгров, венгров
Могила чехов, Боже мой!
Кого? – чехов, чехов

Могила русского артиста
Могила русского певца
Могила русской кружевницы
Или могила кузнеца
Русского

Могила под мостом в Калуге
Могила
Могила по Информбюро
Могила
Могила под Стабат Матер
Могила под “нехай живе”
Подлец

Могила русского в Мурманске
Могила немца нах миттаг
Могила турка, могила турка

Могила лучших наших дней
Ушедших

Могила словно Книга Мертвых
Могила как Живой Завет
Сутра алмазная могила
Могила камень и Коран

Могила мглистая индусов
Могила жестких мусульман
Могила русского в Медине
Могила русских и суфист
Персидский
Могила русских в Амстердаме
Могила немца в Кулунде
Корейца Ли Сын Ман могила
Могила лучших наших дней
Ушедших

Могила где? могила что ты?
Могила ну хоть выдри глаз
Могила тех, могила этих
Могила лучших наших дней
Ушедших

Тип невостребванной могилы
Могилы всенародный тип
Тип русской бытовой могилы
Могила русского как факт

Могила русского в Афгане
Могила русского в Хиве
Могила русского в Молдавии
Могила русского в Баку

Могила русских на Байкале
Могила русских на Дону
Могила русских, могила русских
Могила лучших наших дней
Ушедших

Могила, чистая могила
Могила

Могила – чистая слеза
Слез
Иссине-черная могила
Могила
Могила вечная звезда
Звезда
Могила не из нашей жизни
Жизни
Откуда ей могиле быть
Могиле
Могиле из страны Шейж Изни
Могила
Могила из краев Леб Ыть
Могила
Могила
Могила
Могила

Но и отсутствие могилы
Отсутствие могилы есть
И нету нет нигде могилы
Но вот она могила есть

Могила русского наемни
Могила русского в веках
Могила немца в сорок пятом
Могила Господи! Мой Бог

Могила ты моя могила
Могила общая моя
Моя отдельная могила
Сто сорок тыщ моих могил

Моя в Беляево могила
Могила русского в цвету
Могила русского в сияньи
Могила лучших наших дней
Ушедших
И вот:

Смерть должна быть быстрой и счастливой
Лучше быстро и счастливо умереть
Вот она, могила – вид ее прекрасен
Иль ужасен! или вовсе никакой

И это все в пленительной Германьи
Где знают все про сладостный приют
Но одно, одно они не знают
Что смерть изменчива, изменчива и вот
Никто про нее уже ничего не знает,

Скрипач играет для влюбленных
Влюбленные всердцах поют
Над ними некий распыленный
Небесный высится приют
Невидимый
Под ними же не мене милый
Приют подземный, то-йсть – могила
Милая

Сырая речка, берег низкий
Вгоняет в дивную тоску
Бежит собачечка, пиписькой
Скребет по влажному песку
И хочется так быть всем милым
Любой травинке и листку
И в эту дивную тоску
Вгоняешься – что быть могилой
Всему
И значится быть
И чрез то быть всем милым

В обещанном раю могила
Могила бездны на краю
Могила
Могила так и есть могила
Могила, могила
Могила лучших наших дней
Могила

Спаси, спаси меня, могила
Моги..., могила не убей
Убей, проклятая могила
Могила, скройся с моих глаз

О, Господи, она – могила
Могила
Куда бежать? бежать куда?

Повсюду она в страшной силе
Могила
Бери меня! веди меня!
Могила

И вот уж только ты, могила
Родная теплая как мать
Согрей, согрей меня, могила
Ну, согрей, согрей же
 согрей, согрей меня, ну
 согрей же, Господи, согрей
 Согрей, и согрей, и меня
 и меня, и согрей, и ну
 и ну, и всех, и согрей
 и согрей всех нас
О, Господи

Куда же от тебя бежать
Могила

Идем, идем с тобой, могила
Ведь ты наш общий, общий дом
Ведь это нам с тобой, могила
Здесь строить счастье наших дней

Веди их за собой, могила
И пред мои глаза веди
Потом тебе скажу, могила
О том, что ждет нас впереди
Впереди, то есть в дали, еще со-
крытой от глаз твоих бархатных и
влажных, крупных и мерцающих, но
уже все это явно глазам моим сухим,
круглым и прозрачным, с легким
шипением поворачивающимся в
суровых глазницах, словно летящим
под шелест перьев перепончатых, и
я лечу, лечу, лечу-лечу-лечу! я
потом скажу тебе, потом, ты только
терпи, иди себе молча и терпи, а я
потом тебе скажу, потом скажу, а
ты иди пока, я потом скажу
Иди, иди себе, могила

Обычною могилой будь
И я тебе потом, могила
Скажу, а ты пока побудь
Обычной могилой

Где мама Рубинштейна раму
Мыла, московския небес
В виду, там Далай Лама ламу
Свою кормил, что даже бес
По имени Ешатиб Удда
Не смел им помешать, и Будда
Майтрайя
Смотрел на них улыбаясь
Из того, что мы по неведению
своему понимаем и кличем могилой
хотя различия между могилой и могилой
столь явны, что и не оговариваются даже

Последнее солнце сияет над миром
Осенними листьями почва покрыта
Проносится ветер над дальним Памиром
Тибетским
И я лишь одна здесь лежу незарыта

О, сколько достанет мне умершей силы
Насыплю землицы поверх себя милой
Юной
Ты спи-успокойся, родная могила
Я сделаю все, что бы ни попросила
Ты
Именем моим

Что ни день – то гробница пылает
Русская
Что ни день словно Ечувч Алме
Выхожу, а навстречу в чалме
Поднимается нечто такое
Тоже гробница, но невиданного
вида и значения
Говорит мне: Сюда на Восток
Молодая, спеш! – убеждает
Только слышу: шумит водосток
Небесный

И все это лиясь охлаждает
Правда, временно

Как евреям ай-хаванагила
Как индусам Оум золотой
Мне открылась черная могила
С чистою стоячею водой

Лишь вошла – протягивает руки!
Словно уговаривает: Ты –
Наш алмаз! Наш адамант разлуки
Ключик разводящей пустоты!

Господи, я столько лет молила
Лила слезы! плакала! жила!
А родная черная могила
Как спасенья своего ждала
Меня
Терпеливо
Покорно
Господи, скажи ей спасибо на
ее языке от моего имени за
смирение ее

Могила по-немецки: граббе
Могила по-английски: грейв
По-русски ж так и есть: могила
Могила лучших наших дней
По-русски

Могила женщины-вампира
Могила женщины из Фив
Безумной женщины могила
Могила всех ее детей

Могила русского Невтона
Могила русского орла
Немецкого орла могила
Могила лучших наших дней

Могила жертв землетрясения
Могила лавы и огня
Могила бурь, могила славы

Могила лучших наших дней
Отошедших

Могила, чем ты не могила!
А тем, что вот вопросы есть
Что за вопрос – ведь ты могила
могила, ясно! но вопрос
Есть –
Какой вопрос? –
А такой вопрос! –
Но про что же он? –
А про могилу! –
Ну, могила и есть могила! –
Есть-то она есть, да что она
есть, в смысле
Могила – она есть могила
Но что она такое есть
Что именно вот как могила!
Что есть она? что она есть?
Боже, что, что она есть! что же
она такое есть, Боже, что, что она есть! –

Она есть конец жизни! –
Ишь ты! А еще что? –
Она есть темнота и молчанье!
А еще что? –
Она есть ничто! –
А что я есть? –
А кто ты? –
А как раз то, про что ты и справляешься! –
Как это? –
А так это! –

Да, да, та самая могила
Которой я наедине
Рассказывал: как быть могилой
И вот она уже вполне
Могила –
И что? –
Да, да могила лучших наших дней!
Ушедших
Вот то что есть
Больше ничего

ЭМИГРАЦИЯ КАК СРЕДСТВО ЖИЗНИ

ЛЕВКОВА-ЛАММ Дональд Каспит в эссе к твоей выставке “Почести Черникову” (в галерее Хауарда Шиклера, Нью-Йорк, ноябрь 1994 – январь 1995) написал: “... время изменилось: советская система больше не существует, но Ламм живет в изгнании в Нью-Йорке”. Согласен ли ты с этой интерпретацией?

ЛАММ Надеюсь, что мое “изгнание” носит теперь добровольный характер, так как в принципе при желании я мог бы вернуться в Москву. Но в 1982 году я действительно был поставлен перед необходимостью эмиграции, когда после моей выставки в ЦДРИ (1978) для меня закрылись двери издательств, в которых я иллюстрировал книги. В первые годы у меня было ощущение изгнанника, хотя, впрочем, я не имел времени особенно над этим задумываться. Надо было просто выживать. В 1980-х в Нью-Йорке представление о русском искусстве было относительным, и оно находилось на периферии арт-мира. Выставки соц-арта и АПТАРТа в Новом музее современного искусства (Нью-Йорк, 1986) были встречены местной критикой без особого интереса. Интерес к художникам пришел с интересом к Советскому Союзу.

ЛЕВКОВА-ЛАММ Но он в основном коснулся тех, кто жил в России, во-первых, во-вторых, быстро кончился.

ЛАММ Тем не менее в результате появился рынок современного искусства. Я бы сказал, если его раньше, когда мы приехали, не было, то теперь он есть и дает определенную комфортность выживания.

ЛЕВКОВА-ЛАММ Жизни или выживания?

ЛАММ Я думаю – для русского художника это пока выживание. Но повторяю – комфортное. Так как главное – для меня во всяком случае – не место проживания, а возможность работать. Однако мне хотелось бы быть более определенным, проводя границу между жизнью и выживанием. Сравнение с искусством других стран показывает, что русское оказалось в маргинальной ситуации: в интернациональных выставках или персональных и постоянных музейных русские художники – независимо от места проживания – принимают минимальное участие, а на арт-рынке цены на их работы ниже, чем у их западных коллег. Тем не менее, вряд ли русское современное искусство менее интересно, чем, к примеру, американское или французское.

ЛЕВКОВА-ЛАММ Не хочешь ли ты этим сказать, что русское искусство находится в состоянии фундаментальной отстраненности?

ЛАММ Но оно находилось в ней даже тогда, когда стремилось всеми силами на Запад. Собственно оно и стремилось туда из провинциального любопытства, чтобы опять вернуться к собственным ресурсам. Достаточно оглянуться на историю искусства нашего столетия: она состоит из движения на Запад и возвращения к себе – на Восток.

ЛЕВКОВА-ЛАММ То есть русское искусство соединяет в себе центробежный и центростремительный характер. Собственно в этом постоянном перемещении на трассе Восток-Запад-Восток есть уже ощущение неприкаянности или странничества, заложенные в генетике художника, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Хотя в таком случае может возникнуть другая проблема: несовпадение векторов движения. Ярким примером может быть история Бубнового Валета, когда от него отпочковался Ослиный хвост. Парадоксально, но именно вдохновители Хвоста, утверждавшие стратегию национального искусства – Ларионов и Гончарова, одними из первых оказались в эмиграции.

ЛАММ Они и оказались в эмиграции, потому что на Западе они могли реализовать свой Восток, в то время как “западникам” (Кончаловский, Машков, Лентулов или Фальк) нечего было делать на Западе. В ретроспективе, на самом деле складывается все логично. Место работы имеет примат над ней только для людей с гипертрофированными амбициями или, наоборот, с абсолютно отсутствующими. К первым я бы отнес Малевича и Филонова. Им необходима была коммуна, которую они могли создать только в России. Даже у позднего Малевича виден трепетный восторг перед безликой массой коммунаров, над которыми он возвышался с высоты своего патриаршего величия. Ко вторым – тех, кто поддерживает чужие амбиции. Однако я думаю интересен Малевич тем, что он выразил свое отношение к ключевым проблемам своего времени, что его и выделяет на фоне его современников.

ЛЕВКОВА-ЛАММ Три года назад я читала свою лекцию “Коды Малевича в современном русском искусстве” (она была сделана изначально как часть программы к выставке Малевича в музее “Метрополитен”) в Третьяковской галерее. Самым непредвиденным после лекции был для меня вопрос Александры Шацких, соавтора Д. Сарабьянова книги о Малевиче: “Не думаете ли вы, что в искусстве Малевича есть еще неразгаданные тайны, и он – художник двадцать первого века?” Мне показалось, что это мистификации, поскольку речь шла совсем не о Малевиче, и я ее поддержала встречным вопросом: “Не думаете ли вы, что Леонардо да Винчи – неразгаданная тайна двадцать второго века?” К моему тотальному изумлению Шацких была серьезна, а аудитория тут же разделилась на два лагеря. Единомышленники мои были в явном меньшинстве, а страсти противников накалились, словно я покусилась на святую корову. То есть времена изменились, но официоз остался стоически консервативен и правоверен. Тем не менее, что касается Малевича, он явно был сторонником стратегии “стриженного газона”. Собственно его взаимоотношения с Остовцами, которые позднее стали соцреалистами, напоминают противостояние Троцкого и Сталина. Троцкистская культура модернистов была таким же китчем, что и соцреализм, и отличалась не столько содержанием, сколько формой. Если рассматривать соцреалистов в концептуальном соотношении с парадигмами, которыми они пользовались, то их содержание обретает совсем иной смысл. Но ни они сами, ни их идеологи этого не понимали, поэтому в роли эмигрантов или внутренних эмигрантов оказались сторонники модернизма.

ЛАММ Мое поколение приняло эту печальную эстафету, расширив ряды внутренней эмиграции, что называется со старта. Может быть поэтому для меня эмиграция вполне привычный способ существования. Очень интересен факт, что в период гонений модернисты, которые не поддерживали стратегии “производственников”, тем не менее вынуждены были уйти – эмигрировать в прикладное искусство: в издательства, театр, художественные комбинаты. Однако таким образом они сохранили школу и традиции искусства. Неудивительно, что именно из этой среды позже вышли наиболее значительные современные художники, воспринявшие их уроки. На самом деле, жизнь внутренней эмиграции моего поколения напоминает мне бесконечные метания Ницше, с той разницей, что он передвигался в географическом пространстве, а мы в художественном, когда в конце 1950-х для нас приоткрылся Запад.

ЛЕВКОВА-ЛАММ Но не было ли в этом броуновом движении действительно что-то по-ницшеански сверхчеловеческое?

ЛАММ В стране, где полностью отсутствовало уважение к человеку, надо было обладать недюжинной внутренней уверенностью, чтобы выжить. Зачастую это все приобретало пародийно-уродливый характер, когда каждый выскочка номинировался гением.

Что касается меня: к середине 1950-х мне казалось, что я обрел свою творческую нишу с помощью Чернихова, у которого я занимался в студенческие годы (1940-е), но тогда (почти десять лет спустя) мне хотелось с ним полемизировать. Однако после выставок западного искусства в Москве (конец 1950-х) я не мог избежать искушения эксперимента с другим материалом. Я думаю, что для многих моих современников эти выставки были таким же откровением, каким явились в свое время коллекции Щукина и Морозова для наших предшественников. Поэтому в смысле “ницшеанском” мои метания заключались в пределах стилей. Но не переосмыслив тот каскад откровений, трудно было определить самого себя. И здесь эта растерянность перед чем-то другим, по моему, сама отвергает сверхчеловеческие амбиции. Кроме того “внутреннему эмигранту” отводилось небольшое жизненное пространство и те своеобразные путешествия вполне компенсировали обусловленные лимиты.

ЛЕВКОВА-ЛАММ Но когда мы приехали в 1982 году в Нью-Йорк, здесь было так много искушений другого арт-мира. Хотелось ли тебе снова отправиться в “путешествие” или то, с чем ты “столкнулся в Нью-Йорке, было поводом для раздумий или прострации” (как написала Тупицына в каталоге к твоей выставке “Воспоминания из сумеречной зоны”, 1986)

ЛАММ Открывшийся для меня арт-мир был далек от того, из которого я уехал, как Москва от Нью-Йорка, и мое путешествие, теперь уже реальное, не могло не подвинуть меня к размышлениям. Главное, что я открывал для себя этот мир с огромным интересом. В свою очередь этот интерес для меня был стимулом к работе, и я работал почти без остановки, с невероятным наслаждением, которого у меня никогда не было раньше. Было бы по крайней мере наивно сравнивать мой “багаж” с нью-йоркской продукцией. Однако, тем не менее, в

них было много общего. У меня появилась огромная потребность поделиться моим опытом жизни. Здесь в Нью-Йорке я ощутил уникальность своего опыта и, главное, возможность его выражения без всяких опасений.

Разумеется, я не первый русский художник, который оказался в заключении. Это были три года, но они перевернули мою жизнь и мое мировоззрение. Башня из слоновой кости, в которой я благополучно пребывал как “внутренний эмигрант”, развалилась вдребезги в день моего ареста, а вместе с ней – присущий романтизм. За всю свою жизнь я научился абстрагироваться от советской власти и выживать в ней. В тюрьме, хотя она и напоминала волю, было все намного опаснее и жестче, и в тех условиях надо было выживать совсем иначе. Подобие в большой и малой зонах рождало аналогии, и их я переносил на свою работу. Когда я обнаружил, что мои прогулки на крыше Бутырской тюрьмы – тот же заколдованный круг, что и у заключенных Ван Гога, появился Прогулочный дворик с вангоговской апроприацией. Особенное воздействие на меня оказывали тюремные лозунги. Я их относил к изощренному типу мистификаций, как, например, “На свободу с чистой совестью”, в то время как в тюремном зверинце необходимы были значительные усилия, чтобы ее полностью не утратить. Я не мог отказать себе в скромном удовольствии написать акварель “Холл Бутырки” (место сборки заключенных) с этим лозунгом. Изображая на бумаге окружающий меня мир, я словно знахарь заговаривал свои кровоточащие раны – по-другому я не могу передать то свое состояние. Если в реальности один день практически ничем не отличался от другого, то при соприкосновении с бумагой в работе, вся моя жизнь в тюрьме, а позже в лагере, поворачивалась для меня в разных ракурсах.

Тюремная продукция (более 200 акварелей и рисунков) и стала моим багажом, с которым я приехал в Нью-Йорк, который в моем сознании на какой-то момент обозначился конечной станцией. Двигаться дальше было невозможно. Единственная возможность движения была к самому себе, с апробированными способами выживания.

Хотя мой багаж оказался пригодным для экспозиций и арт-рынка, я решил его апроприировать для инсталляций и объектов. Впрочем, с точки зрения коммерческой, я подвергал себя большому риску: кому придет в голову покупать огромные работы неизвестного в Америке художника. Однако, как показало время, они в первую очередь и оказались в коллекциях.

ЛЕВКОВА-ЛАММ Любопытно, что два критика выставки “Транзит” (первой выставки современных эмигрантов в России в 1990) – Александр Каменский и Александр Боровский – отметили “отсутствие негодования” или “смирненное удивление” в твоей инсталляции “На свободу с чистой совестью”, хотя я думаю, что при апроприации “тюремного багажа”, как пародии супрематистской экспозиции выставки “0.10”, тебя больше занимала проблема мистификаций свободы=несвободы.

ЛАММ Конечно, я не стремился создать тюремный инвайромент, каким он был в натуре. То, что я делал в бутыркалэнд, как можно обобщенно назвать

мои объекты и инсталляции, тогда или теперь, спустя более десяти лет, в “Почестях Черникову” и “Инсинуациях”, является результатом одновременно моего и “смирения”, и “негодования”.

ЛЕВКОВА-ЛАММ Не кажется ли тебе, что с исчезновением самих раздражителей прошлой жизни взгляд на нее с дистанции и оценки ее становились совсем иными – не такими брутальными, как они были раньше. Вместе с тем дистанцирование, на мой взгляд, ситуация противоречивая. С одной стороны, здесь притупляется острота переживаний, с другой – усиливается аналитическая способность дискурса. Былые фантомы обретают характер парадигмы. И еще, на мой взгляд, одна важная вещь: меняется представление о доме. По существу им становится инвайромент культуры. Эта, казалось бы, иллюзорная зона на самом деле прочна как бункер, поскольку она создает ощущение психологической защищенности от местных драм. К примеру, недавняя трагедия в Оклахоме или те, что были буквально рядом с нашим домом: взрыв с силой землетрясения в Международном торговом центре или в этом году в метро – все это актуальная угроза жизни американца. Однако, как ни парадоксально, эта трагическая реальность не воспринималась так же драматично, как путч в августе 1991 года или декабрьские события 1993-го, которые мы видели по телевизору. Последствия деструкции не зависят от того, откуда она направлена – “сверху” или “снизу”.

ЛАММ Но в любом акте важным фактором остается узнавание масок и харь совершающих это действие. “Там”, несмотря на дистанцию, они наделены близким родовым характером и понятным содержанием, так или иначе вызывающим рефлексию, в то время как “здесь” они попросту чужие, а потому и не так интересны, несмотря на актуальную угрозу. То есть создается аберрация реальности, которая и создает ощущение “бункера”, о котором ты говоришь. Это еще одна важная комфортность выживания. Поэтому когда в эту умиротворенную зону врываются слова “революция”, “апокалипсис”, “авангард”, они вызывают священный ужас. В лексике американской культуры слово “революция” не имеет значения, аналогичного русскому – значения русского бунта, вызывающего содрогание и в России, и далеко за ее границами. Обладающим опытом российской истории и живущим здесь, в Америке, где любые коренные изменения обречены на провал, революционные порывы России сразу напоминают о ее глобальных катастрофах.

Наши предшественники – русские символисты и авангард – видели в апокалипсисе очистительные силы, с которыми они связывали свои надежды на выживание. Все это оказалось иллюзией. Россия, по высказываниям Розанова, больше напоминала упирающегося коня Трубецкого, с обрубленным ослиным хвостом, но неподвластного даже всаднику – жандарму (каким изображен Александр Третий). Конь, на котором романтический синий всадник Кандинского добровольно отправился в пучину апокалипсиса, был тем же непригодным средством, что и вздыбленный конь медного у Фальконе.

ЛЕВКОВА-ЛАММ В этих парадигмах лошади очевидна трагическая история

России. Правда для ее очевидности, мне думается, необходимо отказаться от условности символического дискурса в пользу парадигмы как средства. Вступая в эпоху, где способы обслуживания превалируют над производством в силу перепроизводства продукции, инструментальный подход в выборе средств приобретает особо актуальное значение. Я думаю, что географическое место нашей жизни в меньшей степени связано с понятием собственного дома, и в большей – со средствами выживания.

ЛАММ Для того, чтобы воспринять эмиграцию не как ее воспринимали традиционно трагедией, а как средство жизни, ушли годы, надеюсь – продуктивные. Впрочем, имея, с одной стороны, формальную возможность номинации американского художника, с другой – возвращения теперь в родные пенаты, арт-мир, можно было бы изменить свой укорененный статус эмигранта, если бы он не стал той привычкой, что является второй натурой.

СТАЛЬНЫМИ ЗУБАМИ – УПУЩЕННЫЙ АВАНГАРД

ПРЕДИСЛОВИЕ

Я эмигрант. Во время сфабрикованных сталинских процессов, в промежутке между 1947-м и 1949-м годом, мой дед, один за всю семью, был осужден как враг народа. Одновременно у него были отняты гражданские права: право на труд, на защиту, на имя. Затем последовала высылка в небезызвестные лагеря Белине и Козщан. Угрин – мой дед с материнской стороны – был лишен имущества, мои дядя частью расстреляны, частью арестованы. Отцу пришлось переучиваться, а матери не было позволено продолжить юридическое образование. Наш дом стал главпочтамтом, дом же в деревне – поликлиникой. И так случилось дважды за этот век. В первый раз – после революции, когда мой дядя Георгий как собака был убит в поле, а Орошанка (Херсонская губерния / Крым) была охвачена пламенем; когда брат моего деда Харлампий, казачий офицер, был повешен на Кубани, а моя тетя эмигрировала в Буэнос Айрес. Я вырос среди эмигрантов. В Вене и в Каннах. Некоторые были более чем импозантны, малая часть их была порядочна, а в основном же это были неуверенные в себе вырождающиеся, жалостливые и самоутверждавшиеся. Главным качеством этих людей была их невообразимая неспособность что-либо замыслить наперед или организовать – качество, которое сочеталось с мучительным самомнением, претензией к миру, при постоянном “осуждении” всех и вся: то наскоро вбить гвоздь, то заклеить дыру картоном, остаток же времени провести в бесконечных дискуссиях о конструктивности с возникающими в результате проектами, которые, конечно же, были неосуществимы. Большинство этих людей, не имеющих постоянной работы, составляло касту, которая поражала всех и каждого, оказавшегося, по несчастью, поблизости, грандиозными решениями вопросов, которые произносились на скверном языке страны пребывания. Посмею усомниться в том, что эти люди смогли бы внести какой-либо вклад в налаживание жизни, поднимись вдруг железный занавес. И все же это основной славянский недостаток – постоянно ставить высокие требования, обладая средними способностями. Так как большинство среднеевропейцев, из-за своего недостаточного чувства воображения, могут хорошо делать дело, то есть свое дело, то это качество тем более бросается в глаза. Когда-то, думая о своих корнях, я догадался, что наш век заключает в себе непрерывное состояние эмиграции. Повсюду двигают мебель как понятия, взамен остаются опустошенные пространства, феномен неусмотренности. Эмиграция на Западе является продолжением авангарда. Усвоенное игнорирование, упущенный шанс, возведение безродного в качество художественного идеала.

Эмиграция является русской традицией, по сути дела, постоянным русским начинанием: на древней Руси оно таит в себе что-то кочевое, а при Иване

Грозном приобретает политический характер (боярин Курбский и др.). Со времен реакции 18-го века эмиграция постоянно растет, умножаясь с помощью бесчисленных южных славян, греков и прочих осколков Османской империи. В конце концов вносит эта “европеизированная” колония революцию в Россию и национальное пробуждение на Балканы. Известность приобретают кружки Станкевича, Герцена, Тургенева, Рериха, Эренбурга и Ленина, конечно же.

Первая волна эмиграции, потекшая через Белград, Софию и Константинополь в Берлин и Париж, представляла тогда еще “элегантное” искусство. Такие фигуры как Дягилев, Эрте (Роман де Тыртов), Баланчин или Юсупов, могли участвовать в общественном спектакле, не уничтожая, но все-таки умаляя его достоинство. Вторая волна с подобными именами, как Элия Казан (македонец), Карим Тамиров или Бела Лугози, вместе с многочисленными восточноевропейскими евреями и др., дала начало американскому кино. Третья же волна определила историю современного искусства. Нью-Йоркская школа не стала бы без Марк(ус)а Ротко(вич)а, Эда Рейнхардта (волжского немца), Бернета Ньюмена (Киев), Теодора Стамоса и др. определяющей в абстрактном искусстве. Должны быть также названы Арчил Горкий (Адоян), Павел Челищев и Джек Творков. Данный неточный экскурс дополняют: Эколь де Пари, с такими ее представителями, как Ланской, Серж Поляков, Николя де Сталь или Дмитриенко – по определению трансильванца Ристани, новые реалисты – и отдельные крупные фигуры, как Павел Мансуров, Луиз Невельсон (Лиза Барлиовский) или Кристо (Явачев).

С середины 70-х годов за ними следует последняя волна таких художников, как Юрий Георгий Докупил, Милан Кунц, Комар и Меламид, Леонид Соков, Александр Косолапов; таких искусствоведов-философов, как Виктор и Маргарита Тупицыны, Борис Гройс или Нозми Смолик.

В западном искусстве особенно подчеркивается ациональный элемент. Взамен ему Ротко должен учиться мистике у индейцев, несмотря на то, что он в возрасте 18-ти лет уехал из России и сам обладал, видимо, к этому времени доброй долей мистического почвенничества. Мне было одиннадцать, – а это важный возраст, проведенный в Красном Селе, – определяющий возраст. Народные танцы стоят еще у меня перед глазами. Мы хотим с Ксенией Протич, Борисом Гройсом и Нозми Смолик, которые подсказали заглавие “Восточный ветер над западными водами”, попытаться устроить выставку-симпозиум на тему идентичности. Может быть, результат окажется достаточно интересным, чтобы принять “чужое в нас самих” (Кристева).

I

Постоянные угрозы, войны и завоевания – 250 лет татарского ига и примерно 550 лет турецкого нашествия – привели к тому, что развитие истории культуры славянских государств превратилось в череду попыток обновления. Из-за этих тормозящих трудностей возрождение произошло лишь в 19-м веке, но наподобие фейерверка, что касается скорости, а также разнообразия художественной продукции и стилей. Это же время является временем роста национального самосознания, известного под именем панславизма (подвох истории, видимо, и заключается в том, что после долгого сопротивления Запада эта идея в её зловещем облики все-таки была осуществлена коммунистами).

II

Со времени основания общества перемещающихся выставок (названного Товариществом передвижников, образованного в 1870 году в Санкт-Петербурге) до “Черного квадрата” Малевича в качестве занавеса к опере “Победа над солнцем” (1913) прошли лишь 43 года, но они в корне изменили природу художественного восприятия. Так как это явление уже подробно описано, я хочу проследить данное развитие лишь в узловых его моментах. Дягилев основывает объединение “Мир искусства” и в Петербурге осуществляет первую выставку; Лев Толстой публикует сочинение “Что такое искусство?”, в котором он представляет к дискуссии как народное славянское искусство, так и икону. С участия в парижской Мировой выставке 1907 года берет начало серия русских выставок во Франции. Русский балет успешно продолжает представлять русское искусство. В 1907 году газета “Золотое руно” организует выставку “Толубая роза”, которая становится вершиной русского символизма. Сразу после этого создаются объединения “Бубновый валет” и “Венок”.

И тут наступает перелом, будь это в области изобразительного искусства, театра, кино, гуманитарных наук или же архитектуры. Выставки таких художников, как М. Ларионов, А. Лентулов, А. Экснер, Машков, К. Петров-Водкин, Гончарова, Удальцова, Попова, Шагал, Д. и В. Бурлюки, Кандинский, Альтман, Явленский, Малевич, Татлин, Родченко, Пуни, были и остаются вершинами изобразительного искусства. Нечто подобное происходит в литературе и в области музыки.

Искусство и жизнь для всех участников этих явлений не пустые штампы беззаботной симулятивной теории. Такие литераторы, как Белый, Маяковский, Хлебников, создавали – каждый в своей манере, от символического романа до звукописи – силки для конструкции нового времени – для будущего. Порыв этой эпохи не знает аналогий в предшествующей истории искусства. Посредством своего искусства эти художники хотели произвести коренное преобразование в мире, стремящемся к переменам. Книга Ильи Эренбурга “И всё-таки

она вертится” однозначно определяет тот факт, что все сознательно следовали революционной идее, идеализируя её и подчиняясь ей.

Реальность выглядела однако по-иному. По крайней мере тогда, когда Луначарский в 1930-м году объявил о зависимости искусства от государственной идеи, определив в качестве единственного художественного метода (Сталин) социалистический реализм настоящего; стало ясно, что революция и во сне не помышляла о том, чтобы взять художников-авангардистов к себе на службу. В сталинское время безжалостно преследовалось всё, что не пыталось “изобразить жизнь в ее революционном развитии”. По сути своей, сама борьба с формализмом диктовала её форму. Точнее говоря, речь шла о массовой пропаганде с использованием архетипов против неподдающихся индивидуально-аутентичных художественных идей. Так как партия предопределила, что “будущее должно осуществиться уже в настоящем”, художественное высказывание как таковое оказалось лишним, сверх того и реакционным. Авангард был уничтожен. Для многих эмиграция стала единственной возможностью выжить и продолжить свою деятельность. Кто не бежал, тому оставалось самоуничтожение и самокритика.

III

В Софии и Белграде авангарду все же был отведен короткий промежуток времени. После Октябрьской революции 1917-го года продолжали своё существование королевства Болгарии и Югославии. Эти братские славянские православные государства стали приёмниками и центрами эмиграционных волн. В 1921-м году в Софии образовалось движение евразийцев – культурное течение в рамках русской эмиграции, предсказавшее скорую гибель западной цивилизации и ликвидацию её азиатскими государствами. В Белграде издавался журнал “Зенит”, публикующий тексты художников по архитектуре и изобразительному искусству на языке оригинала. Подобные тенденции прослеживаются в 1921-22-м годах в пражском журнале “Волне смерти” и в варшавском “Нова штука”.

В изобразительном искусстве особенно выдвинулись Владимир Димитров и Иван Местрович. Димитров, исходя из философских воззрений Льва Толстого, создал самостоятельный мир образов, который коллажеобразно соединяет в себе элементы болгарского народного искусства, иконописи и натуралистического изображения. Местрович, употребляя сецессионистские приемы, развил в свою очередь стиль монументальной скульптуры в камне, не утратившей своего художественного воздействия до наших дней. Как болгарин Димитров, так и хорват Местрович, оказались в конечном итоге в изоляции и не нашли достойного продолжения.

В обоих государствах были основаны монастыри и пасторские школы. Таким образом многим священникам, покинувшим родину, предоставлена была возможность продолжить свою духовную деятельность. Для полноты картины нужно упомянуть монастырь святого Иова Почаевского в Ладомирове

– духовный центр, обладавший особым значением. Он представлял собой центр зарубежной русской православной церкви. Когда в 1941 году красные войска “освободили” королевство Югославии, а в 1944-м королевство Болгарии, то и этот подъем был окончательно позади. С тех пор место действия было перенесено на Запад. Не удивительно поэтому, что на линии Париж–Восток стало возможным возникновение театра абсурда Эжена Ионеско. В этом театре не существует больше прослеживаемых психологических мотиваций действия. Изображенные персонажи предстают безличностными в их смысловых играх и банализации языка. Действительность и видимость не противоречат больше друг другу.



Харлампи́й Г. Орошаков, Леонид Горови́тц.
Берлин, Рейхстаг,. 1935



Светлана Курилова и Велика Угрина, 1943

ОБ “А-Я”

НИКИТИНА Скоро исполнится десять лет со дня выпуска последнего номера журнала “А-Я”. Это своего рода негативный юбилей, так как мы все жалели, что “А-Я” перестал выходить. Это была важная эпоха в истории рус-ского искусства. Переоценить значение журнала трудно, он был и тогда, и сейчас является по существу единственным источником информации для осмысления этого искусства. Он становится теперь уже библиографической редкостью. Давай вспомним историю журнала: ты только приехал во Францию...

ШЕЛКОВСКИЙ Приехал в 1976-м, первый номер вышел в 1979-м, около двух лет ушло на подготовительную стадию: поиск и разработку типа издания, соби-рание материалов к первым номерам, организацию самой работы, переводов (журнал выходил на трех языках, русском, английском, французском в прило-жении, оригиналы статей не обязательно были на русском, но также на англий-ском, французском и даже немецком), набора текстов, корректуры. Я учился делать макет. Грамотно построенное издание не должно меняться на ходу. Надо было найти форму для долгого пользования, макетная сетка нужна многовари-антная, трансформирующаяся по обстоятельствам.

Для меня этот журнал был случайностью, неожиданностью; уезжая, я не думал об издании журнала. Он был изобретен (включая название) в Москве Александром Сидоровым и одним швейцарским бизнесменом, предоставив-шим для первого номера (и только для первого) минимальные средства из свое-го собственного кошелька. В Париже я взялся его делать только потому, что кроме меня заняться этим было некому. Когда-то в детстве я любил наблюдать за стадом коров на лугу. В жаркий полдень все коровы лежали и жевали жвач-ку, и лишь одна стояла, и когда она, устав, подгибала ноги и ложилась тоже, то вставала как бы нехотя какая-то другая. Пастух объяснил, что таков инстинкт – чтобы волк внезапно не напал на стадо. Я и был той коровой, которая встала.

В Париже не было технических проблем. Печатание, бумага, изготовление цветных и черно-белых клише – предложение всегда превышало спрос, было бы чем платить. Я мог среди типографий делать сравнение и выбирать наибо-лее дешевую, что я всегда без исключения делал. Все номера были выпущены на предельном минимуме средств.

НИКИТИНА Какую цель ставил журнал?

ШЕЛКОВСКИЙ Художник не может жить в полной неизвестности.

Ему нужна реакция друзей и зрителей на его творчество. Журнал в те годы заменял выставки, которых не было. Мы не знали самих себя, небольшие груп-пировки находились в невольной самоизоляции, один художник иногда не знал, что делает другой на соседней улице. Журнал впервые начал их объединение и сравнение на своих страницах. Кроме того, репродукция, напечатанная в жур-

нале, – самопроверка художника, возможность увидеть себя со стороны, ему нужны публикации как женщине зеркало. Эффект репродуцирования в журнале не тот же, что простой показ работ в мастерской группе любопытствующих. Ведь после такого показа работа снова отворачивается к стенке, и даже если она попала в чью-то коллекцию, то остается недоступной тем, кто не знаком с коллекционером лично (тогда было так). В журнале же она продолжает жить и, преодолевая пространство и время, становится известной людям, которые при иных обстоятельствах с ней не столкнулись бы.

В мастерских художников тогда велись интереснейшие разговоры обо всем (в том числе и о политике: меня всегда удивляло, насколько художники видят многие вещи острее, глубже, прозорливее, чем публицисты, писатели или те же политики) и, конечно, об искусстве. Художники спорили, развивали свои идеи, но все кончалось, когда наступала ночь (или утро) и компания расходилась. Хотелось какими-то усилиями, но сохранить часть этих разговоров, зафиксировать их на бумаге, и для меня было самым ценным, когда художник сам брался за перо и записывал свои размышления. Слово сохраняется в веках, разве не ценны для нас сборники “Мастера искусства об искусстве”, где художники и Запада и Востока, от Возрождения до наших дней, свидетельствуют о своих намерениях и приемах.

Можно подчеркнуть и следующее обстоятельство. “А-Я” зародился в период расцвета Самиздата. Будущие поколения будут задавать вопросы, им все надо будет объяснять, но нам, жившим в то время, все еще памятно то положение, когда в обществе существовало искусство официальное и неофициальное, литература подневольная, государственная, и Самиздат – свободное слово. Самиздат был борьбой интеллигенции за то, чтобы обеспечить себе хоть какой-то минимум свободного обмена мыслями. Стихи, статьи, романы перепечатывались на пишущей машинке и передавались из рук в руки, минуя государственный контроль. Но об искусстве в Самиздате, за редчайшими исключениями, никто не писал. Да и как можно писать о том, что мало кто видел? Журнал давал эту возможность, провоцировал критическую мысль к высказываниям на журнальных страницах в статьях, сопровождаемых соответствующими иллюстрациями. Я думаю, многие из материалов, опубликованных в “А-Я”, не появились бы на свет, не будь у авторов возможности публикации их в нашем журнале.

Ну и конечно, журнал выполнял функцию, свойственную всякому журналу: знакомил публику, любителей искусства с работами художников, с идущим художественным процессом. В нашем случае было две особенности: первая, что информация шла о подпольном, как бы не существующем искусстве. Вторая отличительная черта, что журнал был международным. Он писал о русских художниках, но распространялся в Европе и Америке. Можно похвастаться, что о нем знали и в Италии, и в Норвегии, и в Мексике, и в Японии, он попадал в Австралию и в Новую Зеландию. Английский язык в журнале (эсперанто современной интеллигенции) делал его таким широкодоступным, а по-французски читали – в Канаде, Швейцарии, Бельгии, не говоря уж о самой Франции.

НИКИТИНА Художники были в Москве, а журнал в Париже. Как удалось организовать пересылку материалов?

ШЕЛКОВСКИЙ Это отдельная история. Скоро уже будет трудно и представить себе, что мир тогда был разделен на два лагеря, что одна сторона устроила, соорудила “железный занавес”, она же завела цензуру, что существовала всемогущая тайная полиция под названием КГБ, провокации, злобность, выслеживание, доноительство и – главное – страх, страх, страх. На одного из наших художников жена донесла (“настучала”) в КГБ, что он встречается с иностранцами. Сделала она это из ревности, и вскоре они разошлись, но тогда эта возможность существовала – привлечь для мести постороннюю (и нечистую) силу.

Вся работа над журналом в Москве велась как бы подпольно, нелегально, в журнале было специальное оповещение на внутренней стороне обложки в каждом номере: “Материалы авторов, находящихся в СССР, печатаются без их ведома”, чтобы дать художникам хоть какую-то юридическую зацепку при конфликтах с властями. Почти все художники, участвовавшие в журнале, подверглись вызовам, запугиваниям и шантажу со стороны КГБ. Шла борьба за невидимую линию, разделяющую можно-нельзя. Уступали мы – подвигалась власть, и наоборот: тверже были художники – уступки делала другая сторона. Формально художники не нарушали ни одного существующего закона, даже встречаясь с иностранцами и публикуясь за границей. Но на собеседованиях в КГБ им внушалось: идет борьба, или мы – или наш враг, мир капитализма. Вы советские люди? Вы по какую сторону баррикады? Конечно, идеология была в состоянии близком к закату (вскоре наступившему), и угрозы не были, как прежде, роковыми смертельно, тем не менее художник, как, впрочем, и любой житель страны, все еще целиком находился в лапах государства – заработки, прописка, никакой своей почвы под ногами не было.

Между московской и парижской редакциями существовала так называемая “граница на замке”. Это означало, что не может быть и разговора о встречах, поездках, свободных телефонных разговорах и бесцензурной переписке. Вся коммуникация шла сложными окольными путями со множеством преград, предосторожностей, конспирации и иногда провалов в этой конспирации. Конечно, основную роль в пересылке материалов играли иностранцы, западные люди, ездившие в СССР.

Но, к сожалению, не все из них перед лицом тоталитарного монстра выстаивали в храбрости и твердости убеждений. Однажды, еще до выхода журнала, я пытался со студенткой-слависткой, едущей в Москву, переслать томик стихов Ахматовой, изданный в Париже в ИМКА-ПРЕСС. Ей я еще не говорил, но надеялся, что познакомив ее таким образом с моими друзьями, я, возможно, смогу через нее иногда посылать или получать какие-то письма. Перед отъездом девушка должна была навестить своих родителей на севере Франции. Вскоре по почте я получил книгу обратно с возмущенным письмом ее отца, что он не позволит втягивать свою дочь в преступные мероприятия с запрещенной литературой, нарушать законы страны, в которую она едет, и рисковать ее, дочери,

карьерой. Про себя я потом шутил, что граница между свободным и несвободным миром проходит через город Лиль.

Таков был фон – свободный мир был свободен лишь относительно. Надо сказать, что, попав на Запад, сбежав от тоталитарной системы и попрося во Франции политическое убежище, я с удивлением обнаружил, что некоторые здешние жители то ли под влиянием местных коммунистов, то ли в результате общей успешной советской пропаганды искренне меня не понимают: как вы могли уехать из такой прекрасной страны, как СССР, ведь там нет безработицы и бесплатное медицинское обслуживание. Возможно, что и часть французского истеблишмента смотрела на диссидентов из Союза как на досадную помеху проводившейся “разрядке” и традиционной государственной французо-русской дружбе. Положение изменилось в результате множества факторов, среди которых была и публикация книги “Архипелаг Гулаг”, и, как ни парадоксально, с приходом к власти социалистов, сведших во Франции влияние коммунистов к ничтожному минимуму.

Многие наши материалы терялись при пересылке, еще большее их число пропало при обысках в квартире московского редактора. Тем не менее их было, дошедших, столько, что они с трудом вмещались в каждый номер. Успех журнала был обусловлен тем, что это не была затея одного-двух персон, он был потребностью многих, прежде всего самих художников, но и какой-то (авангардной!) части общества также. Напор был, журнал представлял из себя лишь желоб, по которому стекала вода.

НИКИТИНА В чем заключалась именно твоя работа?

ШЕЛКОВСКИЙ Моя работа была технической: превратить хаос материалов в космос журнала. От меня зависело лицо номера. Если любой номер рассыпать на детали и собрать снова, то можно сделать что-то другое на десятки ладов. От меня зависело, какие дать акценты, сопоставления, контрасты. Я делал макет, что, наверное, аналогично созданию экспозиции выставки из привезенных холстов. Каждого художника я стремился подать наилучшим для него образом, насколько это получилось – не мне судить. Многим я и сам не доволен, хотя в оправдание могу сказать, что были и причины от меня не зависящие.

НИКИТИНА Почему так получилось, что все художники, которые вошли в круг журнала “А-Я”, принадлежат к одному направлению, тому, что принято называть Московским концептуализмом или соц-артом?

ШЕЛКОВСКИЙ Это совершенно не так. Идея была в том, чтобы, не определяя заранее “что такое искусство” (или по крайней мере, что такое “хорошее” искусство), не указывая, какое направление самое передовое, современное, самое “правильное”, напротив – сопоставить совершенно разные точки зрения. Представить разные течения, разных художников, дать им поспорить между собой. Читатель сам потом сможет оценить и сделать предпочтения.

Может быть, из-за того, что концептуалисты (тоже очень условный термин, так как под него попадают слишком уж разные творческие индивидуальности, много ли общего, например, между Кабаковым и Инфантэ) были тогда наибо-

лее активными, их текстов больше в журнале. Но мы пытались и расшевелить других, вызвать полемику. Была у журнала еще и та особенность, что он объединял и подавал вместе и эмигрантов, и художников, оставшихся на родине. Многие из них прежде знали друг друга и всем было интересно следить, кто как развивается дальше, какого характера новые работы. Большинство соц-артистов (Комар и Меламид, Соков, Косолапов, Бахчанян, отчасти сюда можно отнести и Герловиных, они тогда готовили выставку “Самиздаг”) жили и работали в Нью-Йорке. Журнал стремился быть плюралистичным.

НИКИТИНА Помимо семи художественных был выпущен один литературный номер. Почему?

ШЕЛКОВСКИЙ Вместе с художниками-концептуалистами были близкие им по духу литераторы. Появилась идея издавать параллельно художественный и литературный журналы. В “Литературном издании А-Я” удалось опубликовать Евгения Харитонов (уже покойного), Пригова, Всеволода Некрасова, Сорокина, Лимонова, там было также неопубликованное эссе Шаламова о литераторах 20-х годов. Но это оказалось свыше наших сил – делать одновременно два журнала. А уж если выбирать между литературой и искусством, то надо учитывать, что литературных журналов всегда было больше и в России, и в эмиграции, собственно, только они и были.

НИКИТИНА Почему ты перестал выпускать журнал?

ШЕЛКОВСКИЙ Всему когда-то приходит конец. Работа была необыкновенно трудной плюс на фоне полного безденежья. Мне постоянно приходилось ездить в разные концы города, учитывая, что и сам я живу в 30 километрах от Парижа, расстояния были огромные. Машины у меня не было, не было и денег на ее покупку, страховку, на обучение вождению. Я чертовски уставал от парижского метро, и у меня до сих пор в ушах гул прогона между Шатлэ и Бельвиллем, там находилась типография, печатавшая последние номера. Можно привести сравнение: человек падает с крыши и уцепился за карниз. Семь минут висит, а на восьмой летит вниз. Почему? Что ему жить больше не хочется? Хочется, но силы кончились, он не может больше держаться. Так и с журналом.

Конец совпал с бешеной кампанией КГБ против журнала. Печатавшимся в журнале угрожали, запугивали. Меня Верховный Совет СССР лишил гражданства. Кампания велась и в Москве, в советских газетах, и в эмиграции, на страницах одного эмигрантского журнала. Самое страшное было – клевета, перед ней я чувствовал себя ничем не защищенным. Создалась очень трудная ситуация, а вступать в политическую полемику при помощи журнала мне не хотелось. Художникам в Москве внушалось, что я продался ЦРУ и наживаюсь на их бедах. К сожалению, кое-кто этому поверил, и на меня посыпались письма с просьбами больше не печатать их в журнале, который, якобы, “политизировался”. С другой стороны, художников стали завлекать устройством их выставок на Западе, печатанием каталогов, да и в Москве стало чуть посвободнее, это были первые годы перестройки. Ну, а потом вообще всем было не до журнала: плотину прорвало, на Западе начался бум в торговле картинами



Мастерская Лени Сокова, май 1976. Неофициальная выставка семи художников.
Справа налево: Саша Юликов, я, Валерий Герловин, Сережа Шаблавин, Лёня Соков

В мастерской Герловиных. Сохо, декабрь 1981. Справа налево: Люда Косолапова,
Саша Косолапов, я, Рита Тупицына, Виктор Тупицын, Вагрич Бахчанян, Римма
Герловина. Период, когда Римма и Рита еще не были в смертельной вражде.
(т.е. до “исторической” бурлюковской драки).

Фотографии и подписи к ним присланы Игорем Шелковским

из России, скупалось, вывозилось и перепродавалось все, что только можно было купить и перепродать. Продолжалось это года два-три, но эффект был колоссальным. Художники (правда не те, что печатались в журнале, а уровнем пониже) поверили, что наконец восстановлена справедливость и что отныне так будет всегда. Увы, скоро все кончилось.

НИКИТИНА Ты не скучаешь без издательской деятельности?

ШЕЛКОВСКИЙ Я не издатель. Я был очень рад, когда все завершилось естественным образом и я мог вернуться к своим делам. Но сейчас у художников вновь появилось желание сделать что-то вроде альманаха, условно мы его называли “10 лет спустя”. Эта работа в самой начальной стадии, и я не знаю, что из этой затеи выйдет и выйдет ли что-нибудь вообще. Никогда нельзя давать никаких обещаний.

Единственно, о чем можно размышлять сейчас, это о том, что хотелось бы сделать. Журнал не должен быть прейскурантом, рекламным листком, какими бывают некоторые западные издания этого рода. Нельзя устанавливать иерархию, раздавать оценки, обслуживать коммерческие точки, именуемые галереями. Следует обращаться к тем, кто просто любит искусство. Я следую банальной мысли, что так же, как всегда будут люди любящие искусство музыкальное, меломаны, так же всегда будут люди, любящие искусство изобразительное, в каком бы виде оно ни представало, те, кто наслаждается цветом, линией, пластикой, посетители художественных выставок. Но еще больше, чем им, журнал должен помогать самим художникам, способствовать, благоприятствовать той сложной ситуации, которую мы именуем художественным процессом. Он должен быть местом диалогов, споров, участвовать в поисках истины.

При избавлении от тоталитарной идеологии все больший акцент будет делаться на личности, а кто же как не художник, в самом широком смысле слова, являет свой личностный, индивидуальный взгляд на мир? Если мы сравним науку и искусство и сопоставим ряд имен ученых и художников, то, не умаляя заслуг первых, мы должны заметить, что открытия науки объективны, и не будь какой-то закон сформулирован одним ученым, это было бы сделано обязательно хоть и позже кем-то из его коллег. В то время как в искусстве каждый творец уникален, его нельзя заменить никаким другим.

И в заключение, когда художник пишет о своей работе, это не то же, что статья искусствоведа о нем, хотя и такие статьи очень нужны. Может, половина ценности и обаяния Ван Гога для нас заключена в его письмах. (Когда-то я, убеждая одного из авторов статей писать более прозрачно, задал ему вопрос: стали бы вы писать такими вот труднопроходимыми абзацами с непроизносимо-сложными терминами в письме к другу, знакомому?) А ведь статья – это тоже своего рода письмо, только более широкому кругу людей. Как когда-то говорил Костаки применительно к Малевичу, что высказывание художника – это его еще один маленький холстик.

ПАВЕЛ ПЕППЕРШТЕЙН

ВАТРУШЕЧКА

(Два писателя-эмигранта)

Предисловие-примечание

Я написал этот рассказ зимой 1985 года в Праге, мне было тогда восемнадцать лет, и я находился, как мне казалось, в эмиграции. Тот период я стараюсь редко вспоминать, хотя он был неестественно плодотворным в смысле написания мной тогда большого количества литературных текстов. Видимо, состояние “эмиграции”, как определенный тип депрессивной психоделики, непосредственно связано с литературностью, эта “пресная” депрессия порождает словесность, причем в избыточных, чрезмерных, не востребованных объемах (в отличие от “кислой” депрессии, которая подменяет “креативное” наращивание массы текста практиками сплошного сокращения, вычеркивания, уничтожения архивов – с целью выжечь последствия глобальной подмены, отравляющей источники вкуса).

Моя пражская “эмиграция” была чем-то вроде текстообразующего тупичка, в этом смысле это была скорее “амиграция”, то есть прерванное скитание, тромб, шлюз, временно приостановленная бесцельность, задержка – в общем, она обладала всеми пространственными характеристиками депрессии. Тогда же я нередко мечтал о безличных “небесных” аппаратах, постоянно выбрасывающих в пустоту всё новые и новые порции литературы – инерция, в силу которой эти “аппараты” продолжают действовать (уже не нуждаясь ни в каком “запросе”, ни в каком “заказе” на свою продукцию), эта инерция представлялась мне стихией милосердия, стихией, чья вечно угасающая мощь способна осуществить обмен страдания на сострадание. Естественно, в своих депрессивных грёзах я был одновременно и одним из этих “аппаратов” и, в то же время, доверенным лицом и даже консультантом “хозяев аттракциона”. К тому же, из глубины моего сознания выходили целые толпы технических работников, призванных содержать эти “тонкие вещи” в относительном порядке, иногда внедряя даже некоторые усовершенствования.

Первоначально, этот рассказ назывался просто “Два писателя-эмигранта”, причем словосочетание “писатель-эмигрант” казалось мне скрыто тавтологичным, но не в том смысле (как это часто понимается), что всякий писатель – эмигрант, а только лишь в смысле, что всякий эмигрант – писатель, так как он удерживает язык за его физическими (государственными) пределами, а, следовательно, удерживает его “вне себя самого”, в галлюциногенной безграничности (а в этом удержании, возможно, и состоит та функция, которую имеет литература в отношении языка).

Однако, потом я изменил название, так как этого требовала общая структура “романа”, частью которого являлся этот рассказ. “Роман” должен был назы-

ваться “Пищевой крестик” или “Еда” (я так и не смог окончательно выбрать между этими двумя названиями), он не был дописан до конца. “Пищевой крестик”, в свою очередь, должен был стать первым томом эпопеи “Путешествие крестиков” (вереницу крестиков с ножками, идущих по бесконечной дороге, я как-то раз увидел во сне – проснувшись, я почему-то был в восторге от этого сновидения и, в качестве благодарности за этот восторг, решил присвоить этому образу привилегированный статус).

Роман “Еда” состоит из 4 частей: “Первое”, “Второе”, “Мучное” и “Сладкое”. Рассказ “Ватрушечка” открывает третий раздел – “Мучное”. Этот раздел, между прочим, посвящен был, главным образом, различным видам страдания (по аналогии между “мучным” и “мучительным”). Что касается рассказа *Ватрушечка*, то он, как это нетрудно заметить, вращается вокруг темы ужаса, хотя никто (ни читатель, ни персонажи) этого ужаса так и не испытывают. Вместо ужаса должно было присутствовать – по моей схеме – нечто вроде “со-ужаса” или “со-ужасания”, переходящего в “со-угасание”. Эти эмоции (или тени эмоций) возможны только в том случае, если гарантировано отсутствие настоящего ужаса в пределах данной нарративной резервации.

Непосредственно за “Ватрушечкой” должен следовать рассказ “Кекс”, где также действуют два писателя, но уже не в эмиграции, а в заключении (сначала на Урале, на шахте “Благодать”, затем в “особой зоне” в Северном Казахстане).

Если представить себе “Россию” как фантомное пространство, созданное лишь для того, чтобы обслуживать русскую литературу, то “нормальная жизнь в России” это как бы жизнь мультфильмов, оживших иконных клейм и комиксов, литературную акустику этой жизни сообщают “внешние” пространства эмиграционного “зарубежья” (депрессивный резонанс) и внутриутробные пространства репрессии (тюрьмы, зоны, ссылки и т.п.). Собственно, русская литература осуществляется как натяжение между этими типами текстообразующих (между Чернышевским в крепости и Герценом в Лондоне, между Солженицыным в лагере и Солженицыным в Вермонте). Поэтому литераторы-эмигранты, по необходимости, должны быть продублированы литераторами-заключенными. В рассказе *Кекс* два писателя из диссидентской среды попадают в “особую зону” в Казахстане, где царствуют уголовник Пухти-Тухти и его брат Улан. Место их проживания в центре лагеря называется ДСЦ (Дом Сухих Цветов).

29 ноября 1995, Кёльн

Таким вот образом въехал Филипп Павлович Плещеев в поле моего зрения: на зелено-красном драконе с золотой чешуей, сидя между роскошных перепончатых крыльев на лакированной скамеечке. Он вылетел из разноцветной тьмы, из радужного дождя, и снова исчез, подсакивая и головокружительно вращаясь в вышине, на большой китайской карусели. Когда драконы снизились, он подошел ко мне и, протягивая руку, сказал: “Господин Мартов, нас ожидает павильон ужасов.” К тому времени я был уже знаком с его романом “Освальд”.

Где-то в пустынном и диком месте останавливается поезд. Из вагона первого класса (с “креслами синего бархата”) выходит молодой мужчина в грязном пальто. В руке – большой чемодан. У него бледное лицо с вечной маленькой улыбочкой. Нижняя губка честолюбиво оттопырена. Это Ли Харви Освальд, будущий убийца президента Кеннеди. Большую часть книги занимает переписка Кеннеди и Освальда. Освальд живет в гостинице, в полупустыне. Гостиница расположена недалеко от железнодорожного полотна. В своем номере Освальд вынимает из чемодана разобранное ружье с оптическим прицелом, тщательно собирает его, укрепляет на подоконнике. Окно выходит в какие-то сонные заросли. Освальда окружает тишина. Но его переписка с президентом идет на истерическом взводе. В ней много упреков, каких-то неожиданных воплей. Кеннеди кажется человеком огромного роста, пропахшим лекарствами, с огромными длинными пальцами, необузданным, вечно взвинченным, проводящим целые дни напролет в диком возбуждении.

Освальда он называет в письмах иногда “милый Ли”, а иногда “мой дорогой Харви”. Ли хочет убить Кеннеди, он долго, нудно старательно настаивает на этом, приводит доводы, доказывает, убеждает, требует. Кеннеди яростно сопротивляется. Его письма начинают напоминать прозу Пастернака по обилию иступленно цветущей сирени в вазах, умножаемой зеркалами и поверхностями роялей. Эта сирень, а также весенние грозы, цвет неба и звуки музыки вызывают какой-то дикий, неадекватный, не влезающий ни в какие рамки, восторг. Захлебываясь от восторга и ужаса, громко топая, сопя, в огромном разметавшемся фраке, Кеннеди бежит по залам и коридорам Белого дома. Там, под онейроидными люстрами, отражаясь в паркетах, вечно длятся концерты великих исполнителей.

Однако Ли упорен. Он тихо, неизменно и кротко добивается своего. Наконец согласие получено. Кеннеди извещает об этом в суховатой записке, поражая несвойственным ему лаконизмом: “Милый Ли! Я понял все. Ты не можешь иначе. Хорошо, я согласен. Джон.”

Получив эту записку, Освальд собирает вещи, наводит порядок в комнате. Несколько раз переставляет тяжелую пепельницу зеленого стекла. Перечитывает записку, негромко бормоча: “Милый Ли... ты не можешь иначе...”

Затем он встает, подходит к ружью, нацеленному в открытое окно, прикидывает глазом к оптическому прицелу, тщательно целится и, наконец, стреляет.

Хайдеггер говорил об ужасе, который позволяет нам “осознать” Ничто. Можно сказать, что всякая тварь, пребывающая во времени, должна обладать некоторым “воспоминанием о Ничто”, этим “подсознанием подсознания”. Возможно, именно к этому “воспоминанию о Ничто” возводят свою родословную комические эффекты. Пустота, лежащая в глубинах памяти, делает нас смешливыми, подобно тому, как емкость, скрытая в глубине горного массива, порождает акустический резонанс. Впрочем, роман Плещеева лишь косвенно юмористичен.

Я уже сказал, что наша встреча с автором “Освальда” произошла на иллюминированной старинной площади, среди огоньков, под слабым дождем. Приблизившись к “павильону ужасов”, мы сели в черный мерседес образца 1930 года, движущийся по рельсам, наподобие трамвайчика. И этот транспорт увлек нас в туннель.

– Вы несколько старше меня, – начал Плещеев, – и поэтому, наверное, помните настоящие китайские аттракционы, а не те подделки, вроде той, с которой я только что слез.

– О да, – ответил я охотно, – я помню еще знаменитую карусель по имени *Веер с персиковыми цветами*.

Он прищелкнул пальцами с видимым наслаждением. – Ах, что за времена были!

– Туннель ужасов, в котором мы сейчас с вами находимся, тоже хорош. Здесь никогда ничего не меняется. Те же мрачные автомобили, несущиеся друг за другом по темному коридору, те же гибнущие дети...

Мою речь перекрыл скрежет. В ярко вспыхнувшем сиянии на рельсы выскочили искусно сделанные дети в матросках, автомобиль смял их, блеснули на миг озаренные ужасом голубые глаза, беспомощно всплеснула маленькая ладонь в синем рукаве, ветровое стекло покрылось мелкими капельками крови.

– Теперь, – сказал я, – когда видишь аттракцион много раз, это только ностальгически теребит нервы. Но после первого посещения мне снились искаженные личики, золотой якорек на рукаве...

– Но, если уж мы говорили о развлечениях прежних времен – времен моей молодости, все это бледнеет по сравнению с так называемым Домом Сухих Цветов. Он появлялся незадолго перед Рождеством, в темную снежную ночь. Обычно он находил себе место на какой-нибудь достаточно оживленной улице, в проеме между двумя большими доходными домами. Выйдешь, бывало, утром купить горячих каштанов, и вдруг видишь, что там где еще вчера зияла прореха и темнел пустырь, стоит он – высокий, строгий, без всяких украшений, с абсолютно черными стеклами в длинных узких окнах. В этих непрозрачных стеклах отражалась иллюминация кондитерских лавок и подводные огоньки торговцев живыми рыбами...

– Живыми рабами? – не расслышал Плещеев.

– Живыми рыбами – поправил я, – Дом Сухих Цветов это было солидное предприятие. Скромная вывеска извещала о невозможности входа для детей,

подростков, впечатлительных женщин и людей со слабой нервной системой. На первом этаже, сразу влево от входа, был особый ресторан. Впрочем, я там никогда не обедал – я сторонник простой здоровой пищи, к тому же вегетарианец. К тому же ностальгирующий эмигрант. Вареная картошка с дымком, соленый огурчик, рюмка водки – что еще надо пожилому писателю? В мире существует много хорошей еды – простой, хорошей еды...

– Да, я читал ваш роман "Еда", – сказал Плещеев, – Шестьсот страниц сплошного описания различных блюд... Читая его, я представлял вас розовощеким толстяком... (он бросил косой взгляд на мое сухое бледное лицо и тщедушное телосложение).

Я хотел сказать что-то, но грохот перекрыл мои слова. На головокружительном повороте нам открылся стремительно надвигающийся на нас горящий дом. Мощный столб огня вздымался над ним. Искусственные люди прыгали из окон, сыпались вокруг и разбивались в кровавые дребезги. Видно было, что верхний этаж уже поехал, с треском, и навис над дорогой пылающим массивом. Мы должны были промчаться под ним.

– Проскочим или нет? – спросил Плещеев, на миг поддаваясь обаянию игры.

Дом, как в замедленном кинофильме, разъехался в стороны, расселся и рухнул. Были в подробностях видны оседающие стены, открывающиеся за ними беззащитные коробочки жизни – обнажившиеся квартиры, знакомые мне, как моя собственная. Я смотрел на все это чуть увлажненным, узнавающим взглядом – ведь я видел это не меньше двадцати раз. Вот зеленая бутылка на столе – сейчас она превратится в облачко стеклянной пыли, так как ее заденет пролетающий кирпич. Вот женщина вскакивает с кровати и тут же проваливается сквозь пол с еле слышным криком. Вот мужчина в подтяжках выбегает на лестничную площадку, падает в пролет, испаряется.

Чудом наш автомобиль остался цел среди этого распада, и мы продолжали мчаться в туннеле.

– Проскочили! – крикнул Плещеев, оглядываясь в заднее окно. Догорающий дом исчезал за поворотом.

Мы выехали на узкий мост. В глубине, внизу, тёк пенистый Ахерон. Плещеев, взволнованный происходящим, не отказался от предложенной сигареты. К тому же, мост впереди обрывался.

– В пропасть? – спросил Плещеев, выпуская облачко дыма, – навсегда?

Мерседес близился к обрыву. Уже были отчетливо видны покореженные концы рельсов, нависающие над бездной.

Но гигантская летучая мышь тихо спланировала с высоты и, подхватив наш автомобиль, одним махом перенесла его через пропасть.

Я приоткрыл глаза. Мы снова мчались по рельсам. Плещеев в полутьме улыбался.

– Здесь весело, в этом аду, – сказал он задумчиво.

– Наше время – время революции в этом деле, – сказал он через некоторое

время, – электронные и лазерные эффекты придают беспощадную достоверность старому бреду, прошедшему новейшую техническую обработку. Конечно, мы с вами можем оценить наивность традиционных туннелей, но молодежь уже мало интересуется этим.

Впрочем, наивное, собственно говоря, ближе к ощущению ужаса. Самые простые вещи бывают порой ужасными. Меня в общем-то волнует только наивное.

– А что для вас ужасно? – поинтересовался я. – Я в детстве лежал в больнице. По ночам в палате дети рассказывали друг другу “страшные истории”. Одна из них запала мне в душу своей недосказанностью. Где-то в деревне была разрушенная церковь. Каждый, кто входил туда и смотрел на потолок, мгновенно умирал. Он умирал именно от ужаса, так как на потолке было что-то невероятно ужасное.

Собственно, это было “самое ужасное”, лицемерие коего нельзя было выдержать. История обрывалась вопросом: что было на потолке? Ответ на этот вопрос, конечно, ни один человек не мог знать, так как все видевшие умерли. Однако слушатель должен был выдвинуть предположение, соответствующее ответу на вопрос, что для него является самым ужасным. Кто-то сказал, что на потолке человек видел сам себя в виде растерзанного мертвого тела. За неимением другой версии, большинство детей в палате согласились с этим мнением. Думаю, что в этом сказался детский эгоцентризм.

– Может быть, он видел Бога? – пожал плечами Плещеев. – Существует распространенное мнение, что все видевшие Бога умерли. Впрочем, эти предположения черезчур экстремальны. Речь в них идет о слишком крайних случаях. Я всегда с невероятным трепетом, как самое ужасное и в то же время сладкотомительное, переживал ситуацию внезапного прозрения, даже незначительного, мельчайшего. Смутно помню, что в детстве, еще в России, у меня была пластинка о каком-то Пухти-Тухти – ежик, что ли? Точно не припоминаю. Там был один момент (когда он наступал, у меня всегда больно сжималось сердце) – Пухти-Тухти глядел издали на какую-то гору и вдруг он увидел на поверхности горы маленькую дверцу. Он долго смотрел и ничего не видел, и вдруг наступало прозрение. В этом для меня содержалось самое ужасное.

Наш “мерседес” погрузился в мутную зеленую воду. К окнам льнули утопленники, меж ребер у них выскальзывали грациозные гирлянды ярко-красных рыбок. Поодаль громоздились затонувшие пароходы – среди пятен черной ржавчины и пушистых наслоений мха можно было прочесть названия – Титаник, Лузитания... На палубах толпились мертвецы – их белые курортные костюмы набухали и раздувались пузырями в воде, а выражения лиц напоминали цветы, настолько отрешенными и как бы “разрастающимися” были эти искусственные лица.

– В различных медитативных практиках – продолжал Плещеев, – существует опасность преждевременного, неподготовленного прозрения. Истина настаивает адепта в состоянии незащищенности. Это как бы “сатори наполовину”.

Полагаю, что это весьма ужасно. Даже, если мне делают сюрприз на день рождения, что-то в глубине моей души больно сжимается от ужаса – сюрприз включает в себя момент внезапного прозрения. Должен сказать, что этот туннель, заранее определенный как “место ужасов”, является для меня отдыхом от того быстрого неопределенного проступания ужасного, которое имеется в нормальной жизни. Этот устаревший павильон ужасов напоминает мне мои собственные тексты, в которых я занимаюсь “техническим” воссозданием наивности. В частности, наивность обостряет и страхи. Пугаясь, мы возвращаемся в детство, а оно – единственное из периодов нашей жизни – по-настоящему готовит нас к смерти. Остальные периоды – отрочество, молодость, зрелость, даже старость – они лишь отвлекают, это лишь “задержка”.

* * *

Туннель сближает людей. Мы вышли оттуда друзьями, слегка волоча ноги, шурясь на ставшую неправдоподобной площадь, как бы немного пьяные, испытывая головокружение и удивление при виде обычной жизни.

Поесть мы отправились в русский ресторан. Плещеев разлил водку в рюмки, поднял свою и провозгласил первый тост: – За Россию!

Мы выпили и какое-то время молча ели, думая об огромных вокзалах и аэродромах, о кладбищах, утопающих в цветущей сирени, об извилистых тропинках. Отсутствие России – это просто наркотик, мы же – неизлечимые наркоманы.

Плещеев стал рассказывать о своей жизни. Он родился в Крыму, в городе Феодосии, в доме, напоминающем торт. Был проказливым, загорелым ребенком с внезапными приступами глубокой задумчивости. Вечерами в доме собирались интересные люди, мать играла на рояле Рахманинова и Скрябина. На стенах висели небольшие оригиналы Айвазовского, Волошина, Кустодиева. Филипп собирал на пляже сердолики и аметисты, продавал их на набережной. Кроме того он превосходно мастерил из ракушек сувениры: бабочек, улиток, профили Пушкина и др. Его родные считали, что он в жизни не пропадет. Совершенно неожиданно у него вдруг открылся запущенный туберкулез. Время было трудное, стояли пятидесятые годы, однако все же удалось отправить его лечиться в Москву. Он долго лежал в больнице и чуть не умер, но в конце концов выздоровел и вышел из больницы в пятьдесят седьмом году, как раз во время молодежного фестиваля. Ему было двадцать лет, он был худой и истощенный долгой болезнью. Среди молодежного буйствования он вяло бродил в колышащемся костюме, который за время болезни стал велик и висел на нем изжеванной тряпкой. Несмотря на это, он познакомился с одной немкой. Они переписывались на протяжении четырех лет – именно эта продолжительная переписка и привела Плещеева к занятию литературой. В Москве Плещеев стал так называемым стилигой – он носил узкие брюки, плечистый пиджак, смазанный бриолином кок. Бойко танцевал рок-н-ролл. Потом немка снова приехала в Москву,

они поженились и Плещеев уехал за границу.

– А теперь я обосновался в этом городишке. Здесь неплохо, но мне, южанину, не хватает моря и тепла. Хорошо бы перебраться в Португалию, да только вот Эльза не хочет.

– Над чем вы сейчас трудитесь? – спросил я.

– Я пишу роман “Пни”. Без одной буквы роман Набокова. Название можно понимать двояко – или это множественное число (кряжистые, замшелые пни в туманном лесу), или повелительное наклонение, революционный призыв: “Пни!” (в смысле: дай пинка).

– О чем же это?

– Жанр: семейная эпопея. Я описываю судьбу тридцати двух братьев по фамилии Зубцовы. Всё начинается в России конца 19-го века. Имена братьев: Еремей, Григорий, Силантий, Федосей, Егор, Кирилл, Порфирий, Никанор, Сергей, Всеволод, Ростислав, Петруха, Антон, Сургуч, Евсей, Труп, Никифор, Терентий, Брательник, Упырь, Церковь, Моисей, Корзина, Дохлатина, Спиридон, Курок, Сортир, Рыбешки, Парижский, Нестор, Здравствуйте и Простор. Имена у них столь необычные потому, что по мере того, как они рождались, их родители постепенно сходили с ума. По злой иронии судьбы дольше всех прожил Труп Зубцов. Все они влюбились в одну женщину – Софью Викентьевну Селезневу. Сначала мы видим Соню Селезеву маленькой, босоногой девочкой, бегущей лесной тропинкой с ковшиком, наполненным до краев спелой малиной. Именно такой, в золотистом свете солнечного летнего дня, увидели ее впервые все тридцать два брата, когда они как-то вышли из своей красной покосившейся избушки и пошли погулять в лес. Длинной цепочкой бросились они вслед за ней, издавая радостный крик. В ужасе добежала Соня до белого барского дома с колоннами, где она жила воспитанницей у помещиков Сосновских. Она сирота, ее родители, бедные дворяне, рано умерли, оставив девочку дальним родственникам. В следующих главах романа мы видим Соню гимназисткой, потом курсисткой, потом – во время русско-японской войны – сестрой милосердия. Однако братья Зубцовы не оставляют ее в покое со своей страстной влюбленностью. Любопытно, что все тридцать два брата ей одинаково отвратительны, но они не верят этому, ревнуют друг к другу, мучительно следят друг за другом, ненавидят и в конце концов убивают друг друга. Сергей ночью “решает” Нестора на сеновале, всаживая ему в горло длинный гвоздь. Здравствуйте кончает с собой в номере отеля. Страсти слегка притушаются, когда Софья Викентьевна выходит замуж за своего троюродного брата капитана Сосновского. Но капитана вскоре убивают на фронте, и все разражается с новой силой. Вздуваются и оседают пузыри исторических катаклизмов: русско-японская и Первая мировая войны, Февральская и Октябрьская революции, Гражданская война, раскулачивание и т.д. Братья нередко оказываются по разные стороны баррикад или встречаются лицом к лицу в разгаре боя. Никифор, красноармеец из отряда Буденного, разрубает шашкой до седла своего брата, добровольца Терентия. Корзина служит в Чека и расстреливает

Силантия. Рыбешки Михайлович становится атаманом банд, на ликвидацию его высылают отряд под командованием Евсея. Короче, братья уничтожают друг друга в ритме спазматических пульсаций истории. До конца тридцатых годов доживают только Брательник и Труп. Оба одновременно входят в тусклую, убогую комнату в коммунальной квартире, где живет уже немолодая женщина Софья Викентьевна Селезнева-Сосновская. Они несут букеты цветов. Софья Викентьевна отвергает их предложения руки и сердца. Единоутробные выходят, подыскивая место для поединка. В этом поединке победа достается Труп Михайловичу. Труп Михайлович выбрасывает тело Брательника в узкое окно и начинает неторопливо ухаживать за Софьей Викентьевной. Он каждый день приносит цветы, достает продукты и билеты в театр, читает ей вслух стихи Тютчева. Постепенно Софья Викентьевна привыкает к его присутствию. Наконец она соглашается выйти замуж. Стоит теплое лето. Они идут по улице, останавливаются на краю открытого канализационного люка. Труп Михайлович всматривается зачем-то в глубокую темноту. Внезапно Софья Викентьевна слышит какой-то голос, произносящий слово “Пни!” Она оглядывается, но вокруг нет никого. Тогда Софья Викентьевна пинает Труп Михайловича ногой в спину. Он падает в люк и исчезает. Софья Викентьевна крестится и уходит по пустой летней улице, покачивая ридикулем. Этот день – 21 июня 41-го года. Завтра война. На этом роман кончается.

– Интересный замысел, – сказал я.

– Пересказ дает не совсем точное представление о романе, – возразил Плещеев, – может показаться, что речь идет об экспрессионистической новелле. Но, на самом деле, это подробное, неторопливое повествование, с длинными описаниями природы. Вот, впрочем, образец стиля. Он вынул из кармана испитую бумажку и прочел: “Тяжело, тяжело зацветали розы в саду Сосновских. Как бы в тягостной дремотной задумчивости лопались упругие бутоны, и тонкие лепестки с еле слышным шорохом начинали теснить друг друга закрученными уголками, напоминая края старинных рукописей, много лет пролежавших в свернутом состоянии, в посыпанных пылью рулонах.

Эти лепестки излучали сияние настолько теплое и яркое, что оно даже отражалось в слюдяных зернышках песка, заигрываясь мягкими розовыми пятнами на общем синем и лиловом фоне длинных полуденных теней.

Потом, ближе к вечеру, когда в сад вступали сгущенно-молочные сумерки, сияние бутонов зачарованно гасло, зато аромат становился сильнее. Аромат роз вторгался в раскрытые окна, и движения людей, находившихся в доме среди белой зачехленной мебели, замедлялись, ленивые пальцы начинали бродить по отзывчивым струнам гитары. Падала со звоном чайная ложечка, чье серебро потемнело и истончилось от времени, истертое пальцами нескольких поколений. Шелестели небрежно листаемые и уже словно светящиеся страницы книги, на которых нельзя было разобрать ни слова, так как в комнатах становилось слишком темно, но никому не хотелось зажигать свет...”

Плещеев свернул бумажку и положил обратно в карман.

– Сколько, примерно, будет страниц? – поинтересовался я.

Не меньше трехсот, – ответил он, – а, может быть, и того побольше.

– Что ж, надеюсь в скором времени держать в руках законченный роман. Если я не ошибаюсь, вы изображаете традиционный русский бой за обладание истиной. Софья Викентьевна – София-Премудрость. Все мы, в какой-то степени, наследники тех представлений, которые завещали нам Соловьев и другие русские мыслители. Однако Божественная Премудрость недостижима, непосижима. Поэтому все братья представляют собой какие-то останки, обрывы, укорененные в традиции, но не имеющие никакого продолжения, короче говоря, пни.

Этот бой или эта охота за Премудростью описывается, в общих чертах, пословицей “Близок локоток, да не укусишь”. Тридцать два брата по фамилии Зубцовы это, конечно же, просто зубы. Намек более чем прозрачен. Зубы живут в красной избушке, то есть во рту (“рот”, по-немецки, – красный). Фабула таким образом воспроизводит структуру распространенного сновидения о выпадающих изо рта зубах. Они сыпятся друг за другом, выталкивая друг друга, постукивая, как бухгалтерские счета. Такой сон снится, по всей видимости, всем. Последним остается зуб по имени Труп – мертвый зуб, увенчанный коронкой – коронованный победитель в этой игре в “Царь Горы”. Однако он гниет под своей коронкой и его также приходится устранить. Зубы имеют форму пней, пенечков. “Сядь на пенек, съешь пирожок!” То есть положи на пенек (на зуб) нечто мягкое и сладкое, отчего этот зуб или этот пенек начнет гнить. От этого появляется боль, и тогда лишь один выход – положить на зуб мышьяк, словно у дантиста. Не лучше ли сразу начинить пирожок мышьяком, как это учинили Пуришкевич и молодой князь Юсупов, готовясь к визиту Распутина? Мышьяк хорошо прятать в творог. Тогда получится ватрушечка. Вспоминается миф об аргонавтах. Вспоминаются “зубы дракона”, засеянные Ясоном. Из этих засеянных зубов вырастают воины. Это объясняет, почему последний зуб выпадает (как карта “выпадает” при гадании) за день до начала войны. Посев произведен, зубы ушли в почву, и земля готова к тому, чтобы, зачав от этих семян, породить героев.

Плещеев согласно кивал головой.

– А над чем вы сейчас работаете? – спросил он.

– У меня в гостинице два незаконченных рассказа – “Ватрушечка” и “Румцайс”.

– “Ватрушечка”? Вы как раз только что упоминали о ватрушечке.

– Лейтмотив. Наверное, что-то из детства.

– Мы могли бы зайти ко мне на чашку чая, – сказал Плещеев, – Эльза иногда готовит ватрушки в германском стиле, с корицей. Но... тут есть одна загвоздка. Моя жена – член неонацистской партии. Не знаю, не смутит ли это вас?

– Как, ваша жена – наци?! – изумился я, – и вы это терпите?

– Ах, вы не представляете, сколько это мне доставляет неприятностей? Но что остается делать? Не разводиться же из-за политических разногласий. Когда



мы с Эльзой поженились, она была слегка “розовой”. Потом все “краснела” и “краснела”. Меня это раздражало безумно. Я выбрасывал в помойку книги Маркузе и статьи Пол-Пота, рвал плакаты с ликами Мао и вихрастого Троцкого. Наконец я смирился, но вскоре Эльза внезапно “позеленела”. Началась новая напасть! По квартире ползали вымирающие животные. Все столы были заставлены пробирками с водой наших рек в разной степени загрязнения. Теперь же “красное” и “зеленое”, видимо, наслоились друг на друга, образовав “коричневую” смесь. Эльза опять переоборудовала квартиру. Теперь она предпочитает то, что я называю “гитлер-югендстиль” – смесь неофашизма и неомодерна. Черные дубовые панели и белые статуи, изображающие нагие тела арийских девушек и юношей. На стенах – невероятно увеличенные фотографии очаровательной Гели Раубаль, которая покончила с собой из-за любовной истории с собственным дядей.

– Полагаю, нам лучше немного прогуляться на свежем воздухе, – возразил я, – подобные интерьеры, конечно, экзотичны. Однако, поздними вечерами эта эстетика может подтолкнуть к депрессии.

Мы вышли. Пока мы сидели в ресторане, стало поздно и похолодало. Дождь сменился мелким снежком, который по-детски неуверенно похрустывал под подошвами ботинок. Плещеев закурил сигарету.

– Скажите, Филипп Павлович, не потомок ли вы русского поэта Плещеева, чьи стихи мы все учили в детстве на память?

– Нет, вроде бы. Не думаю. А вы – не приходите ли родней известному большевику Мартову?

– Нет. У большевика это был партийный псевдоним, у меня же – наследственная фамилия.

Гуляя, мы вышли на мост. Ярмарочная площадь видна была внизу. Иллюминация еще кое-где светилась, но драконы на каруселях были уже в чехлах, аттракционы закрыты.

Прямо под нами виднелось огромное круглое здание “павильона ужасов”, где мы недавно развлекались.

– Смотрите, господин Мартов, вот она – вылитая ваша любимая ватрушечка, – сказал Плещеев, стряхивая вниз пепел с сигареты.

Павильон ужасов действительно сверху напоминал “ватрушечку” – надутое кольцо, в центре – беловатая крыша, свежеприсыпанная снежком, словно сахарной пудрой.

– Да, ватрушечка, – согласился я.

Вокруг нас была чужая страна, а, главное, вокруг нас была приближившаяся вплотную зима, от которой следовало снова и снова спасаться бегством.

ЗАМЕТКИ О БРАЗИЛИИ, ИЛИ НИЧЕГО ОСОБЕННОГО

Конечно, возможно было бы написать заметки о Бразилии в духе Карла Мая, который никогда не был в Америке и не видел живых индейцев, но описал все это лучше и интересней всякого наблюдавшего. Что, кстати, мне очень импонирует. Но мне, к сожалению, не придется принять на себя роль известного писателя, так как я буду рассказывать о Бразилии, где мне удалось побывать и даже дважды. Так что обращаюсь к прозаическому описанию этой не прозаической страны.

О первом визите можно было бы и не упоминать, но всё-таки сделаю одно упоминание. Это прошлогоднее *Bienale* в *Sao Paulo*, но мне кажется, что к искусству это мероприятие не имеет никакого отношения, это сплошной “карнавал” или цирк, все это сильно отличается от европейских мероприятий, связанных с искусством.

По возвращении домой я все время повторял, что я должен туда вернуться, в эту страну, настолько она захватила меня своим темпераментом, невероятно красивыми и открытыми людьми. Наверное мне удалось притянуть за уши некие вибрации воздуха и, о чудо, я получил приглашение участвовать в *Workshop* с экспедицией по Бразилии в течение одного месяца.

Путешествие началось из *Sao Paulo*. Можно сказать, что этот город – дешевый Нью-Йорк, но немного побольше, около тридцати миллионов (с окрестностями), кругом небоскребы из бетона, но не очень много стекла и блеска. Я жил однажды в гостинице (типичный бетонный гигант), но, что интересно, соседний представлял собой “Пизанскую” башню, довольно основательно покосившуюся и наполненную людьми.

Можно рассказать о городах из картонных коробок, досок, всего самого невообразимого, так называемых “фавелос”, в которых живут или проживают около семи миллионов человек (причем за место в этих картонных поселениях необходимо платить аренду), – и все это *Sao Paulo*.

Попугаи, летающие вокруг небоскребов, джунгли на крышах, дети-убийцы, безумная ночная жизнь, самба, невообразимые пространства города. Ночью на светофорах никто не останавливается, я спросил почему, а просто могут убить из соседней машины, или из кустов около светофора. Так что мы никогда не останавливались.

Дальше мы отправились на север, в сторону экватора (это обратное направление в отличие от Европы). На маленьком автобусе по бразильским дорогам – дороги эти как в России – все время трясет, расстояния тоже как у нас. Железные дороги отсутствуют, не знаю почему. Все места, где я побывал, описать невозможно. Мы тряслись в автобусе на протяжении примерно 6000 километров. Буду упоминать только о наиболее запомнившемся.

Города Мариана и Оро Прето (оро – значит золото) – около тысячи километров на север от *Sao Paulo*, в горах. Обычные провинциальные городки с колониальным прошлым. Из-за плохих дорог добраться туда очень трудно. Пальм не так много из-за гористой местности, но все-таки есть. Но это самые известные места по добыче самоцветов и золота в Бразилии. Здесь можно купить какой угодно камень, очень дешево. Мы спускались в шахту по добыче золота, которая почти не изменилась с 19-го века, – ощущение не из приятных! Прикупивши самоцветов и познакомившись с камасой (бразильская водка из сахарного тростника, очень сильная вещь), отправились дальше.

Дальше – Диамантина, где в баре мне пытались продать необработанный кристалл алмаза или – не знаю, как это называется. В доме одного учителя математики и физики (учит он по учебникам, переведенным с русского) видел коллекцию из 300 живых орхидей, произрастающих в этом районе. Люди все очень дружелюбны, все время поют, улыбаются, хотя кругом бедность.

Я уже забыл точную последовательность нашего путешествия. Кажется, потом, конечно же, после продолжительной трясучки, мы попали на приток Амазонки. Арагвая – огромная река с речными дельфинами, пираньями, которые в открытых водных пространствах не опасны. Невероятно красив закат на воде: тропическая природа, на берегу сотни бабочек, с одной стороны – солнце еще не село, с другой – уже полная луна, и небо – с голубыми и розовыми полосками. Ощущение, будто смотришь “Клуб кинопутешественников” по цветному телевизору. Купаться можно только в плавках, потому что существует некая гадина, которая через пенис проникает в организм и поедает тебя изнутри. И жара – ночью без вентилятора спать невозможно. Еще надо спастись от комаров, лучшее средство против них – поглощать в огромном количестве витамин В (тело тогда начинает вонять чем-то, что комары не переносят) или кокосовое масло, то есть превратиться в кокос.

Потом, по-моему, была индейская деревня. Индейцы живут в “резервациях”, не интегрированных в обществе. Они как дети, но пьющие: если около поселения оставить без присмотра машину, заправленную спиртом, ее не украдут, но весь спирт из бака выпьют. Мы ночевали в доме для гостей, хотя скорее это был дом для ящериц, насекомых и всевозможных тварей. А около входа лежало полноги коровы – я думаю, уже около недели, при тамошней-то жаре. Так что сон пришел лишь после основательной дозы алкоголя. Цивилизация сделала из аборигенов странных существ, вызывающих очень жалкое чувство, – было неловко их фотографировать. Племя называлось *Boro-ro*.

Потом мы попали в суперцивилизацию. Это столица страны – называется Бразилия. Город построен в 60-е годы современным архитектором Нигемеером, имеет форму птицы: в крыльях живут люди, в голове учреждения, в хвосте – не помню что; ощущаешь себя в фильме про Джеймса Бонда или еще лучше – Бразилия, Бразилия... Огромный контраст со всем предыдущим, с природой. Парламент заседает в здании, имеющем форму летающей тарелки, католический костел – каменно-стеклянный шатер. Есть зона храмов новых религий, не

поддающаяся никакому описанию: здания в форме кристаллов, пирамид с водопадами, спиралями – сумасшедший дом.

Это город с одним из самых больших процентов самоубийств в мире. Но я счастливо покинул этот “город будущего”, насладившись атмосферой “Джеймса Бонда” (кстати, один из фильмов снимался там), и отправился в географический центр Южной Америки – Шападас.

Район каньонов, плато, попугаев ара. Незабываемое зрелище: пара летящих красно-сине-зеленых объектов на фоне безумно голубого неба. Там же повстречался впервые с живым жуком-носорогом, которого раньше видел только в музее, – он просто упал на меня с дерева. Странное чувство, когда зоологический музей начинает оживать.

Потоптал географический центр Южной Америки – столб или куб, на котором это написано. Залез на плато “Святой Иероним” высотой около одного километра; считается, что на него приземляются НЛО, но тарелок я там не заметил, только огромное количество коршунов или грифов всех мастей.

С этого плато был уже виден следующий пункт нашего путешествия – Пантанал. Это непроходимые джунгли на границе Бразилии с Парагваем, закрытая зона, позже я понял почему.

Через Пантанал идет одна дорога, если это можно назвать дорогой, скорее это путь. Очень похоже на болото, но с огромным количеством крокодилов, птиц и всякой другой живности. Если представить себе зоопарк, только без заборов, без клеток – это Пантанал. Кругом вода, реки, болота, и все это квакает, двигается, поедает друг друга. Для европейского, к тому же городского сознания это экзотика в самом экзотическом смысле этого слова.

Ну и, конечно, рыбка пирания, я ловил ее на удочку. Снасть выглядит так: крючок, кусок проволоки, потом леска, проволока, чтобы она не перекусила леску; когда снимаешь ее с крючка, нужно быть осторожным – может тяпнуть за палец. Я поймал только три штуки. Наживка – кусок мяса. Пираний там полно. При нас они сожрали кусок живой лошади, которая зашла в воду по глубости, рана была величиной с большой таз и всего за одну-две минуты. Можно попробовать войти в воду, но только если на теле нет порезов!!!

Крокодилы довольно флегматичные существа, они оживляются только когда хотят есть. И, конечно, обезьяны на деревьях, попугаи всех сортов, птицы невероятных расцветок и форм – они везде, как воробьи или голуби в Москве.

Совсем забыл про комаров. Они, вместе с другими насекомыми, немного портят всю эту экзотику. Кстати, кто-то из этих гадов меня покусал. Следы, как меня предупредили, останутся на всю жизнь.

Думаю, что я укушен теперь Бразилией и след останется тоже на всю жизнь.

