Кружись, лошадка

кружись,
лошадка,
коробка,
лодка,
кружись,
лошадка
А.Монастырский

Юрий Лейдерман Мы хотели поговорить в сравнении о двух выставках в Центре Помпиду: выставке российского ("постсоветского") современного искусства "Коллекция!" и ретроспективе Сая Твомбли этажом выше. Мне кажется, ключом к разговору могло бы быть понятие опаски. Поскольку все российское неофициальное искусство построено на опаске, фигурах умолчания, каком-то усложненном, понятном только своим кукише в кармане. И наверху, над этой выставкой − залы Сая Твомбли, чье искусство на первый взгляд кажется очень открытым, бескомпромиссным, свободным, однако некая опаска, совершенно иного рода, мне чудится и в нем.

Кроме того мне, как человеку, пришедшему изнутри этой московской кухни, было бы интересно услышать твои сторонние комментарии. У меня в голове фонят сложившиеся иерархии, поколенческие стереотипы, все эти "маршалы" (Кабаков, Булатов), "генералы" ("Коллективные Действия") и т.д., в то время как ты обращаешь внимание на людей, отчасти маргинальных к этой стратегической линии, − скажем, на Шелковского.

Никита Кадан Есть достаточно очевидный контраст советской выставки с ее рассказом будто об особенностях жизни где-то в щелях между паркетинами или в сыром полумраке под камнями − с выставкой Твомбли, где все нарочито хорошо, где ты словно оказался внутри какого-то пирога. Что-то забивающее дыхание есть в этом. Пространство позднесоветского искусства – достаточно неприятное на уровне фактур, на уровне, буквально, запаха и цвета воздуха. Но оно полнится какими-то тонкими и мучительными, мучительно интересными, нюансами. В итоге мне больше хочется смотреть советскую выставку − потому что у Твомбли и без моего взгляда все хорошо.

Ю.Л. Проблема в том, что никаких особых мук и на советской-постсоветской выставке я не чувствую. Это иной, конечно, чем у Твомбли, но тоже тип спокойствия и самодовольства. Спокойствие узников, которые тем не менее удовлетворены, что живут они, слава богу, не в сталинские времена, их не бьют, не мучают – у них есть своя коммунальная кухня, и она достаточно защищена, чтобы создать элитарный круг общения, этот пресловутый "контекст", возможность интеллектуального, сообщительного удовольствия от жизни.

Мучительность, может, присутствует у более маргинальных фигур. У Яковлева, конечно… У Штейнберга, которого все-таки сосет червь сомнения, что он ведь наверное "не Малевич"… В ленинградском "некрореализме", быть может…

Н.К. Это именно то, что является для меня наименее доступным здесь, – советская фактура и советская материальность. Я совершенно не могу зайти внутрь нее, я ее рассматриваю как нечто отчужденное, в этом качестве она и отталкивает, и притягивает. И она как будто отлеплена от того политически и этически чудовищного, что было в советском проекте… Зимний сад какого-то дворца пионеров с каким-то прекрасными пальмами кажется мне образом земного рая, совершенно недоступным, уже отделенным от меня непроницаемой стеной, поэтому осознать грехи этих пальм я могу только умозрительно. Тоталитарность этих пальм. Рай-ад советского.

Ю.Л. Ну да, уютная коммунальная кухня или оранжерея дворца пионеров…

Н.К. Но при этом представь, что вся оранжерея находится вот там вот, между паркетинами

или между плинтусом и стенкой. Есть одна работа, которая дала мне ощущение прорыва туда, в этот адский сад, – это “Пакет молока” Игоря Шелковского. Кстати, я не посмотрел на дату – сделал он его в СССР или уже в эмиграции. По ощущениям это точно должно быть в СССР. Хотя, конечно, он мог его хоть по памяти, хоть по фотографии воспроизвести: деревянная пирамидка, раскрашенная под пакет молока – орнамент красно-бело-голубой, такой тусклый, надпись «Молоко», такая-то жирность, ГОСТ… Но на боку этого пакета вылазят какие-то зеленые коробочки, какие-то параллелепипеды, которые вызывают ощущения, сходные с неким советским микрорайоном. Весенним микрорайоном, утопающим в зелени – хотя зеленые именно сами коробочки. Тоже какой-то журнал «Юность», или картина «Юность» Яблонской, или прибалтийские эстампы – то ощущение, тот тембр. Детские воспоминания, киевская Оболонь, застройка рядом с озером Вербным, неподалеку от Московского моста – мне показалось, что из пакета лезет именно это. И в то же время это из очень конкретного советского пакета с молоком вылазит некая «западная абстракция». И то, и другое. От этого довольно простого соединения было ощущение прорыва к какому-то другому опыту. Или иначе – мой собственный опыт стал «другим». Твомбли же в этом отношении как будто находится в том архиве, к которому я уже имею доступ. То есть понятно, что доступ этот довольно кривой, но я, пожалуй, могу протянуть руку и взять с полки все эти книги. Побыть на резиденции в Италии или просто остаться на какое-то время после выставки. Ощущения недоступного райского сада именно от Твомбли у меня нет. Но зато есть ощущение какого-то запретного адского сада от лучших проявлений советской выставки и особенно от этого пакета Шелковского.

Ю.Л. Но эта незапретная, открытая, доступная всеобщность, пусть уже с некоторой манерностью просвечивающая у Твомбли – она же испокон веку делает искусство искусством. Подобно тому, как каждый, погружаясь в прустовские описания Комбре, видит свою собственную дачу детства, пусть даже это был какой-то жалкий дощатый курень.

Я помню свое впечатление от первого знакомства с работами Твомбли. Довольно анекдотическая история, кстати. Я специально поперся из Нью-Йорка в Филадельфию посмотреть работы Дюшана. Вдобавок, поезд опоздал. Хватаю такси от вокзала, мчусь в музей, а мне говорят:

– Вы знаете, сегодня у нас вечером прием для спонсоров и по этому случаю весь отдел двадцатого века закрыт.

– Как закрыт?! Да вы что?! Да я же искусствовед, я занимаюсь Дюшаном, специально из Москвы приехал! (Тут я, конечно, несколько сгустил краски).

В общем, в конце концов меня отправили в комнату такую-то, к мисс такой-то, которая вошла в мое положение и заменила мне жетончик (там в музеях нагрудные жетончики вместо

билетов) обычного цвета на спонсорский. Так что я вдоволь погулял по музею в отсутствии рядовых посетителей. Посмотрел и Дюшана, и "Больших Купальщиц" Сезанна и много чего еще, а потом вдруг наткнулся на серию Твомбли, посвященную Троянской войне ("50 дней Илиона"). И я вижу эти холсты, на которых просто накарябано где-то карандашиком: Ахиллес, Менелай, Патрокл… Господи, это же моя любимая книга! Я все детство мысленно провел с ними, как со своими лучшими друзьями… И сейчас, в Филадельфии, да и вообще приехав смотреть Дюшана, я вдруг вижу эти родные имена: Одиссей, Ахиллес, Патрокл… Вот что было самым главным − даже не эстетические изыски работ, а это чувство открытой сродненности, сопричастности.

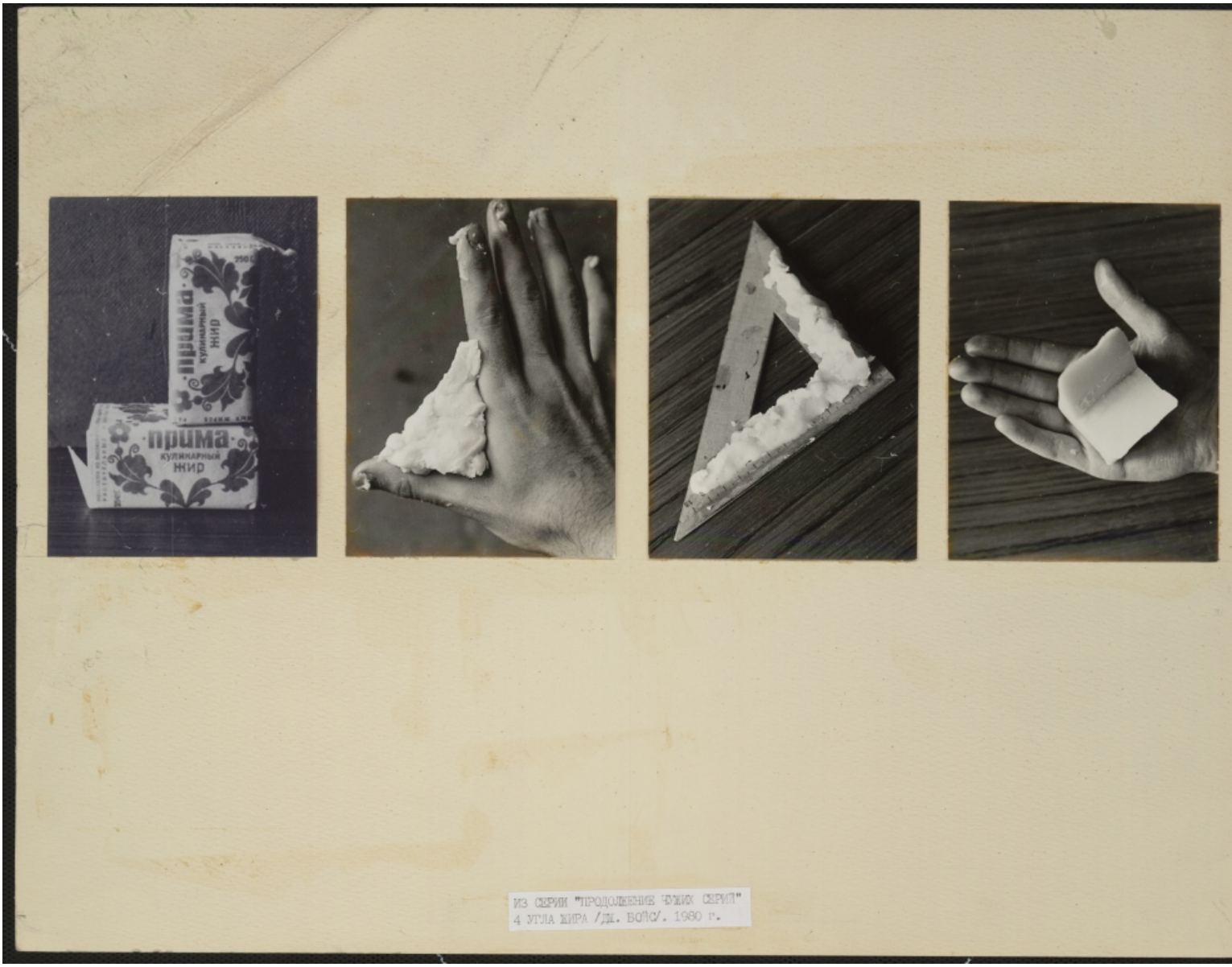
Н.К. Ну, ты знаешь я сейчас в Лондоне посмотрел выставку Кифера, недавних работ, там стояли больничные кровати, застеленные жестяными простынями с жестяными подушками, и к ним были приторочены дощечки, на которых написано: Диомед, Гектор, Ахиллес и т.д. Тут вопрос: легко ли нажимать на эти клавиши, когда ты имеешь к ним доступ?

Ю.Л. Это очень интересный вопрос касательно искусства Твомбли, но давай сперва вернемся к русской выставке. Там мы видим принципиально другой тип отношения к культуре − самодовольное унижение от ее недоступности. Именно это жалкое, достоевское, подпольное унижение паче гордости. То, о чем твердил Кабаков: мы все, конечно, любим высокую

культуру, но она для нас недоступна. Захотим следовать за ней − получится какая-то ерунда, доморощенный абстракционизм, "духовка-нетленка" от Малой Грузинской. Нет, мы должны присосаться к нашем говну коммунальному и его перекачивать. Зато это будет наша ниша, неповторимая, ее у нас никто не отберет, не займет. А чтобы не было так печально, можно подбавить скепсиса, цинизма, анекдотиков-хуетиков всяких советских, особые коды общения, иерархии, прозвища… В общем, перекачивать говно, но с дистанцией, которая, дескать, дает нам свободу, с фигой в кармане. Это как раз то, что свойственно рабам − вечно путать "дистанцию" и свободу. Потому что свобода творчества как раз в предельной близости, в отсутствии дистанции, в "недистантном облете".

Но когда давление системы исчезает и говно перекачивать уже вроде не надо, остается только вот эта незачемная дистанция, истлевшая фига в кармане, которая обращается в пыль, в труху, в ничто.

Н.К. Советское искусство в сегодняшней оптике обретает невероятно отнюансированную поверхность, вроде какой-то дурацкой покраски стен в подъезде. Тут краска облезла, там домазали, там она вот так плохо высохла, там потом облущилась, там не было такого же оттенка, принесли другой – и в итоге возникает вот эта «стихийная живопись». Для того, кто не имеет отношения к кругу советских художников, это искусство остается источником каких-то невероятных фактур, каких-то сгущений материала. Понятно, есть художники, в работах которых это выражено непосредственно, миметически. Например Рогинский, который советскую фактуру, советские поверхности репрезентирует непосредственно. Кстати, как-то посмотрев большую выставку Рогинского, я встретил ряд ходов, которые буквально соответствуют определенным ходам Сагайдаковского. Это искусство, связанное с неким советским эстезисом. Не эстетизацией, не стилизацией, а именно советским чувственным, и оно выражается как в живописных работах Рогинского, так и в концептуальных работах, например, Юрия Альберта. Он открылся для меня как невероятно фактурный художник. В Помпиду был ряд каких-то «кухонных» посвящений Альберта иконическим образам западных художников: например, жировой угол Бойса был сделан с помощью смальца, загнанного в угол между расставленными большим и указательным пальцами. А из комнаты, где это экспонировалось, был проход в пространство инсталляции Бойса, где на стенах свертки серого войлока и стоит черный рояль. Сначала кухонные шуточки на тему Бойса: пошутили знающие люди, где-то за плинтусом похихикали, – а потом ты входишь на территорию настоящего Бойса. Но странным образом возникает и обратная последовательность прочтения, Бойс сам отражается в Альберте.



Ю.Л. Мне кажется, мы живем в меняющемся мире, мире становлений, всегда уносящимся куда-то вдаль, вскачь, в огромных темных полях. "Одиссей", "Ахиллес", "Патрокл" − это маркеры становления, "индексы интенсивностей", как сказал бы Делез. Так же − свет Медитеррании, идиллии Феокрита, подобно той, что цитируется в прекрасном триптихе Твомбли у нас в Берлинском музее: "Я, Тирсис с Этны, благословенный голосом...". Искусство Твомбли, так или иначе, обладает этим голосом, акустикой этих огромных бушующих пространств. Ну, претендует на нее хотя бы...Мы все грезим о далеких землях, невиданных сражениях, кавалерийских атаках. А искусство Московского концептуализма − это в общем-то искусство рабов, им не положено иметь лошадей. Конечно, во всем этом может почудиться что-то безумно интересное, отчаянное и милое − сидят люди на коммунальной кухне и играются с игрушечными лошадками. Но время меняется, проходит большой исторический слом, и все эти невсамделишные забавы становятся жалкими. А Твомбли − даже при своей некоторой жеманности − остается человеком открытого мира, готовым всегда говорить в свой полный, искренний, "благословенный" голос...

Работа Альберта, которую ты упоминаешь, – это все равно фига в кармане, намеренное хныкающее стеснение, умаление, игрушечная лошадка, принесенная в музей и обретающая смысл только благодаря тому, что за ней в перспективе просматривается яростный войлок

Бойса…

Н.К. Бытие этой лошадки не менее подлинно, чем бытие настоящих лошадей.

Ю.Л. Ты знаешь, у меня в детстве была такая пластмассовая лошадка, я с ней игрался и очень ее любил. Потом она перешла к моему младшему брату. И вот когда однажды я, уже 13-летний дылда, вздумал опять на нее усесться, она просто сломалась нахуй, и все.

Н.К. Может, в той оптике, в которой есть и кавалерийские отряды, и эта потерянная маленькая игрушечная лошадка в траве, их бытие не находится в иерархических отношениях, и то и другое подлинно. То есть, конечно, сама лошадка может по поводу своей малости, потерянности страшно комплексовать, а большие лошади и какие-нибудь уланы на них могут ее просто не замечать. Но представь такой взгляд, для которого они равно подлинны. Мне кажется, соседство этих двух выставок создавало возможность такого взгляда. Или, скажем так, оно было достойно этого взгляда.

Ю.Л. Да, понимаю. Но согласись, эта детская лошадка в траве все равно связана изначально с обертонами жалости, неподлинности. Все эти умиление, ностальгия, семейный Фрейд,

хныканье рядом с папой-мамой. "Умиление", кстати, было одной из центральных категорий "Медгерменевтики". Сейчас об этом даже неудобно упоминать, вроде как о пубертатной нечистой коже. Все это, конечно, достойно ситуации, но ситуации изначально жалкой и неистинной. Ситуации слабости.

Н.К. Неистинной, но достойно… Есть общая фактура, которая наросла на все эти работы и предположительно может стать между этими работами и мной как зрителем более поздним. Но есть еще отдельные интонации в разных работах – например у Юрия Альберта и Сергея Мироненко. Возможно, упоминаю их рядом в силу какого-то их постоянного соседства в качестве фейсбучных резонеров с довольно благополучными политическими взглядами, как оплотов либерального здравого смысла. Но работа Альберта вся сквозит мучительностью, это действительно вот та маленькая потерявшаяся лошадка рядом с гигантским мощным конем Бойса, жалко и шутливо подражающая этому коню, будто не до конца веря, что он существует на самом деле. И тут – привет-привет, Бойс, будем соседями. А работа Мироненко – это нормальная шутка нормального человека, крепко сидящая в своем времени, где-то рядом с журналом «Огонек» периода редакторства Коротича и «комсомольским бизнесом». На мой, конечно, сильно удаленный от того времени взгляд.

Ю.Л. Это одна из самых неудачных работ на выставке, на мой взгляд, особенно учитывая ее размер. Плохая шутка, дурацкая, подленькая какая-то.

Н.К. Это же перестроечная работа?

Ю.Л. Естественно. Я видел ее еще у него в мастерской. "Мухоморы" − они же театральные художники по образованию, знают, как все надо сделать аккуратно, чтобы смотрелось. Сейчас она уже пообтерлась, оргалит пожамкан с краев, поэтому даже смотрится чуть приятнее. Но это ее не спасает.

Н.К. В твоей работе «Обижают» тоже очень сильно собирается дух этой выставки. Вот я чего не видел в ней раньше – что кроме собственно таблички «Обижают» и кроме этих розочек там же работает еще сама доска, на которой все прибито. И она на самом деле сбита из нескольких досок, причем очень грубых, кривых, хуевых, сбитых какими-то кривыми гвоздями. И куски этой древесной хуевости выглядывают из-под розочек, из-под этого «Обижают». Это, вероятно, продукт случайности, но тут случайность взяла и заговорила.

Ю.Л. Я тогда не то чтобы рисовать − молотка толком держать в руках не умел. Чего-то отмерил наугад, отпилил неровно. Коротко получилось − да ладно, говна пирога, еще один

кусок приставил…

Н.К. А мы, как "буржуазные-грантовые" художники, в такой ситуации профессионалов нанимаем, закрываем вопрос эксплуатацией. Вопрос, возникнут ли неконтролируемые нами фактуры в наших работах с течением времени? Потому что эти некотролируемые фактуры во многих произведениях советской выставки появились что ли как подарок, неожиданно доставшийся за то, что жест был произведен с определенной честностью. Вылезла какая-то трогательная, смешная, интересная хуйня с краю.

Но есть и работы, в которых историческая фактура, какая-то бытийная фактура именно что сознательно воспроизведена руками художника – та же потрясающая вещь Шелковского, розовая стена с семафорами Рогинского, Яковлев и, как ни странно, Янкилевский – при всей нарративной избыточности.

Ю.Л. В случае Рогинского метафора с игрушечной лошадкой, которой тупо вертят в каких-то уже совсем других, огромных, незаведомых полях, будет наверное несправедливой. Потому что даже в Париже он продолжал жить во все той же отчаянной, нелепой, но по-своему веселой, маргинальной ситуации совка. Полная противоположность Кабакову, который с помощью ассистентов пошел строить по всему миру театральные декорации коммунальных кухонь.

Н.К. Рогинский – он как живой контейнер, весь хлам вывез в Париж к себе и там его перерабатывал.

Ю.Л. Кабаков первое время тоже возил из Москвы весь этот аутентичный коммунальный хлам. Но именно для того, чтобы использовать его наподобие театрального художника-декоратора, а Рогинский продолжал внутренне пребывать в том мире. Меня поразил рассказ Альберта о том, как он показывал работы. У него была в Париже маленькая мастерская со скошенным потолком, мансарда какая-то. И он, чтобы не тратиться на лишние подрамники, просто снимал холсты и прибивал их за верхний край к потолку. А когда кто-то приходил, он начинал отгибать эти свисающие с потолка слои холстов и показывать один за другим.

Т.е. человек продолжает так работать годами и знает, что дальше мастерской это все равно не пойдет. Он продолжает говорить тихим, заплетающимся, шершавым голосом, потому что этот голос по-прежнему естественен для него и другой акустики не предвидится. И в этом шорохе начинает кристаллизоваться все тверже его судьба, решимость. Но у Кабакова − другое. Он попал в совершенно другую акустику, в огромный мир, однако продолжает рассказывать там все те же пришепетывающие коммунальные казусы. Т.е. его искусство превратилось в сплошное последствие, последствие Советского Союза. И чем дальше, тем больше оно вырождается в пошлость, ибо становится заказным, высосанным из пальца, каким-то худосочным "баюшки-баю" − все эти истории про жизнь в туалете, про музей, где капает с потолка, про комнату, где люди становятся на стулья, чтобы ощутить себя в раю. Искусство Эмилии Кабаковой.

Н.К. Может, когда такой художник, как Кабаков, находится уже в ином пространстве, условно свободном, в котором и Твомбли, и Бойс, то он вместо того, чтоб учиться "свободной" жестикуляции, может начать практиковать свою "несвободную", именно как форму свободы. Твоя манера существовать сформировалась в одной среде, а уже в другой ты превращаешь ее во что-то твердое, сопротивляющееся.

Ю.Л. Мне кажется, это не случай Кабакова. Немногим раньше, до начала записи дилога, ты упомянул журнал "А-Я". Я помню, какое для меня было чудо − знакомство с этим журналом. Или с "Флэшартом", тогда еще черно-белым. Именно чудо соединения с "большой культурой", с "Западом" − причем уже не через какие-то обложки альбомов рок-музыки, а как конкретная творческая сопричастность: мы движемся вместе, в одном открытом, огромном, потрясающе интересном мире. Но здесь же была и намеренная, опасливая ограниченность, по типу "как бы не зарваться" − да, одно поле, но только в рамках "современного искусства". Там, где Бойс. Вот Бойс носит шляпу, и наш Вагрич Бахчанян в Нью-Йорке тоже носит шляпу − как у Бойса, и Бакштейн в Москве носит шляпу − как у Бойса, или как у Бахчаняна, уже не разберешь. Однако рассуждать, скажем, про Троянскую войну или Вергилия нам по чину не полагалось. Это было отдано на откуп "советским" переводчикам, вроде Гаспарова и Маркиша. Мы же − так молчаливо предполагалось − можем быть наравне с великим западным миром, только сознательно ограничивая себя и перекачивая наш коммунальный соцартистский гумус. "Большие темы" были сомнительны, того и гляди попадешь в "духовность" Малой Грузинской. Монастырский, кстати, и это было для меня откровением, оказался единственным человеком из встреченных мною тогда, который мог говорить о "современном искусстве", не стесняясь цитировать немецких романтиков или Гете. Однако за исключением его квартиры всюду чувствовалась эта нелепая скукоженность, намеренное самоограничение. Вот почему мне так легко дышится у полотен Твомбли . Может, слишком легко, воздух озонированный уже до приторности.

Н.К. Однако ситуация самоограничения и этой скукоженности тоже очень фактурна.

Ю.Л. Она была фактурна и действенна, только пока присутствовало давление извне, пусть это и был вариант "мягкого" (брежневского) террора. Он вызывал контрдавление, очень плотную, интеллектуально насыщенную атмосферу изнутри, что было самым замечательным в московском концептуальном круге. Но когда давление извне спадает, или, точнее, кардинально меняется, а изнутри продолжается все то же перекачивание советского гумуса, то напряжение вырождается в нелепость, в какие-то байки, которым не знаешь: то ли верить, то ли нет… Подобно тому, как кто-то из посетителей Документы спрашивал у Кабакова: "Вот, скажите, у вас в инсталляции гостиная расположена в мужском туалете, а спальня − в женском. В Советском Союзе всегда именно так было, это какое-то правило, или бывало и наоборот?".

Ты-то краем жизни еще успел зацепить эту фактуру реально, а не в качестве декорации. Поэтому и ощущаешь ее как контрдавление, как силу, не слабость.

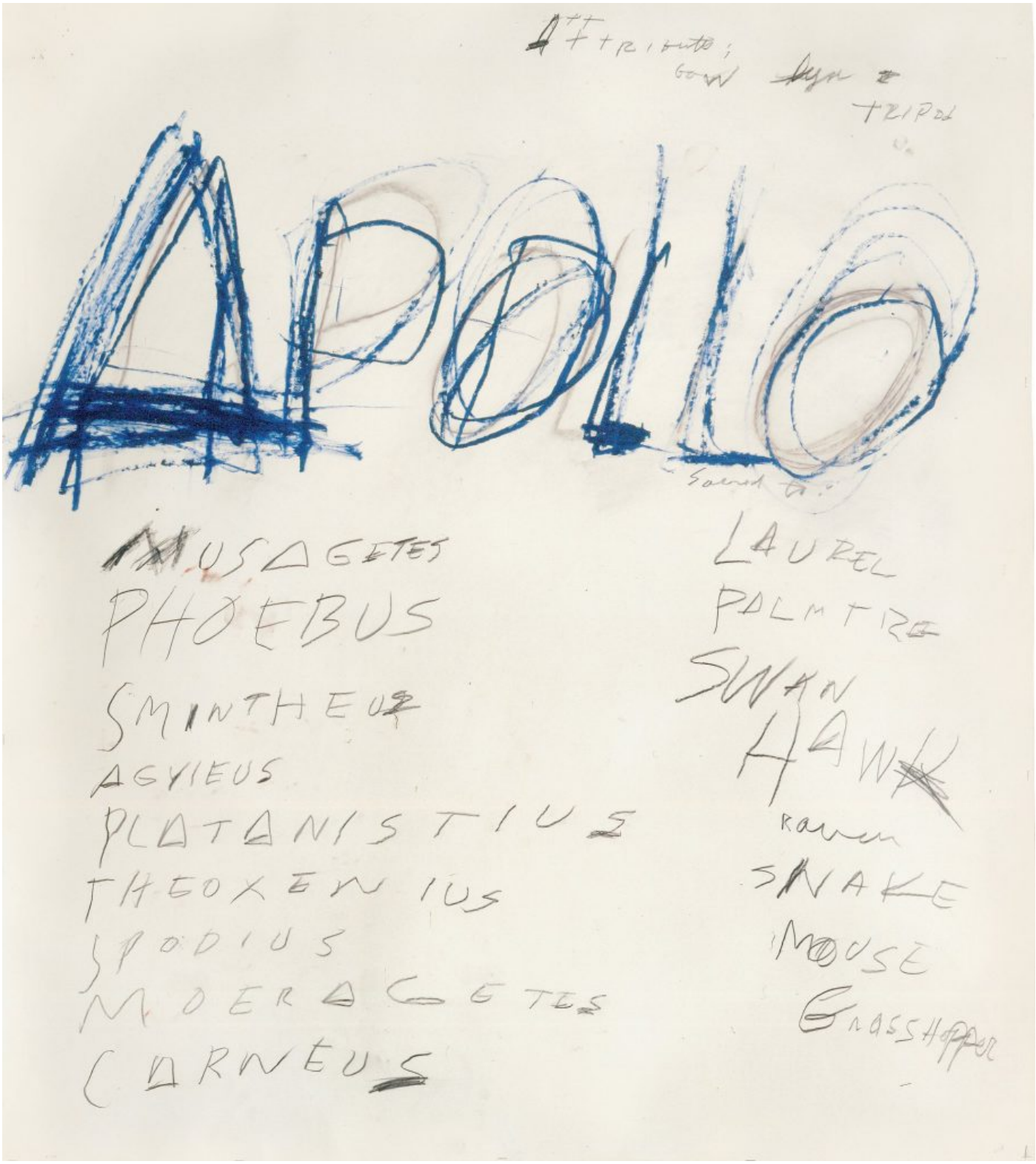
Н.К. Моя зацепка очень ясно представлена в этой работе с пакетом молока Шелковского. Мы каким-то образом все знаем про греческих героев и греческие амфоры. Насколько этот пакет возможно поставить в ряд с амфорами − как ни смешно и как ни нелепо это звучит − настолько эта работа и находится в музее рода человеческого. Пусть даже в качестве единичного придурошного жеста, даже в качестве этой забытой игрушечной лошадки в траве – но она в той же траве, по которой скачут большие кони. Художник как мог, но поставил пакет в этот же ряд.

Твомбли – это то, что шелестит на любом ветру. Только в работах 60-70х, когда он встречается минимализмом, а следом с концептуальным искусством, в этих подобиях схем мелом на грифельных досках у него чувствуется невозможность плана, очищенная жестикуляция. Самодовлеющее движение руки, запись записи. Но дальше – все эти штриховые заросли уже могут в себя принимать и ветер абстрактного экспрессионизма, и минимализма, и великих европейских цивилизаций, и даже то, что есть в последних работах: такая жирная пошлость этих роз…

Ю.Л. А мне нравится.

Н.К. Ну, оно может нравиться, но это уже такие ноги на столе.

Ю.Л. Да, сейчас мы переходим к Твомбли. И у него, странным образом, совсем по-другому, чем в московском концептуализме, но тоже чувствуется некая диалектика опаски и безопасности, разъедающая его работы. Щеголеватая гордость, что он-то находится в той самой, "правильной" ветви художественного развития (а он в ней действительно находится, ведь Твомбли − замечательный художник) порой оглупляет его. Когда поверх каких-то невыразительных коллажей он просто пишет: "Катулл", "Вергилий", "Гораций". Кажется, что это могло бы быть мощным ходом − сила и имя силы заодно, заподлицо − "я буду просто писать имена, но так, чтобы это стало действием, трансгрессией, живописью жеста". Однако чувствуешь здесь какой-то обман, не можешь от него отщепиться. Такое тошнотворное притяжение и отталкивание одновременно. Хотя в созерцании лучших его работ схожее впечатление от нерассуждающей гордости своим местом ("да, я этот самый Тирсис с Этны, благословенный голосом") приводит меня в возвышающий и одновременно стесняющийся себя самого восторг.



Н. К. Эти имена - такая нашлепка, прихлопывание сверху, но под ней все начинает пружинить, вибрировать. Появляется вот эта, если тебя цитировать, "разлохмаченность". Хотя, конечно, у него разлохмаченность такая, знаешь, намеренная, парикмахерская.

Когда прихлопываешь, все начинает пружинить, каждая линия вспоминает о своей упругости, и вот эти нашлепки – Гомер, Ахилл – пробуждают к жизни некую подвижную волосистую фактуру. Вроде они ничего кроме наглого факта сопричастности к большой культуре не представляют собой, но под ними вся эта штриховая волосня вспоминает о своей пружинистости.

Ю.Л. Абсолютно. Очень точное описание творчества Твомбли. В его лучших работах все движется, пружинит, в менее удачных − становится этакой аккуратной наглостью, вроде как у Мироненко.

Н.К. В работе Мироненко тоже есть "давление сверху" и, как следствие, эффект выстрелившей пружины: Перестройка, давление убрали, пружина выстрелила, но оказалось, что она вообще была довольно короткой и потому особо не имела силы.

Ю.Л. У него же там тоже намек на дребезг присутствует.

Н. К. Нет, там просто такая лихая ленинская подпись, всё.

Ю.Л. Так он это и имел в виду, был совершенно восхищен своей идеей − дескать, лихая ленинская роспись соприродна абстрактному экспрессионизму.

Н. К. Но сквозь все это уже начинает просвечивать какой-то Сергей Мавроди, такой веселый авантюризм. Он скорее предчувствует и предсказывает появление его, приход…

Ю.Л. Ну да, как всегда, два неизбежных модуса "записок из подполья" − или скрежет зубовный или капитан Лебядкин, неглиже с отвагой. В России, как правило, это разнесено, распределено − по-лагерному, по статусам: если не можешь быть "вором", будешь "лохом". А Твомбли − американец, он ничего не делит и ничего не боится, у него и прерии, и вилла под боком.

Н. К. Твомбли – это какая-то мощная освещенность, но освещенность то ли средиземноморским солнцем, то ли какими-то голливудскими прожекторами. Так или иначе, там очень светло, и смотреть на этот свет тоже требует определенных усилий. А вот эта подпольная темнота советской выставки, темнота щелей между половицами или пространства между стеной и плинтусом, создает мощнейшие эффекты прорыва, просвета, когда туда проникает хоть лучик. Просветы − это те зеленые кубики, которые вылазят из Шелковского, или занятые своим делом фигуры в зимнем пейзаже на фотографиях “Коллективных действий”. Фотографий, в которых Каспар Давид Фридрих сквозит. Яковлев, конечно – это сплошной просвет, но понятно, это ситуация очень отдельного человека в своем отдельном безумии.

В коммунальном полумраке даже слабые лучики создают мощнейший эффект просвета, прострела, ощущение чуда в конце концов. У Твомбли чуда нет, потому что он скорее на готовом чуде стоит: где-то произошло чудо, а он с него уже купоны стрижет. От твоего взгляда там не прибудет и не убудет. Вся советская выставка лежит трупом, и только доверчивый зритель, точнее только зрительское доверие ее может пробудить к жизни. А Твомбли и без тебя хорошо.

Ю.Л. Для меня как раз наоборот. Знание цитатаций московских концептуалистов, знание совка не является моим выбором или моей индивидуацией, я просто был вынужден жить в этом мире и разделять это крысятническое знание с сотнями тысяч других людей, хотелось

мне этого или нет. Иное дело, когда распознаю на триптихе Твомбли цитату из Феокрита: да, это я читал и перечитывал Феокрита − мог бы ведь и не читать − это мои интимные отношения с античностью, мои странствия по Сицилии. Т.е. речь идет о некоем индивидуирующем тебя, возвышающем знании. Впрочем, с привкусом снобизма. У старшего поколения американского абстрактного экспрессионизма был настоящий путь − через прерии, через заросли, а у Твомбли отчасти уже гербарий. Да, ему и без меня "хорошо". А мне немножко стыдно своего восторга. Но в этом стыде, неудобстве перед самим собой все равно есть какая-то даль.

Н.К. Я-то в советском мире не жил, а детские впечатления – это как будто род очень странного галлюциноза. Но какие-то фактурные детали буквально в сновидениях ко мне приходят. Как человеку, не попавшему в сознательном возрасте в ту эпоху, мне очень интересна репрезентация не только фактической информации о советской жизни, но фактур, воздуха, материальности. Того, какая поверхность у стола, как сидящие за этим столом друг на друга смотрят. Конечно, мне повезло (уверен, что повезло) быть человеком внешним по отношению к этим делам, но это притягивает мой интерес, в то время как огромное количество не менее специфической информации из совершенно других сфер такого интереса не притягивает. Тот же Юрий Альберт является, среди прочего, вот таким сгустком советской материи. Но при этом он – думающий, рефлексирующий, иронизирующий сгусток советской материи. Даже его фейсбук-либерализм – такая что ли инверсия советского,

самоопровержение при невозможности из себя выпрыгнуть. Это та же фактура. И именно эстетический эффект этой фактуры, соответствующий ей способ организации чувственного – вызывает эффект художественной честности. Ты веришь, что это именно советская чувствительность, явленная, грубо говоря, в антисоветских произведениях. Через такие работы этот опыт можно разделить с другими, а просто через советский архив его не разделишь. По-своему это есть в молочном пакете Шелковского, по-своему – у Рогинского.

Ю.Л. Да, это есть и у Рогинского, и у Альберта по-своему, и в огромном количестве лучших работ Кабакова… Вопрос − что мне дает это знание фактуры сидения за коммунальным столом и с кем в горизонтах будущего имеет смысл его разделять? Я вспомнил сейчас свой любимый эпизод из "Илиады" − они там тоже сидят за столом. Посольство ахейских вождей приходит в шатер к Ахиллесу, пытаясь убедить его все же вступить в битву. Ахиллес обижен, он ведет себя очень заносчиво, разговор грозит опять перерасти в ссору. И там, среди послов, Одиссей. Он не может что-то сказать открыто, он просто через стол изо всех сил подмигивает своему другу Диомеду: не раздражайся, держи себя в руках. Через тысячи лет доносится такая понятная, трогательная человечность приязни, лукавства, мудрости. И что по сравнению с ней весь это ебаный Советский Союз?!

Н.К. Что дает? Жизнь оказалась устроена так, что вот я вчера в Берлине, а завтра в Лисичанске или в Рубежном, потом еще черт знает где, в какой-то восточноевропейской провинции, потом где-то в Стамбуле. И при всем этом быстром мелькании очень разных примеров человеческого сосуществования тот “зимний сад под плинтусом” для меня и неустраним, и недостижим. Свое "другое". Притом что никакой реваншистской сентиментальности у меня нет. Есть скорее нечто ей противоположное. Я не хотел бы жить в том мире.

Ю.Л. Ну, а еще дальше, для поколения, которое уже и следов совка не зацепило?

Н.К. Я не знаю в точности, что будет важно для следующего поколения. Но я знаю, что когда очередной государственный папик, пусть его сегодня зовут Вятрович, из прошлых божеств делает чертей, он тем самым оставляет их в сакральном пространстве. Из пантеона перемещает их в пандемониум, а это сообщает им вкус запретного плода. Странно, когда-то Бойс мог быть запретным плодом, а теперь какие-то худфондовские мозаики, однообразные и халтурные, становятся подобным же запретным плодом. И это только малая часть тех процессов, которые очень странным образом оживляют опыт прошлых поколений для новых.

В Помпиду есть и постоянная экспозиция. В ее последних залах сейчас искусство нашего времени – это круг Bernadette Corporation, Claire Fontaine, а также разные художники, которые работают с таким духом низового протеста и городского вандализма. Вот разбитая витрина какого-то дорогого магазина, вот набор отмычек, вот еще какие-то фактуры парижского метро, вот затертые граффити, "поэзия современной жизни". Ты думаешь, по отношению к этой фактуре и по отношению к парижским бульварам и фасадам, советский век – это просто дыра, провал, в котором вообще нихуя не было? Эта жизнь в дыре – она достойна видимости?

Ю.Л. Конечно, эта черная дыра должна быть показываема и рассказываема, но именно со всем своим черным, чудовищным сиянием, а не как обустроенный сленг дистанцировавшей себя "референтной группы". Мучительное напряжение отчаянного, обезумевшего поиска внутри этой дыры − как у Филонова. Или веселое, незаморачивающееся дребезжание, шаманское позвякивание внутри нее, чтобы эта дыра вдруг сама собой опять стала полем, ставком − как у Тетянича. Но когда людям посчастливилось уютно обустроиться внутри этой дыры и они просто рассказывают друг другу анекдоты, с каким-то очень сложным, одним им понятным подтекстом…

Н.К. Но ты считаешь, что в этом искусстве дальше дыры вообще не смотрят? Мне кажется, там были какие-то отражения и способность через все деформации этих отражений прочитывать то, каков несоветский мир, и как-то к нему обращаться. Кажется, что между миром Рогинского и, например, миром Твомбли стоит система зеркал, и есть определенные техники передачи сигналов через эти зеркала.

Ю.Л. Ну смотри, ведь эти люди попали в "другой", "несоветский" мир, будучи в самом расцвете творческих сил, в районе 30-40 лет. И что они сделали, как изменились, какую новую систему отражений построили?! Ничего! Они продолжают гнуть все тот же коммунальный междусобойчик, только с большей аккуратностью и лоском.

Н.К. Не знаю, может, другое дело, что вот ты вылез из этого плинтуса, а тебя принимают с распростертыми объятиями, только вот расскажи нам, расскажи, как там за плинтусом живется. И ты начинаешь рассказывать, а жизнь там была настолько сложно устроена, что в итоге ты рассказываешь бесконечно, а за это время ты уже поседел, публика разошлась, тебе выделили какое-то небольшое пособие…

Ю.Л. Абсолютно. Но это, извини меня, как раз отличает настоящего художника от мудозвона. Да что говорить, я и сам был таким. Помню, первая поездка, выставка в музее в Прато под Флоренцией. Они там до нас сделали ретроспективы Кунеллиса, Марио Мерца, Кукки… Одной из молодых сотрудниц, которая занималась нами, была дочка Лючиано

Берио... Поговорить бы, поспрашивать о всем этом − да нет, куда там. Какой там Кунеллис, Берио... Вы меня лучше в ресторан пригласите, ужином накормите и выслушивайте в благодарность на ломаном английском непереводимые советские анекдоты или истории про Мишку Японичика. Что, игры слов не понимаете?! А вы ничего, блядь, вникайте, вникайте, мы же столько испытали, привезли вам свой неповторимый советский опыт, вы же без нас смысла жизни не найдете...

Н.К. Первые западные выставочные поездки Р.Э.П. во второй половине нулевых могут быть рассказаны похоже. Другое дело, что да, порой в рассказанном был смысл, криво вырубленный, с занозами, но смысл. И еще возник новый постсоветский официальный рассказ, и мы чувствовали, что надо как-то ему себя противопоставить, хотя этого зверя с советским не сравнить по размерам и жестокости, а соответственно и в противостоянии героизма того нет. Мы в нашем понимании что-то важное рассказывали про Украину и порой что-то действительно нащупывали. Но это именно тот тип истории – рассказчик прибыл из далеких мест и вот сейчас расскажет, как там было. Да, все это до какой-то степени интересно и важно, но ровно пока миссия открыть истинное положение дел смыкается с вот этим вот счастьем бредить в прямом эфире. Потом надо уходить, превращаться, преобразовываться.

Кстати, еще о советском мире – в этой выставке ведь же еще есть постсоветские. Понял, что я ее так настойчиво "советской" выставкой называл все время...

Ю.Л. Да, мне, например, показалась одной из самых достойных на выставке работа Димы Гутова. Художник совершенно не моего романа, однако в этой работе была какая-то другая перцепция. Хотя тематика вполне незамысловатая: отрывок партитуры Шостаковича, изображенный колючей проволокой. И тем не менее, особенно на фоне других работ, в ней было открытое общедоступное говорение, "для всех", без каких-то междусобойных кодов.

Н.К. Но Пепперштейн новенький висит там в зале, где ты...

Ю.Л. Пепперштейн новенький, но он-то из старенького мира.

Н.К. Андрей Кузькин был. Еще "Синие носы". У которых все простенький такой анекдот.

Ю.Л. Да, "Синие носы" – это просто шуты, поднаторевшие в рассказывании анекдотов. Профессиональный шут тешит господское застолье, начинает рассказывать один анекдот, видит – нет, не катит, переворачивает его на ходу в другой, третий...

Н.К. В рассказе о советском на этой выставке есть и трагедия и комедия. А тут трагедии нет, есть катастрофа, но появляется еще и какой-то мужичонка в армячке, который на месте катастрофы отплясывает.

То, что было на выставке, – это страшное и в то же время ничтожное советское. А постсоветское там − просто анекдот. Анекдот «Носов», какой-то ностальгический жест Гутова, и такой вот Кузькин, человек, который делает работы, которые могли бы делаться и

совсем в другое время.

То есть отсутствие, к примеру, Осмоловского или Мавроматти прячет страшный извод постсоветского, остается анекдотик и ностальгия.

Ю.Л. Тут еще чисто технический момент был. В принципе, кураторы выставки ограничили себя периодом до середины 90-х годов. Однако по условиям Помпиду они могли выставить лишь даренные или купленные для них работы. Кое-что интересное за гранью 90-х у них оказалось на этих условиях, и они выставили его тоже.

Н.К. То есть все постсоветское в этой выставке случайно? Об этом речь?

Ю.Л. Да, в каком-то смысле.

Н.К. Вот, советская выставка показывает места, с которых уже никогда никому не посмотреть. А Твомбли – это такое вульгарно-привилегированное место, место художника чуткого, мыслящего, но при этом очень хорошо устроившегося.

Ю.Л. Но все равно у Твомбли еще есть размах, воздушный промежуток. В этом смысле он схож с Яблонской. Тоже соприкосновение с разными стилями, вроде выбрасывание веток туда-сюда, как дерево в городе, оно просто растет себе, выбрасывает ветви − уклюже, неуклюже, жеманно, как суждено − но при этом не думает, как называется тот город и та улица, на которой оно растет.

Н.К. Одна и та же штриховая волосня, но она по-разному шевелится под разным ветром. Нет, он может отказаться технически от этой волосни, но при этом он действительно такая вот амеба, которая может дернуться туда или сюда. Поэтому в общем-то, как и советская выставка, он скорее предмет рассмотрения. То есть он сам на нас не смотрит.

Ю.Л. Да, это все-таки не Рембрандт, не Бэкон, которые продолжают смотреть на тебя…

Н.К. Знаешь, взгляд из сегодняшнего дня, чтоб включить тех и других, чтобы видеть, должен быть самоубийственным, должен осознать собственное поражение. То есть если советских художников терзала власть, но в каком-то пространстве побега или временного убежища они смогли с каким-то странным комфортом устроиться, и если Твомбли вообще нашел себе исключительно приятное место, то у нас как-то с хорошими местами не сложилось, даже просто с местами.

Ю.Л. И все же мы как-то кружимся, кружимся…

Н.К. Из этой неустроенности, которая в повседневном смысле может быть несравненно менее страшной, чем подпольная устроенность советских художников, нам надо смотреть на Твомбли, на советское и на Рембранта – и у нас на глазах одно ударится о другое, одно измельчает, другое возвысится, от одного отнимется, другому прибавится. Все будет находиться в некоем живом сравнении. То есть представь, что кроме вот этих больших коней и этой потерянной маленькой игрушечной лошадки в траве должен быть кто-то, кому видно

и тех, и других. Я не знаю, кто это, какая-то хищная птица должна быть, наверное. Но кто-то должен видеть и тех, и других, вот что.