

“

*Система искусства оказалась способной
музеефицировать типы поведения, а не только
объекты, а одним из основных показателей
профессионализма стала культурная вменяемость.*

”

Иосиф Бакштейн

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

ВНУТРИ КАРТИНЫ

Статьи и диалоги
о современном искусстве

Иосиф Бакштейн

**Внутри картины.
Статьи и диалоги о
современном искусстве**

«НЛО»

Бакштейн И.

Внутри картины. Статьи и диалоги о современном искусстве
/ И. Бакштейн — «НЛО»,

Иосиф Бакштейн – один из самых известных участников современного художественного процесса, не только отечественного, но интернационального: организатор нескольких московских Биеннале, директор Института проблем современного искусства, куратор и художественный критик, один из тех, кто стоял у истоков концептуалистского движения. Книга, составленная из его текстов разных лет, написанных по разным поводам, а также фрагментов интервью, образует своего рода портрет-коллаж, где облик героя вырисовывается не просто на фоне той истории, которой он в высшей степени причастен, но и в известном смысле и средствами прокламируемых им художественных практик.

© Бакштейн И.

© НЛО

Содержание

Раздел I	5
1 ВВЕДЕНИЕ	5
2 КАК СТАТЬ ВЛИЯТЕЛЬНЫМ. РЕЦЕПТ (из интервью М. Кравцовой, 2007)	7
3 ИЗ ИНТЕРВЬЮ КЕТИ ЧУХРОВ. ФРАГМЕНТЫ (2009)	8
ПРИЛОЖЕНИЕ 1 О СОВЕТСКОМ (2010)	15
ПРИЛОЖЕНИЕ 2 О ГУМАНИСТИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА (2008) ²	16
ПРИЛОЖЕНИЕ 3 О ПОСТСОВЕТСКОЙ СОВРЕМЕННОСТИ (2009)	19
ПРИЛОЖЕНИЕ 4 ПРИВАТИЗАЦИЯ ИСТОРИИ (1999)	23
4 ЭССЕ. ВОСПОМИНАНИЯ О СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИЗ	26
История про Степана Кошелева	27
История про Репина	28
О живописи и живописцах	29
Об абстрактном экспрессионизме	30
О живописи Герхарда Рихтера	31
5 ВСЕ, ЧТО ВЫ ХОТЕЛИ ЗНАТЬ О СЛАВОЕ ЖИЖЕКЕ, НО БОЯЛИСЬ СПРОСИТЬ У БОРИСА ГРОЙСА (ВОСПОМИНАНИЯ) (2004) ⁴	32
Конец ознакомительного фрагмента.	33

Иосиф Бакштейн

Внутри картины. Статьи и диалоги о современном искусстве

Раздел I О СОВЕТСКОМ И СОВРЕМЕННОМ

1 ВВЕДЕНИЕ

Я всегда помнил о том, что у меня, как и у библейского Иосифа, маму тоже звали Рахиль. А после ее смерти я нашел свое свидетельство о рождении – старый бланк, датированный 1945 годом. В нем еще не была пропечатана графа «национальность», однако национальную принадлежность родителей в ЗАГСе указывать были обязаны. В графе «отец» значилось – «Бакштейн Марк». В графе «мать» – «Митрополитанская Рахиль». А между строк было от руки вписано: «евреи». Именно так, во множественном числе.

Мой старый друг – художник Александр Меламид. Многие годы мы жили рядом, говорили про искусство и виделись практически каждый день. Когда в 1972 году Алик Меламид вместе с Виталием Комаром придумал соц-арт, я присутствовал при этом событии.

В день знаменитой «Бульдозерной выставки», 15 сентября 1974 года, шел дождь. Я пришел, как сейчас помню, с коляской: у нас с женой только-только родилась дочь Лена¹. Дело происходило в Беляево. Мы опоздали к открытию выставки и в итоге застали довольно странную сцену: на пустыре бегали художники со своими произведениями искусства, а рядом с ними ездили машины, в которых сидели какие-то добрые молодцы в обнимку с саженцами. Потом все это приняло какие-то скандальные формы: молодцы стали закидывать в грузовики картины, они ломались, за всем этим наблюдала толпа зрителей. Были и западные корреспонденты: они пытались снимать происходящее, молодцы вырывали у них камеры. Приехала поливальная машина: рожки у нее были подняты вверх, и она поливала людей, которые стояли на пригорке. И шел дождь. В западных газетах поднялся страшный шум; политбюро пересмотрело свое отношение к искусству, и было дано разрешение на проведение легальной выставки в Измайлово. И двумя неделями позже те же художники стояли со своими картинами на совершенно законных основаниях. В тот день светило яркое солнце.

Первая выставка, которую я сделал на западе, называлась «Искусство». Мне уже было 43 года, я приехал в Западный Берлин на поезде и оказался за границей впервые в жизни. Я был куратором выставки и испытал настоящий культурный шок – Западный Берлин, Берлинская стена. Я же приехал ровно за год до того, как ее разрушили. Возможность жизни в эпоху перемен волнует тем, что история становится твоей личной судьбой. Ты живешь событиями, а события живут тобой, и время ощутимо протекает сквозь твоё тело.

В Москве я начал устраивать выставки с 1987 года. Показывая работы московских концептуалистов, я испытывал невероятное ощущение: ведь восторжествовал здравый смысл!

¹ В апреле 2003 года я вновь приехал на акцию Коллективных действий на поле в деревне Киевы Горки не один, а с семьей. И вновь было ясно, что будет очень трудно таскать младенца по полям и лесам, оврагам и болотам, потому что лес еще не просох после дождя и под ногами была даже не грязь, а жидкое месиво, которое еще и хлюпало, грозя засосать все живое, пытающееся перемещаться по его постоянно изменяющей свой рельеф поверхности.

Андерграундное, антисоветское, современное по своей сути искусство в одночасье стало правильным. Мы чувствовали себя победителями.

2 КАК СТАТЬ ВЛИЯТЕЛЬНЫМ. РЕЦЕПТ (из интервью М. Кравцовой, 2007)

«У человека, который хотел бы стать влиятельной персоной в какой бы то ни было сфере, должны быть абсолютные амбиции. Этому человеку должно быть присуще чувство собственной исключительности или того, что он исполняет определенную миссию. У него должны быть радикальные идеи и готовность идти до конца, он должен быть последователен в достижении цели, понимать интересы людей лучше, чем они понимают их сами, обладать даром убеждения. Он должен обладать умением смотреть на вещи *с точки зрения вечности*. Создавая круг общения, он должен ориентироваться на “топовые бренды” – людей, которые, так же как и он, обладают исключительными качествами. Этот человек должен обладать культурно-исторической вменяемостью, проще говоря – понимать, что происходит, меняться со временем, всегда находиться в пространстве актуальности – помнить прошлое, но стараться быть в настоящем. Важно уметь улавливать, что актуально, значимо, существенно, модно здесь *и теперь*, обладать талантом оказываться в нужное время в нужном месте. Этот человек должен обладать важным качеством – способностью брать на себя риск и ответственность, что очень сложно. Наконец, он должен быть убежден в правильности сделанного выбора. Так, я в какой-то момент понял, что в семидесятые сделал правильный выбор, начав общаться с людьми, *которые* хоть и были маргиналами, но в них была сила, происхождение которой я осознал гораздо позже».

«Я считаю, что слабость современной художественной культуры заключается в том, что наша жизнь недостаточно насыщена интеллектуально. Культура анализа, обсуждения, *комментария* рефлексии очень слаба. Практически отсутствует знание о том, что происходит за рубежом. В интернациональном художественном сообществе теоретики обладают огромным влиянием, а у нас авторитет интеллектуала очень низок, да и их самих очень мало».

3 ИЗ ИНТЕРВЬЮ КЕТИ ЧУХРОВ. ФРАГМЕНТЫ (2009)

Бакштейн. Я сразу перечислю круг вопросов, о которых пойдет речь, вне зависимости от их значимости: воспоминания о советском, советской эстетике, современном эстетическом восприятии как моего поколения, так и молодежи. Потом о гуманистическом измерении советского искусства – у меня есть тоже такой сюжет – о советских людях, самостоятельных и относительно независимых в своей гуманистической позиции и человеческих отношениях, диалектика рая и ада... «Левая современность», вообще советское в современном, роль советского в становлении западной социалистической системы общественных отношений, холодная война и конфликт современных, основанных на религиозных убеждениях цивилизаций... Персональное различие в статусе искусства и художника до и после конца эпохи холодной войны. Художественный жест в эпоху Просвещения и холодной войны и то, как художественный жест становится придатком механизма культурной индустрии, что, в частности, приводит к агрессивным формам альтернативности, – например, группа «Война»...

Я поясню, что имею в виду под советским гуманизмом. Я имею в виду не политический гуманизм, который был не очень свойственен этой системе. Но советское искусство имело некое, возможно, инспирированное гуманистическое измерение, которое вообще больше свойственно европейскому искусству. И это видно больше всего в кинематографе, в этом смысле советский кинематограф гораздо ближе к европейскому кинематографу, чем современный российский... Потому что там «все о людях», о человеческих взаимоотношениях. Там тема человека, человеческого достоинства, имманентного гуманизма этих отношений отчетливо предьявлена. При этом некоторая присущая советскому кинематографу идеологическая фальшь, которую мы считывали и которая нас раздражала, хотя мы это вытесняли, – она с годами уходит, и я сам уже это забываю. Эти двусмысленности.

Я помню культовый фильм «Председатель», там была такая совершенно идеологическая история, и одновременно она очень человеческая. Отношения с братом, когда герой фильма возвращается с войны, – а деревня была в зоне немецкой оккупации – и спрашивает, нет ли немецких, как он сказал, «подарков», то есть имея в виду, что среди тех многочисленных детей, которые там ползают по полу, нет ли среди них, ну, последствий пребывания немцев. И поскольку брат жесткий и резкий, он говорит – «да, вот этот младший». То есть он говорит о том, что его жена была вынуждена спать с немецким офицером, который жил у него в доме... При этом сам главный герой – это совершенно идеологически убежденный тип, который потом вступает в конфликт с местным КГБ, его спасает секретарь обкома, ему дают Героя Советского Союза, он весь такой очень правильный... Понятно абсолютно, что это совершенно идеологическая история. Но в любой идеологической формуле были тогда задействованы этические проблемы. И этого не то что сейчас не хватает, это отсутствует, причем по каким-то структурным соображениям. Как я выражаюсь, полная и окончательная победа капитализма, которая произошла, эти рыночные отношения, этот жесткий принцип, который навязывается этими рыночными отношениями, капитализмом, он на западе каким-то образом сбалансирован исторически вмененными гуманистическими соображениями, этикой определенной. То есть экономика сбалансирована или дополняется демократической политической системой... Наличием, так сказать, гражданского общества. А в нашей стране жесткость этих отношений зрима... Гуманизм зияет своим отсутствием, потому что его особо не было и в советские времена. Но он присутствовал в советском искусстве, каким-то магическим образом... А в современном отечественном искусстве эта этическая проблематика совершенно исчезла. То есть искусство стало в большей степени соответствовать реальности общественного сознания, скажем так. Потому что в советские времена был все-таки какой-то разрыв между идеальным и реальным. Да и в России в каком-то смысле –

особенно это было заметно уже в поздние советские времена, которые я застал, в семидесятые-восемидесятые годы, – присутствовали зримые элементы гражданского общества.

Чухров. А что вы называете гражданским обществом? Диссидентское движение или?..

Бакштейн. Независимые альтернативные среды. Это касается не только художественной среды...

Чухров. Творческо-политическая активность.

Бакштейн. У меня было два интереса – с одной стороны, альтернативное философское движение во главе с Щедровицким Георгием Петровичем, когда мы собирались раз в неделю по квартирам, записывали свои разговоры на магнитофоны с гигантскими бобинами; от этого остались тома, шкафы с томами. И второй круг – художественно-альтернативный... концептуалистский, во главе с Кабаковым. С Меламидом я дружил и учился, мы знакомы с 1950-х.

И еще про гражданское общество пример: семидесятые годы – это годы эмиграции, когда появилась возможность уехать. Это называлось «еврейская эмиграция». У меня почти все друзья уехали. Это была огромная невероятно активность, потому что это были документы, оформления, приглашения, разрешения, приезды, отъезды, передачи посылок... Была огромная разветвленная форма деятельности и взаимоотношений, очень неформальных, основанных исключительно на доверии. И поскольку это затрагивало всю интеллигенцию семидесятых годов, одной из основных тем гражданского общества была тема отъезда. Я помню, Гройс уехал в 1981 году. Увольняться с работы, не увольняться с работы? Для меня это был очень важный этический вопрос. Например, ты работаешь в каком-то коллективе двадцать лет, и если ты не увольняешься, ты создаешь проблемы для своего коллектива. И многие увольнялись перед тем, как начать реально ожидать разрешения из ОВИРа. А другие не увольнялись. И созывались какие-то профсоюзные собрания, на которых надо было высказывать какое-то свое отношение, осуждать...

Чухров. А какие были мотивации?

Бакштейн. Да чисто этические. То есть у меня есть какие-то этические обязательства перед моим коллективом трудовым, в котором я проработал какое-то количество лет, я не хочу подставлять людей, и я лучше уволюсь, чем поставлю их в двусмысленное положение, когда они будут вынуждены высказывать какое-то неодобрение...

Чухров. А вот мотивация к отъезду?

Бакштейн. Потребность в другой жизни. Мы жили теориями о воображаемом Западе. Этот западный мир, мы с ним были связаны очень странным образом – через знакомых журналистов, дипломатов, художники к нам иногда приезжали, и нам казалось, что он как-то понятнее, чем наша собственная страна, – что отчасти подтвердилось и до сих пор подтверждается. Я помню, когда я первый раз приехал в Западный Берлин в 88 году, у меня был культурный шок, с одной стороны, а с другой стороны, мне было очевидно, что западный мир устроен во многом понятней, рациональней и осмысленней, чем моя собственная страна.

Чухров. А в каком смысле? Почему понятнее?

Бакштейн. Ну, здесь все непрозрачно, двусмысленно, все настроено на недоговоренность, на какие-то неформальные отношения и бог знает на что. И так отчасти до сих пор.

Чухров. Да, но наш проект ведь тоже был западным. По сути.

Бакштейн. Советский проект? Ну, только отчасти. Он утверждал, что является западным, но модальность его принадлежности к западной культуре, к западной цивилизации под большим вопросом. Я обычно говорю очень неполицорректно, пытаюсь объяснить, почему так много иллюзий по поводу России в Европе. Все-таки там до сих пор у них есть какие-то надежды, какие-то ожидания, что русские – они все-таки свои, все-таки часть нашей культуры, нашего круга, нашей цивилизации. Это основано на том, что мы выглядим как евро-

пейцы, поскольку принадлежим к так называемой белой расе. Но одновременно мы другая цивилизация, «we are like aliens, we look the same, but we are different».

Чухров. Просто есть теории, которые настаивают на том, что именно советский проект позволил Западу очень мощно демократизировать свои институты. И собственно революция 1968 года западная, которая перевернула всю культурную политику, – ее могло бы не быть, если бы не было советского проекта.

Бакштейн. Конечно, было воздействие. Хотя внутри это был такой советский ад, но тем не менее какие-то элементы социалистической структуры, которая касалась всех и каждого, они существовали. По крайней мере, в семидесятые годы, когда структура уже сложилась, когда были преодолены какие-то издержки послевоенных всех бедствий, – то, что я еще застал в своем детстве, – и эти элементы действительно являлись некой ценностью, неким реальным фактором построения социалистического общества. Притом что сейчас они находятся в состоянии распада, и это очень ощущается. Эта социалистическая система сейчас, по сути, ликвидирована, она осталась только на словах. В основном это касается системы образования и здравоохранения, которая была, в общем, неплохой. Я считаю, что советское образование – и это сейчас утверждается многими, и моими сверстниками, и людьми твоего поколения – было хорошим. А сейчас деградировало. То же самое касается системы здравоохранения. И вот что вызывает у меня опасение, и это многие мои коллеги и теоретики подтверждают: что у нас жесткий разрыв между бедными и богатыми, между олигархами и всем остальным населением, – что особенно ощущается в провинции, – вот эта неоднородность и неравномерность, она уже приближается к латиноамериканской ситуации, где это все-таки существовало изначально. Совершенно кастовое общество. Советское общество, бесспорно, кастовым не было, а сейчас каждый умный способный энергичный человек имеет шанс пробиться и сделать себе состояние – какой-то ценой, но все равно. Нет гражданского общества и нет, соответственно, инстанции, которая бы выражала бы, формулировала бы и отстаивала то, что называется общественный интерес.

Чухров. Общественный интерес и общественный интеллект. Это термин Маркса: должно объединяться все общество начиная от рабочего и заканчивая каким-то высшими эшелонами производства идей. Потому что все является всеобщим интеллектом, а не порождением одного индивида. И это очень важно.

Бакштейн. Общество всеобщего интеллекта – это все равно порождение, продукт гражданского общества. Вот для меня ключевое понятие – гражданское общество. Наличие структуры, эффективность ее.

Чухров. В принципе, да. Но мне все равно кажется, что в любом случае гражданское общество – это следствие какой-то презумпции правового равенства.

Бакштейн. Наличие общественного договора, я бы даже так сказал.

Чухров. Да, да. Потому что, если его нет, гражданское общество не может функционировать, не может возникнуть. Но вот вопрос с Западом довольно сложный. Вы сказали, вроде мы должны были стать ему ближе, на самом деле мы вдруг отдалились от него: у нас есть возможность доступа, у нас есть контакт, у нас есть прямые связи, но идейная, лингвистическая, культурная связь просто разрушена.

Бакштейн. Разрушена? А что было такого, что можно было разрушать?

Чухров. А мне кажется, во-первых, был огромный опыт, связанный с авангардом – не только с художественным, но с политическими конструктивистскими практиками, на которых Запад очень мощно основывал свою деятельность в шестидесятые годы. Если бы не было русского конструктивизма, всех этих политических, даже пролеткультовских движений, не было бы всех движений в Бразилии в шестидесятые-семидесятые годы и в Западной Европе. То есть был проект социальной инженерии, который очень мощно воздействовал и на шведские социально-демократические институты, и вообще на все западные социал-

демократические институты... То есть возможность свести воедино социальные, политические и художественные практики.

Когда художник отказывается от своей индивидуальной позы и начинает работать с обществом. Когда его материей становится общество. И это, если посмотреть на все эмансипаторные художественные проекты, имело место и происходит на Западе. Это все отголоски русского конструктивизма. Все это изначально сформировано в России, у таких людей, как Арватов, как Гастев, как Родченко. Это во-первых. Во-вторых, вера в то, что есть какая-то социальная справедливость. То есть понятно, что она в советское время могла часто быть фальшивой, но, с другой стороны, на все, что позволило западному обществу эмансипироваться после пятидесятих годов, в поздние шестидесятые-семидесятые годы, воздействовало то, что есть опыт социалистической революции, она позволила огромным общественным массам произвести эмансипаторный скачок.

Бакштейн. Давайте обсудим понятие «прекаритет».

Чухров. Прекаритет – это сейчас очень модная теория. Она связана с распадом социальных проектов, с распадом социал-демократических институтов, когда у среднего класса больше нет никакого профессионального стабильного положения. Допустим, сегодня вы офисный работник, а завтра вы должны быстро переквалифицироваться, потому что возникли такие гибкие структуры, когда у вас не может быть постоянного рабочего места... То есть вся работа связана с какими-то постиндустриальными нововведениями. Вот вы, например, нанимаете людей на время, вы не можете нанять их на постоянную работу, потому что ваша организация временная или ваш институт зависит от финансирования на три года. То есть вы тоже в принципе прекаритетный работник.

Бакштейн. Я – да. Довольно утомительно. Даже моя деятельность куратора начиная с 1987 года тоже была таким прекаритетом, потому что найти тогда возможности было сложно. Причем мы вообще сидели без денег. Я зарабатывал на какой-то советской работе по сто рублей в месяц, потом какие-то гранты стали получать...

Чухров. Нет, ну девяностые годы – это в принципе тотальная прекаритетность. Потому что все институты были разрушены и все люди стали «самозаняты» – так это называется. Скажите, а когда вы говорите о гуманизме советских людей, ведь это понятие только сейчас стало обсуждаться, уже постфактум? Тогда, в советское время, оно не ощущалось, ведь тогда, я помню, и мои родители, которые были диссидентски настроены, никогда бы не сказали, что в обществе, в котором они живут, есть какой-то гуманизм. То есть этот гуманизм стал артикулироваться уже после того, как мы заимели опыт капиталистического общества? Вот вы говорите «ад и рай». А этот гуманизм – он требовал честности, чистоты, а с другой стороны, он же был часто невыполним, настолько он был идеальный. И поэтому это было общество двойных стандартов. Это было как религия: вот будь таким, никакого обмана, никакой коррупции, никакого рынка.

Бакштейн. Но одновременно были диссиденты начиная с времени когда уже перестали расстреливать.

Чухров. Ну, я плохо знаю диссидентское общество. Но если взять общелиберальные круги, которые не были диссидентскими, то там часто стремились к Западу с точки зрения консюмеристской свободы – свободы потребления, свободы выбора. Свободы каких-то привлекательных элементов жизни. Потому что эта советская нищета доводила людей...

И вот возникает вопрос: как совместить этот гуманизм и эту экономическую, почти спартанскую экономику. Вот такую бедность.

Бакштейн. Зато были духовные богатства.

Чухров. Духовные богатства и потребительская бедность.

Бакштейн. Я говорил о том, что очень морально поддерживало и давало силы выжить – особенно таким людям, как я, которые искали и потом находили и пытались при-

надлежать к каким-то альтернативным кругам. Вот эта причастность к некоему тайному знанию об истинном смысле жизни, это – часть советской жизни. Я помню, я ходил по Ленинской библиотеке, там научные залы, и вот там были какие-то разговоры в коридорах и курилках, было вот это ощущение, даже не диссидентское, а общеинтеллигентское. Вот это: «свой – чужой», можно ли говорить, можно ли доверять, до какой степени можно доверять тому или иному человеку, говорить ему про КГБ, про проблемы, про советскую власть, что-то там критиковать и т.д. Это была причастность к кругу, где существовало то, что я называю тайным знанием. И это давало чувство собственного достоинства.

Чухров. Хорошо, а что сейчас мешает иметь это тайное знание?

Бакштейн. Сейчас все стало явным.

Чухров. Все стало апроприировано, да? С чем это связано? С тотальностью обмена? С тотальностью рыночной экономики?

Бакштейн. Вроде существует Интернет, свободные источники информации, всякие сайты, где можно читать все что угодно, любое мнение обсуждать и, например, радиостанции типа «Эха Москвы», которое я часто слушаю. При этом парадокс в том, что радио «Эхо Москвы» финансируется Газпромом. А в каталог Биеннале Сурков пишет приветствие.

Чухров. Ну а как же иначе, Биеннале же государственный проект. Никуда не деться от этого. Дело, мне кажется, даже не в том, что все прозрачно, а в том, что действительно вопрос об истине ни в политике, ни в искусстве не стоит.

Бакштейн. Вопрос об истине, мне кажется, – это центральный тезис нашего разговора. Вопрос об истине не стоит. Есть критика чистого разума, есть критика практического разума. Есть истина, а есть этические взаимоотношения, этика какая-то. Если можно сказать, что не стоит вопрос об истине, то не стоит вопрос об этике. Это – ситуация, когда нет никаких, можно сказать, этических границ при отсутствии гражданского общества, элементы которого, повторю, существовали в позднесоветские времена, элементы которого мое поколение застало, – а теперь они тоже отсутствуют.

Чухров. Да, но от чьего имени он может ставиться? Кто имеет право выступать в качестве этического примера, ведь раньше был такой момент, что есть такой человек, ну, я не знаю, Андрей Сахаров, который может выступать вот таким образом...

Бакштейн. Да, сейчас таких образцов нет.

Чухров. И допустим, я не могу претендовать на то, чтобы кому-то вменять эти этические нормы.

Бакштейн. То же самое в искусстве, это является главным отличием, сейчас я сформулирую. Сейчас совершенно другая история, нет запроса на большого художника, нет запроса на такую важную этическую фигуру. Иосиф Бродский был культовой фигурой, каждое его стихотворение было событием. Если сейчас человек пишет стихи, кого это, собственно, интересует?

Чухров. Мне кажется, здесь важен не запрос на великого художника, потому что каждый мнит себя вот этим большим художником. Мне кажется, здесь запрос на идею, на какую-то интенсивность, на большое событие. То есть не на то, чтобы обществу представили какое-то замечательное произведение, лучше, чем все остальные, а – о чем человек может сказать? Чего может коснуться художник? Ведь важно не то, что Достоевский большой художник, а чего он коснулся? Куда он проник? Насколько он проник в те вещи, которые действительно важны и которые общество не может артикулировать или понять.

Бакштейн. Нет, все-таки есть разница между тем, какой статус имел Илья Кабаков и Иосиф Бродский, и тем статусом, который у сегодняшних художников. Просто это были люди, способные говорить с миром на «ты», то есть через все эти общественные опосредования. Вспомним шестидесятые, семидесятые годы. Это время больших художников не

только в России, в СССР, но и на Западе. Энди Уорхол большой художник, и Йозеф Бойс. Сейчас таких нет.

Чухров. Дело в том, что действительно есть какой-то страх и в институциональной политике – страх яркого художественного мышления, потому что считается, что это недемократично. И это еще один бич.

Мне кажется, что сейчас омассовление и демократизация искусства связаны не с тем, что Бетховен или Достоевский принадлежат всем, а с тем, что пусть каждый занимается чем может, творчески. И сам статус искусства и сама интенсивность занижаются до каких-то креативных практик. И фраза Бойса, который говорил, что каждый может быть художником, она понимается превратно. Это – идея демократического общества, согласно которой творческие практики должны быть доступны. Я с этим не спорю. Но плохо то, что сама интенсивность творческой практики уже не играет роли, а именно не важно, что говорится этой художественной практикой. Например, художники берут интервью у какого-то правого политика, и вот это – художественная работа. Или документируют, как жители района самоорганизуются, чтобы сделать свой парк – серия фотографий, и это работа. Мне кажется, что современное искусство пришло к тому, что малого достаточно, достаточно делать малые усилия. И тут опять возникает идея Уорхола – могут возразить, вот, Уорхол же сказал, что пятнадцати минут достаточно, чтобы сделать искусство? – но ведь сначала нужно прожить то и продумать то, что продумал Уорхол до того, как он это сказал.

Бакштейн. Вот что я повторю. Та эпоха была эпохой холодной войны, эпохой противостояния двух политических систем, двух сверхдержав. Было совершенно четкое взаимодействие, действительно, советская система, социалистическая, повлияла на формирование каких-то политических структур в Европе, но одновременно искусство было частью таких идеологических проектов. Поэтому Бродский – это часть такого идеологического проекта. Советского – антисоветского – это уже вопрос знака.

Чухров. То есть вам кажется, что все связано с концом войны идеологий? Это развенчание?

Бакштейн. Да, с концом эпохи Просвещения, с полной и окончательной победой капитализма и, соответственно, демонтажом элементов социалистической системы и структур в Европе. Последние события в Голландии, как ты знаешь, это подтверждают, когда там было закрыто огромное количество институций. И по всей Европе так – закрываются теоретические отделы, философские факультеты. В Голландии еще и симфонические оркестры, и выставочные залы. Вот это как раз завершение той эпохи, которая началась в 1991 году с концом Советского Союза. И она объясняется и экономическими причинами. Уже Маргарет Тэтчер начала такую жесткую политику в отношении роли государства в области культуры и искусства. Вот поэтому сейчас у нас есть опасения стать придатком таких больших анонимных организмов культурной индустрии.

Чухров. Хорошо. Какие вы видите ресурсы или рычаги противостояния этому процессу? Или все так безнадежно?

Бакштейн. Я уже не могу сказать. Я уже из другого поколения, и я обычно в таких случаях повторяю следующие строки: «Я люблю твой замысел упрямый, и играть согласен эту роль, но сейчас идет другая драма, и на этот раз меня уволь». Знакомые стихи? «Но продуман распорядок действий, и неотвратим конец пути. Я один все тонет в фарисействе, жизнь прожить – не поле перейти».

Чухров. То есть вы не хотите отвечать?

Бакштейн. Есть комментарий. Перед моим поколением стояла важная историческая задача: ликвидация советского государственного и общественного строя, в том числе и соответствующего мировоззрения. И задача эта была успешно выполнена. Хотя сейчас мы как раз обсуждаем последствия этой ликвидации.

Чухров. Значит, вы не все продумали и не все учли.

Бакштейн. Не все. Но в тех кругах, которым я принадлежал, были общие интересы.

Чухров. А вам кажется, что общие интересы образуются, только когда есть какой-то враг или какая-то антиномия, которую надо ликвидировать?

Бакштейн. Вот это большой вопрос.

Чухров. Почему механизмы сопротивления против этого чудовищного неолиберального бесконечного производства не срабатывают?

Бакштейн. Потому что оно победило, потому что советская власть рассматривалась как исторический казус, как нечто иррациональное, со смещенным смыслом, это было совершенно понятно, что хотя все может продлиться вечно – мы не знали, когда все это закончится, было понятно, что к истине это отношения не имеет, истиной владеем мы. А сейчас совершенно другая ситуация, сейчас чувства, что кто-то владеет истиной, в художественной ипостаси или в философской ипостаси – больше нет.

Чухров. Хорошо, а как вы думаете, истина связана с верой или со знанием?

Бакштейн. Истина – это категория, которая имеет некое историческое измерение. Не в каждой эпохе возможно конституирование истины.

Чухров. То есть вы это связываете именно с конкретным историческим периодом...

Бакштейн. Я имею в виду, что эпоха истины прошла. Вот эта огромная историческая эпоха, которая началась в XVIII веке – эта эпоха закончилась.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1 О СОВЕТСКОМ (2010)

Я живу в этой стране, и мне интересно наблюдать за тем, как эволюционирует российское общество. Мне хотелось бы верить в то, что сейчас в его недрах существует «цивилизирующая» тенденция развития.

Мне представляется, что мы находимся в самом начале пути, в ходе которого гражданское общество формирует свою систему ценностей. В 1991 году в стране произошел нравственный разрыв между советским периодом и современной российской историей. И хотя я не испытываю никакой ностальгии по социалистическому прошлому, должен заметить, что советское общество было основано на определенной системе гуманистических ценностей – и согласно официальной доктрине, и в силу действенности тех элементов гражданского общества, которые сложились в Советском Союзе за семьдесят лет его противоречивого развития. В этом смысле советское общество находилось, как сказал бы философ, в горизонте эпохи Просвещения.

Пусть эта система была формальной, пусть во всем, чего она касалась, ощущался привкус идеологической двусмысленности, но, несмотря на это, гуманистическое сознание в общественной жизни существовало. И вообще нельзя не признать, что социалистические идеи, даже в их советской версии, оказали огромное влияние на формирование ценностной основы человеческих взаимоотношений в XX веке. И не только в России, но и на Западе.

Если мы сейчас включим телевизор и случайно наткнемся на какой-нибудь советский фильм, то даже я уже не замечу его идеологической двусмысленности. Не говоря уже о людях нового поколения. Для них это просто фильмы о человеческих проблемах и взаимоотношениях, в которых все построено на позитивной системе того, что я называю гуманистическими ценностями.

Современное же российское искусство скорее тяготеет к антигуманизму или, говоря иначе, – пытается осознать морально-психологическую травму, которое испытало наше общество в девяностые годы, когда оно в силу сознательного и вполне исторически оправданного разрыва с советским прошлым отказалось и от основ общечеловеческой морали, с которой советское общество осознанно считалось.

Я недавно опросил около 60 молодых людей, где-то от 20 до 25 лет от роду, и задавал всем один и тот же вопрос: «Как вы думаете, что такое “порядочный человек”?». Вы не поверите, но около 25 процентов опрошенных ответили мне, что «это человек, который любит порядок...». Не хочу показаться старомодным ханжой, но по крайней мере в позднесоветский период критерий «порядочности» был определяющим для оценки человека, его «нравственной вменяемости».

А что будет в 2020 году, я не знаю и даже не догадываюсь. Все в руках того, кто определяет наши судьбы. Хотя, конечно, хотелось бы, чтобы новое, формирующееся общество осознанно относилось к опыту прошлого, пусть и трагического.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2 О ГУМАНИСТИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА (2008)²

Есть много причин, по которым выставка, посвященная РККА, может считаться не только юбилейной. Представляется, что эта выставка может стать еще и поводом вернуться к разговору об общественно-исторических и эстетических особенностях всего советского искусства, не ограничиваясь стилистической спецификой так называемого социалистического реализма – явления с преобладающими идеологическими коннотациями.

Понятие «советское искусство» позволяет гораздо шире взглянуть на всю культуру советского периода российской истории и попытаться понять ее «во всем многообразии ее проявлений» и в том числе вне буквально понимаемого контекста партийных постановлений, вне контекста «сталинской эстетики».

Основная задача всего данного рассуждения – обратить внимание на то, что мы называем гуманистическим измерением советского искусства. Дело в том, что многие авторы, и отечественные, и зарубежные, вообще отказывают советскому искусству в каком бы то ни было гуманизме, считаю его, напротив, оплотом антигуманизма, как и весь советский режим. Впрочем, взгляды расходятся.

«Одни называли сталинскую ортодоксию недостаточно гуманной, другие слишком гуманной, поскольку она возлагала слишком большие надежды на человека и слишком мало на анонимную динамику общественного развития» (Б. Гройс).

Мы полагаем, что вместо сомнительных попыток реабилитировать сталинизм, которые предпринимаются сегодня иногда даже в интеллектуальных кругах, попыток представить Сталина «философом на троне», обильно цитируя «Краткий курс истории ВКП(б)», следует внимательнее взглянуть в «имманентный гуманизм» советского искусства.

Советское искусство может считаться самым гуманистическим искусством в истории человечества, так как советская власть легитимизировала себя, апеллируя к построению самого гуманистического общества в истории – коммунистического общества.

Советское искусство – самое гуманистическое еще и потому, что гуманизм пронизывал всю телесность советской культуры, так как проникал в нее сверху, директивно, хотя и противоречиво, следуя парадоксальной логике власти (например, утверждение Сталина о том, что классовая борьба усиливается по мере завершения строительства социалистического общества).

Да, гуманизм был идеологически вменен советскому художнику, но наряду с этим благодаря подвигу отечественных деятелей культуры возник феномен «гуманизма вопреки», продолжавший отечественную гуманистическую традицию XIX века, гуманизма Толстого, Достоевского и Чехова, гуманизма, провозгласившего в качестве главного тезиса «сочувствие к человеку».

Отечественная традиция действительно трактует гуманизм в смысле защиты слабых, милосердия и сострадания. Гуманизм западноевропейского Возрождения не имеет с таким пониманием ничего или почти ничего общего. Конечно, в нем присутствует и нравственный момент. Однако он понимается специфически и стоит далеко не на первом месте.

Гуманизм традиционно трактуется как признание ценности человека как личности, его права на свободное развитие и проявление своих способностей, утверждение блага человека как критерия оценки общественных отношений.

² Диалог искусств, №2. 2008.

Ярче всего, что, казалось бы, парадоксально, гуманизм советского искусства проявился при раскрытии военной темы.

Война ставит человека перед радикальным выбором, перед бездной страданий, перед чувством абсолютной потерянности в мире зла и насилия и абсолютной незащитности перед мировым злом в его самых различных воплощениях.

Одновременно война, победа в войне позволили пережить чувство абсолютной свободы, не только и не столько политической, скорее экзистенциальной – чувство, которое пережили даже молодые участники войны – чувство того, что они совершили самое важное дело в своей жизни, хотя вся жизнь была еще впереди.

Великая Отечественная война, как считают многие последователи Льва Гумилева, породила и такое важное историософское событие, как создание – синтез – советского народа как новой исторической общности (согласно термину Хрущева), по аналогии с тем, как в 1380 году на Куликовском поле родился русский народ, которого вызвала к жизни энергия Великой битвы.

Возникла возможность идентифицировать себя не только с классом или социальной группой, но со всем народом. В каком-то смысле можно говорить о том, что в этот момент в России впервые в ее истории сформировалось национальное (а не имперское) государство; другое дело, что основа этого синтеза была не расовая и не этническая, а идеологическая, ведь в исторической перспективе Советскими республиками должны были стать все государства на земном шаре (как это художественно предсказано в работе Вагрича Бахчаняна).

Таким образом, именно поколение тех, кто родился в 1945 году (я тоже принадлежу к этому поколению), может считаться первым поколением настоящих советских людей.

Анализ иконографии советского изобразительного искусства, с одной стороны, и советского кинематографа – с другой, позволяет обнаружить определенные приемы, с помощью которых художник мог продемонстрировать «гуманистическое измерение» общественных отношений. Не будет преувеличением сказать, и это легко можно продемонстрировать на примере произведений нашей выставки, что таким основным приемом было создание мизансцены разговора, беседы персонажей, или это ситуация обращения, речи вождя, руководителя (Шухмин П.М. «Приказ о наступлении»).

Во всех этих случаях медиумом событийной основы изображенного является язык. Язык здесь выступает и как «медиум политики», так как политика оперирует словами – аргументами, программами, резолюциями, а также приказами, запретами, инструкциями и распоряжениями (Гройс). Но – и это абсолютно противоположное измерение существования языка – он выступает как «гуманистический медиум», как среда доверительных отношений. Работа А.И. Лактионова «Письмо с фронта» или «Подруги» С.В. Рянгиной являются парадигматическими примерами. Даже вожди предпочитают быть изображенными в качестве беседующих (Мальцев П.Т., «Встреча героического экипажа»).

Язык как медиум искусства начинает играть особую роль и в так называемых экстремальных ситуациях, и военные действия здесь – важный контекст, конечно, и не только в советском искусстве.

История военного плаката дает множество тому примеров. Один из наиболее характерных – работа Фрэнка Дадда «Пиши мне чаще» (1914), изображающая трогательную сцену чтения британским солдатом письма из дома. Человеку моего поколения сразу приходит на память стихотворение Константина Симонова «Жди меня».

Кстати сказать, идея массированной идеологической пропаганды в условиях войны принадлежит не Ленину и не Троцкому, а лорду Бивебруку, создавшему в 1916 году при британском парламенте соответствующую комиссию, финансировавшую создание патриотических произведений.

Но все-таки наиболее ярко советский гуманизм проявился даже не в изобразительном искусстве (если оставить в стороне от всего данного рассуждения неофициальное советское искусство), а в кинематографе.

Даже сегодня, и особенно сегодня, советские фильмы о войне смотрятся как истинные образцы глубочайшего внимания к человеку, где ставятся фундаментальные вопросы человеческого существования на фоне универсальной катастрофы. «Летят журавли» Михаила Калатозова, «Баллада о солдате» Григория Чухрая, «Двадцать дней без войны» Алексея Германа остаются шедеврами, созданными совершенно независимо от «партийного заказа», произведениями, выразившими российскую философию любви и сострадания.

Но для меня лично наиболее символической остается одна сцена из фильма Станислава Ростоцкого «На семи ветрах», когда герои фильма (в исполнении Вячеслава Тихонова и Ларисы Лужиной) идут ночью по заснеженному полю, где-то недалеко от линии фронта. Камера находилась, судя по всему, очень высоко, и мы видим фигуры людей почти точками на снегу и только слышим их голоса. Вся сцена становится гуманистической метафорой абсолютной заброшенности, абсолютной уязвимости человеческого существа в мире, брошенном Богом на произвол судьбы.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3 О ПОСТСОВЕТСКОЙ СОВРЕМЕННОСТИ (2009)

Пытаясь понять сейчас значение периода семидесятых и восьмидесятых в истории послевоенного русского искусства, следует, как мне представляется, исходить из того, что только в конце восьмидесятых Россия (или тогда Советский Союз) начала возвращаться в состояние Современности (или Модернити), причем «сама идея современности тесно соотнесена с принципом, согласно которому возможно и необходимо рвать с традицией и учреждать некий абсолютно новый способ жизни и мышления» (Жан Франсуа Лиотар). Имеется в виду, что Советский Союз как тоталитарное государство пребывал в своем мифологическом времени, как бы после «Конца Истории», завершившейся созданием Советского государства. Можно сказать, что это государство выпало в какой-то момент из исторического времени, несмотря на то что пребывало в авангарде Современности в первые годы после Октябрьской революции. Смена времен произошла, как считается, около 1929 года – года так называемой сталинской контрреволюции.

Продолжая эту логику временных горизонтов, логично было бы согласиться с мыслью о том, что было нечто мистическое в том, что Перестройка началась с приходом к власти Горбачева в 1985 году, сразу после 1984 года – года, когда происходили события, описанные Дж. Оруэллом в его «1984». К этой книге у советской интеллигенции было особое отношение. За ее чтение, как и за чтение «Архипелага Гулаг» Солженицына, можно было получить срок в лагерях того же Гулага. Симптоматично также, что именно символикой книги Оруэлла воспользовался известный диссидент Андрей Амальрик, описывая культурно-политическую ситуацию в тогдашней России и говоря о начавшей тогда формироваться культурной оппозиции советскому режиму, оппозиции, деятельность которой и привела в конечном счете к Перестройке. Он писал в 1960 году о периоде реакции, наступившей вскоре вслед за хрущевской «Оттепелью»: «Тем не менее победу над “культурной оппозицией” в целом одержать не удалось, напротив – частично она постепенно включилась в официальное искусство, тем самым модифицировавшись, но модифицировав и официальное искусство, частично же сохранилась, но уже в значительной степени как явление Культуры. Режим примирился с ее существованием и как бы махнул на нее рукой, лишив тем самым ее оппозиционность политической нагрузки, которую он сам придавал ей своей борьбой с нею» (Андрей Амальрик. Просуществоует ли Советский Союз до 1984 года).

Современность, наступившая в России (или вернувшаяся) с Перестройкой, имела всемирно-историческое значение. В этой связи надо попытаться определить еще раз особенности той эпохи, которая наступила после падения Берлинской стены (1989) и распада Советского Союза (1991). Есть все основания полагать, что этими событиями завершилась огромная историческая эпоха, эпоха Нового времени, когда искусство и культура в целом были важнейшей составной частью общественной идеологии. Этим определялось привилегированное положение искусства и художника, хотя и в эпоху Современности роль и место художника существенно различались при либеральных режимах с одной стороны и тоталитарных с другой. Но и в том и другом искусство, и особенно изобразительное искусство, претендовало на элитарную позицию в обществе. В этом смысле модернизм завершает традицию эпохи Просвещения, когда либеральная и антиклерикальная идея торжества разума в то же время предполагала деление всего общества на воспитателей и воспитуемых.

Для нашей темы важно то, что и в конце восьмидесятых прошлого века продолжались «просвещенческие» поиски рациональных основ бытия, политической суверенности и прав человека. Этот исторический момент, повлекший за собой и окончание холодной войны, многими интерпретируется и как момент конца Истории вообще (но не в совет-

ском смысле). Единая всемирная история, предполагающая обнаружение конечного смысла в каждом событии и обозревающая процессы на всей Земле с единой точки зрения, невозможна в условиях глобализации. В свою очередь, глобализация становится реальностью только с Перестройкой и завершением периода, когда мир был разделен между сверхдержавами.

В такой точке зрения есть смысл еще и потому, что сама история всегда понималась как движение к созданию совершенного общества справедливости и всеобщего благоденствия. Падение и распад Советского Союза заканчивает историю в том смысле, что советский социализм был главным претендентом на звание такого общества справедливости и благоденствия. Но эта претензия оказалась – как мы теперь знаем – несостоятельной, и общество справедливости и благоденствия совпало с современным цивилизованным обществом демократии и рыночной экономики.

Парадоксальным образом наступление Современности в России совпало или даже стало причиной завершения эпохи Постсовременности (или Постмодернизма) на Западе. Как часто уже бывало в российской истории, страна, отстававшая в своем историческом развитии (сделаем уступку теории всеобщего и линейного исторического развития), оказалась на какое-то время в его авангарде, – такое уже происходило в 1917 году. Но Россия оказалась и одной из причин и даже провозвестницей так называемой «Альтернативной Современности».

Интересно, что к нашей перестроечной теме имеют отношение теории Николя Буррио. Дело в том, что именно он в своих статьях ввел понятие «Альтернативная современность» – понятие, которое призвано было охарактеризовать период, наступивший одновременно с Перестройкой и окончанием холодной войны, и одновременно период, сменивший эру постмодернизма. При этом, описывая происхождение Альтернативной Современности, Николя Буррио приводит в качестве базовой оппозиции в своем рассуждении оппозицию «Архипелаг-Континент». Эта оппозиция определяет, по его мнению, сегодняшнюю ситуацию, когда «художники сегодня ищут новую модернисти, которая будет основана на трансляции. Суть этой процедуры во взаимном переводе культурных ценностей различных культурных групп и связывание их с мировыми сетями». Для Буррио в этом контексте Архипелаг символизирует все живое и подвижное, все склонное к диалогу и коммуникации, а Континент, напротив, – символ всего уже сложившегося и консервативного.

Прочитав эти убедительные пассажи Буррио, я написал ему письмо по электронной почте. В этом письме было сказано: «Твою оппозицию “архипелаг – континент” мы использовали в советское время, в семидесятые годы описывая советскую реальность, но тогда архипелагом был для нас архипелаг Гулаг, а континент являлся синонимом Западной цивилизации. И один из эмигрантских журналов, издававшихся тогда в Париже, так и назывался – “Континент”». Буррио ответил мне ровно через семь минут: «Твой комментарий на оппозицию “континент – архипелаг” весьма интересен. Это было вполне адекватно в том упомянутом тобой историческом контексте, возвеличивая “континент” как философскую стратегию... Но сейчас, двадцать лет спустя, после того, как Берлинская стена пала, мы имеем обратную оппозицию: континенты теперь опасны, а новые Гулаги стали континентальны».

Продолжая тему Гулага, не будет преувеличением говорить о том, что в советское время жизнь так называемой независимой интеллигенции была «жизнью в ожидании Гулага», даже не в страхе перед ним. Речь идет о жизни старшего и даже среднего поколения художников, поколения Кабакова, Булатова, Чуйкова, Гороховского, Рогинского, Комара и Меламида, Косолапова, Монастырского, Макаревича, поколения Файбисовича, Филатова, Гундлаха, Звездочетова и Мироненко. Жизнь этого круга состояла в непрерывных попытках вернуться из мифологизированного советского времени в реальное историческое время, в большую всемирную Историю. Существовало господствовавшее в этом кругу убеждение,

что есть «Общая истина»), некий единственно верный, согласующийся со здравым смыслом взгляд на вещи, некое тайное знание, совпадающее с тем знанием, что существует на Западе. Потом оказалось, что это был лишь Воображаемый нами Запад (в реальности же их обнаружилось как минимум два: англо-американский и евро-континентальный). Но тогда связь с западным миром была совершенно виртуальной и сводилась к редким встречам с иностранцами, которые могли звонить нам только из уличных телефонов-автоматов, так как гостиничные телефоны прослушивались.

То есть возникало странное убеждение, что ты живешь одновременно в раю и в аду. С одной стороны, тебе повезло родиться в самой передовой, самой прекрасной стране на земле, но, с другой стороны, с годами росло убеждение, что что-то здесь не так, что все ценности смещены и опрокинуты и что ты жертва этого малосимпатичного режима. Я сам до сих пор хорошо помню то чувство невероятного, абсолютного превосходства над всей окружающей действительностью, над всеми теми обыденными и банальными, но одновременно страшными и таинственными обстоятельствами повседневной советской жизни, чувство абсолютного безразличия к тому, какое формальное место в той официальной советской системе мы занимали. Это чувство превосходства проистекало из чувства причастности к некоему тайному знанию правды жизни, правды о сути того советского режима, в обстоятельства которого мы были погружены, и было свойственно всем тем, кто считал себя принадлежащим к альтернативному, антисоветскому интеллигентскому кругу.

В силу всего сказанного Перестройка была воспринята как торжество здравого смысла, когда само тогдашнее полицейское государство, все его официальные институты, включая художественные, пребывали в состоянии глубокой растерянности, когда в мире искусства «все стало возможно», когда в 1987 году адептами московского концептуализма был создан «Клуб авангардистов» – абсолютно новый тип художественной институции, когда Свен Гундлах опубликовал статью с пророческим названием «Концептуалист – художник в законе».

Кто-то сказал, что художественный жест – это, по сути, не просто искусство, а «искусство об искусстве», жест различения искусства от неискусства. И каждый раз в совершенно непонятном месте это различение проводится, чем непонятнее, чем радикальнее художник выбрал зону различения, тем интереснее сам художественный жест. Нужна была убежденность в политической и эстетической правоте собственного жеста. Именно эта убежденность позволила представителям школы московского концептуализма выжить в условиях Советского Союза в семидесятые годы, идеологически и эстетически победить и стать предтечей современного искусства в России.

Главным качеством для концептуалиста в России была способность рассказывать о событиях Современности и их встраивании в актуальную историю. Рассказ, нарратив перерос в так называемую концептуальность независимого русского искусства. Термину «гласность» соответствует глагол «провозглашать», то есть публично рассказывать. Именно способность рассказывать была важнейшей, ибо «рассказ и его передача доставляют сопротивление его легитимность и в то же время его логику. Рассказ есть полномочность как таковая. Он уполномочивает непреложное “мы”, вне которого есть лишь некие “они”» (Лиотар).

Попытки художников, исповедовавших принципы эстетической альтернативы, вернуться в историю и в Современность были тогда связаны и с чувством гражданской и профессиональной ответственности за художественное высказывание, что возможно лишь в условиях гражданского общества. Несмотря на возможные возражения, мне представляется, что в Советском Союзе по крайней мере начиная с семидесятых присутствовали достаточно зрелые элементы гражданского общества. Во всяком случае, в интеллигентской ментальности слово «порядочность» было ключевым словом в оценке человека.

Не будет ошибкой сказать, что художники, разрабатывающие стратегию эстетической альтернативы, в большой мере интегрированы в политическую и социальную жизнь. Стратегия альтернативы в целом и сегодня является отражением неолиберального контекста, в котором действует современное искусство и в котором «поле политической трансформации становится также полем художественной трансформации... а политический авангард определяет местонахождение художественного авангарда» (Хал Фостер).

Известная опасность этой стратегии, и эта опасность существовала и в предперестроечные годы, связана с тенденциями эстетизации политики и замещения ее определенным моральным ригоризмом, подчинения ее догматизму определенной доктрины, даже в том случае, если интенция художника состоит в том, чтобы продолжать традиции Просвещения и гарантировать их выживание (Юрген Хабермас). Обе указанные тенденции характеризуют тот тип общества, который сегодня можно описать как «элитную меритократию» и на который ориентируется сегодня неолиберализм.

Разработка Современностью своего собственного смысла в любой геополитической ситуации – и в советской, и в постсоветской, и западной – была возможна только тогда, когда художник был в состоянии взять на себя ответственность, так как «если нет ответственности, то мы обрекаем себя на повторение без изменения» (Лиотар). Здесь недвусмысленно прочитывается связь ответственности со смыслом того, что делает художник, связь эстетики и этики, без чего невозможно Большое искусство.

Современный нам постперестроечный мир поставил тему ответственности под вопрос: как вообще возможна сегодня фигура ответственности и перед лицом какой «высокой» инстанции, когда глобализированный мир существует только как фигура согласования локальных интересов – политических, экономических, религиозных или этнических. И одновременно с этим весь грандиозный Освободительный проект Современности – особенно это стало очевидно именно в постсоветский период, после окончания холодной войны – из идеологического превратился в чисто технологический, предлагая различные рецепты решения локальных проблем.

Перестройка началась для меня, как для всех, в 1985 году, но для меня лично она закончилась летом 1991 года. Дело в том, что меня в те еще советские времена поразил и покорила фильм режиссера Мервина Ле Роя «Мост Ватерлоо», с Вивьен Ли и Робертом Тейлором в главных ролях. Отношения героев фильма на фоне событий Первой мировой войны представлены в этом фильме с тем глубинным гуманизмом, который не был свойственен большинству советских фильмов о войне. И вот именно летом 1991 года я приехал первый раз в своей жизни в Лондон. Вид реального Waterloo bridge каким-то образом подвел итог моим перестроечным иллюзиям. Начиналась другая жизнь, в другой современности.

ПРИЛОЖЕНИЕ 4 ПРИВАТИЗАЦИЯ ИСТОРИИ (1999)

Каждая эпоха придумывает или выбирает слова, которые становятся ключевыми для понимания этой эпохи, страны, культуры. Мы говорим: «эпоха романтизма» или «конец прекрасной эпохи»... Для современной России таким ключевым словом является слово «приватизация».

Однако понять тот смысл, который это слово приобрело в России, довольно сложно, так как страна не имела развитого института частной собственности. Субъектом собственности было государство, тогда как частная жизнь регулировалась политикой «коммунальности». Эмблематическим примером логики коммунальности можно считать коммунальную квартиру – квартиру, в которой проживало по несколько семей и многие предметы обихода были в общем пользовании. В таких квартирах жило большинство населения Советского Союза.

Русская грамматическая конструкция являет нам интересное отношение: в России говорят вместо «я имею» – «у меня есть», тем самым заменяя глагол обладания (иметь) глаголом существования (быть).

В ходе экстренной – или, как говорили в 1991–1992 годах, «обвальной» – приватизации правительству следовало быстро раздать все, что принадлежало государству.

На символическом уровне надо было определить предмет приватизации, то есть что именно может стать собственностью, объектом владения и распоряжения, а также и ее субъекта, то есть того, кто в состоянии приобретать.

Никакие представления о справедливом распределении богатства, созданного советским народом, не участвовали и не могли использоваться в качестве регулятора процесса приватизации.

Критерии справедливости и равенства рассматривались лишь как идеологические атрибуты советского социализма и пусть не мировоззренчески, но фактически и практически игнорировались.

В результате субъектом приватизации стал *сильный* человек, способный *совершить насилие*, человек, который не может в своих действиях руководствоваться моральными соображениями, поскольку они мешают беспрепятственному приобретению.

Этот человеческий тип и есть «новый русский». «Дикая» приватизация не регулировалась никакими институтами гражданского общества хотя бы потому, что гражданское общество еще только создается в России.

Отсутствием такого рода общества объясняется и отсутствие, так сказать, «приватизационного дискурса». Возможности для социального критицизма, который сопутствует процессу становления такого рода дискурса, узурпированы «левой оппозицией», которую сегодня составляют коммунисты.

Тем не менее возникают символические порядки «частного», но не только и не столько частной собственности, сколько порядки «частного взгляда» на различные предметы. Естественно, что вырабатывать такой «частный взгляд» легче в отношении уже знакомого предмета, чем в отношении постоянно меняющейся актуальной ситуации.

Поскольку любой знакомый предмет знаком, потому что уже репрезентирован, предъявлен, то новый «частный» взгляд может быть только либо репрезентацией уже известного, либо актуализацией и осознанием опыта, который не представлялся значимым; он был, присутствовал, но казался чем-то само собой разумеющимся.

Проследить формирование нового постсоветского частного взгляда можно на примере наблюдающегося в самое последнее время отношения к советскому искусству, главной характеристикой которого была его идеологизированность. Суть советской идеологии

зированной заключалась в самом факте наличия обязательной «классовой» точки зрения на репрезентированный нарратив, а также в том, что эта точка зрения была единственной. Автор произведения, будь то фильм или роман, как бы узурпировал право на интерпретацию, иными словами, монополизировал код. Разумеется, на самом деле субъектом такой монополизации – или «национализации» – кода был не индивидуальный автор, а партия, которая контролировала автора, делала автора своей функцией, требуя от него, чтобы он служил даже не толкователем, а простым транслятором.

Что происходит, когда общество отказывается от распоряжения кодом в пользу государства и/или партии, как это было в Советском Союзе, можно понять по разговорам Вальтера Беньямина с Асей Лацис в 1926–1927 годах, описанным Беньямином в его «Московском дневнике».

Важно отметить, что сейчас в России происходит не *переписывание истории*, как это бывало раньше при смене политического режима, а *приватизация истории*. История переписывается, когда происходит смена монополиста; приватизация же связана с появлением немонопольного, частного субъекта.

Итак, на наш взгляд, именно искусство и история искусства являются тем символическим пространством, в котором разворачивается драма приватизации кода.

Предпосылки этой приватизации были заложены еще в советский период, и сделали это представители так называемой неофициальной культуры. Они первыми доказали собственным стилем жизни возможность множественности социальных миров, первыми «приватизировались», создали частные пространства, независимые от тоталитарного государства и официальной культуры. Благодаря той дистанции, которую неофициальное искусство в семидесятые годы создало по отношению к внешнему миру, оно смогло описать этот мир. Илья Кабаков создал эстетику коммунальных миров, а Комар и Меламид – эстетику соц-арта как языка деконструкции советской идеологии.

Можно сказать, пользуясь термином Беньямина, что неофициальное искусство осуществило «идеологический патронаж» над «советским человеком» таким же образом, каким русская интеллигенция после 1917 года осуществляла «идеологический патронаж» над пролетариатом.

«Частные миры» неофициального советского искусства лишили советскую идеологию монополии на код. И это было сделано совершенно осознанно, путем создания параллельной культуры и автономной эстетики. В этом отношении так же, как левые интеллектуалы Запада, неофициальные художники Москвы были и остаются детьми 1968 года.

Одновременно с контркультурным развитием неофициального искусства и в рамках искусства официального в шестидесятые и семидесятые годы, начиная с хрущевской оттепели шла «ползучая» приватизация: возникала если не частная собственность, то по крайней мере частная жизнь, не просвечиваемая телескрином наподобие оруэлловского.

В искусстве это выразилось в том, что некоторые элементы нарратива не получали автоматически обязательную, как это было, например, в довоенном соцреализме, идеологическую интерпретацию. Возникали идеологические зоны частной или, вернее, личной жизни.

Парадокс состоит в том, что в настоящее время именно советское искусство, особенно советское кино, переживает пик популярности, несмотря на количественное преобладание Голливуда. В ситуации, когда идеологический код старых советских фильмов дезавуирован и уже не воспринимается как ментальное насилие, советское искусство очищается от идеологической одиозности и впервые становится именно искусством, то есть автономной эстетической деятельностью, а не идеологической функцией, которой оно изначально не было.

С другой стороны, в фокусе зрительского интереса оказываются нейтральные, внеидеологические зоны таких советских произведений. Как же была структурирована жизнь

в этих нейтральных зонах и почему киноинтерпретация этой жизни столь притягательна сегодня?

Дело в том, что имеет место не только *драма* приватизации, но и *травма* приватизации. Помимо «героя нашего времени» – «нового русского», который логикой «дикий» приватизации поставлен по ту сторону Добра и Зла, – существует и жертва приватизации – российский обыватель, «униженный и оскорбленный». И таких большинство.

Где это существо может обрести моральное оправдание своему положению, объясняя свои неудачи ссылкой на то, что он или она не смог (не смогла) переступить через элементарные требования традиционной морали – не смогли украсть, обмануть или, наконец, заказать убийство конкурента?

Оправдание можно найти, только пересматривая советское кино послевоенного времени, где официальный советский гуманизм неожиданно совпал с традиционной моралью, – которой лишено современное российское общество, которую уничтожал довоенный социализм (в условиях чисто оруэлловских), но которой неявно обладало советское общество в шестидесятые и семидесятые годы.

Сегодня терапевтический эффект послевоенного советского кино налицо, но налицо и новый частный взгляд на советскую историю, налицо желание отождествиться с этой историей на уровне частной жизни, приватизировать ее.

Получается из всего вышесказанного, что Россия может вернуть себе моральный распорядок только путем заимствования его из символического порядка советской истории.

Российский народ и советский народ в морально-психологическом отношении есть одно и то же. Это разные фазы или этапы одного процесса становления.

Последним по времени примером тождества российского и советского стало празднование 850-летия Москвы и то, как это празднование было представлено в средствах массовой информации и рекламе. На многочисленных рекламных щитах, расставленных в Москве, вместо обычной рекламы появились поздравления Москве от банков и компаний.

Два факта интересны в связи с этим. Первое: в большинстве «поздравлений» использовались сюжеты из российской истории, и второе – они идеологически и семантически повторяли советские политические транспаранты. Подобно советской наглядной агитации, эта реклама служила лишь демонстрацией лояльности данного банка или компании местному «божеству» – лично мэру Москвы.

Таким образом, приватизация истории, в дополнение к индивидуальному, приобретает еще и корпоративное измерение.

4 ЭССЕ. ВОСПОМИНАНИЯ О СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ³

История про лошадь

Когда я пытаюсь вспомнить, под влиянием каких впечатлений сложились мои представления о современной живописи, мне приходят на ум несколько историй. Одна из них связана с моими регулярными посещениями галереи Рональда Фельдмана в начале девяностых. Там в офисе обычно висели картины, периодически предлагавшиеся клиентам. Одна из них особо привлекла мое внимание. Это был портрет лошади, неподписанный. Довольно долго, примерно пару часов, не было никого, кто мог бы мне сказать, кто автор. В конце концов Мартина, директор галереи сказала, улыбаясь: Энди Уорхол. Лошадь не была похожа на узнаваемого Уорхола. Это был как бы силуэт, составленный цветными волнистыми линиями. Ничего больше. Но у меня от слишком долгого созерцания лошади созрела мысль о том, что главная сложность, с которой сталкивается современный художник, – это необходимость каждый раз начинать сначала, создавая заново всю систему изображения мира, как внутреннего, так и внешнего. Магия той лошади заключалась в том, что она была сверхъестественно проста, проще всего того, что я уже успел увидеть в Америке или, точнее, того, что я ожидал увидеть.

³ Художественный журнал, № 43–44. 2002.

История про Степана Кошелева

Так звали персонажа, которого придумал И. Кабаков для своей очередной выставки в той же галерее Фельдмана. Выставка имела сложную концепцию и конструкцию, воспроизводила интерьер якобы барнаульского музея, где во время вернисажа якобы протек потолок и все такое. Но главное – была представлена живопись Степана Кошелева. И надо признать, это была современная, совершенно оригинальная живопись, одновременно отвратительная и невероятно притягательная. Она представляла собой на одном уровне так называемую «тематическую картину» – трактористы, доярки, закаты... На других уровнях восприятия узнавались эстетика цветной фотографии из «Огонька» образца конца пятидесятых, приемы «левого МОСХа», крупный, очень крупный мазок «худфондовской халтуры» и что-то еще, чего я не мог знать, не будучи знатоком советской живописи, но мог угадать, как мог угадать и совсем несведущий американский зритель. Кабаков каким-то образом предполагал возможность угадывания, так или иначе. Но внимательное разглядывание «барнаульской живописи» приводило к выводу о том, что Кабаков сумел «концептуализировать» живописный слой, создать в нем не только текстуру и тектонику, но и смысловое исторически фундированное строение.

На этом примере становилось понятно, что «современная живопись» – такой же ready made, как сушилка для бутылок или фонтан. Еще в 1917 году Дюшан, обидевшись за отвергнутый американским выставкомом ready made, сказал, что живопись является в том смысле ready made, что краски, используемые художником, произведены промышленным образом. Картины Кабакова не являются живописью в том же смысле, в каком не являются литературой ранние романы Сорокина. Эти романы являлись в точном смысле слова художественными объектами, ибо сам автор предлагал оценивать их на вес, – по крайней мере читать их подряд мне всегда казалось делом бессмысленным. И конечно, «Голубое сало» и тем более «Лед» – совсем другое дело: это настоящая современная литература, ее можно и нужно читать и перечитывать. Однако отечественная литературная критика (Сергей Иванов в «ЕЖ», № 17 за этот год) восприняла «Лед» не как произведение современного искусства, а как традиционное реалистическое произведение, найдя там даже прототип Чубайса.

Итак, картины Кабакова, его живопись – это концептуальные объекты, такая же часть инсталляции, как кухонная утварь. Это картины, которые ничего не изображают, за ними, или через них, не открывается никакая реальность. В современной философии этому соответствует тезис о том, что «нет бытия за феноменом» (Э. Гуссерль), за «явлением» не скрывается никакая «сущность». Эти картины лишь продолжают концептуальные установки русского искусства, которые уже в явном, осознанном виде присутствуют в полотне Исаака Левитана «Владимирка» – произведении, где название важнее живописных качеств пейзажа.

История про Репина

Надо заметить, что живопись Степана Кошелева, допускала разглядывание с самых разных дистанций, в том числе с совсем близкого расстояния.

Как раз такого разглядывания не допускает известная картина И.Е. Репина «Иван Грозный и его сын Иван», а особенно ковер, на котором находятся персонажи картины. На примере манеры, в которой написан этот ковер, Алик Меламид объяснял мне в конце шестидесятых смысл термина «грубый мазок»: смотришь издали – ковер как ковер, подходишь ближе – какая-то какофония мелких цветных пятен...

Хотя если вернуться к тезису об изначальной концептуальности русского искусства, то критика Репина может показаться чрезмерной, а «грубый мазок» тоже окажется ready made задолго до Дюшана. Ведь действительно, как и в современном интернациональном искусстве, в современной живописи передвижников контекст важнее, первичнее текста. «Бурлаки», «Не ждали», «Всюду жизнь» – без знания истории вопроса нельзя понять смысл произведения. И разумеется, величие этих полотен заключено не только в их пластических достоинствах.

О живописи и живописцах

Из наблюдений о том, как устроено современное искусство, следует, что в его контексте живопись вполне органично существует, но отсутствуют живописцы, люди, которые однозначно отождествили себя с живописью как техникой, видом изобразительного искусства. Здесь следует заметить, что дело не в злокозненности самой живописи, а в критерии однозначности отождествления. Видео или фотография ничем не лучше и не современной живописи, а «чистые» фотографы или видеохудожники ничем не лучше живописцев, их претензии на место в современном искусстве не являются более обоснованными.

С одной стороны, живопись пока еще остается основой для воспроизводимости изобразительного искусства как важного социального института. В массовом сознании все еще считается, что художник – это тот, кто может «похоже нарисовать» или ходит с этюдником по полям. Однако, во многих европейских Академиях художеств живопись и рисунок уже не являются неотъемлемым элементом обучения, уже не принадлежат к числу basic skills, по крайней мере «мышь» котируется наравне с кистью.

Интегрирующую роль картины теперь выполняет экран, а роль живописи – time based media: видео, аудио, перформанс, фильм, компьютерная анимация.

Об абстрактном экспрессионизме

Сама логика абстракции приводит к выводу о том, что единственным абстракционистом был сам В.В. Кандинский, который и изобрел принцип нефигуративной живописи. Любая тематизация абстракции, вариации на тему абстракции внутренне противоречивы: критерии качества и профессионализма здесь не работают, как и во всех разновидностях модернизма, а красивую абстракцию всегда можно заподозрить в тяготении к дизайну и чему-то прикладному. Трудно представить, что кто-то способен внятно объяснить, что такое «великий абстракционист» и чем, собственно, нас так впечатляют М. Ротко или В. де Кунинг. Дело даже не в том, что слоны рисуют не хуже де Кунинга, а в том, что де Кунинг рисует не лучше слонов.

Цветные пятна всегда остаются просто цветными пятнами, и только заговором профессионального арт-мира можно объяснить тот факт, что одни цветные пятна могут стоить миллионы, как в случае де Кунинга или Ротко, а другие пятна, практически такие же, на многие порядки меньше.

Абстракция может даже становиться официальным искусством, как это и произошло в Западной Германии после войны, когда фигуративизм ассоциировался с нацистским искусством. В то же время абстракционизм неофициального искусства в России – свидетельство свободомыслия, Ю. Злотников – бесспорный классик. Однако сравнительно долгое пребывание абстрактного экспрессионизма на авансцене изобразительного искусства я могу объяснить только психоаналитическими причинами, заставляющими зрителя напряженно и безуспешно угадывать в лабиринте пятен призраки фигур. Абстрактное полотно всегда напоминало мне пятна Роршаха, хоть последние и не цветные, а чернильные. В эволюции абстрактного искусства, как и в случае других попыток модернизировать классическую картину, видится и то, как сложно расстаться с повествовательным началом, присутствующим в любом изображении. По пятну тоже можно о многом судить. Пятно тоже имеет форму.

О живописи Герхарда Рихтера

Взаимоотношения живописи и фотографии имеют долгую историю. С появлением фотографии живопись постепенно отказалась от претензий на репрезентативность в широком смысле, на то, чтобы быть, не могу избежать этого слова, «симулякром».

Живописные подобию фотографии у Герхарда Рихтера не имеют своим предметом саму фотографию. Было довольно наивно и поверхностно называть этот жанр «фотореализмом». Предмет Рихтера – конечно, человеческая память, а точнее, память человека поколения самого художника, у которого от погибших отцов остались одни фотографии.

Благодаря живописному воспроизведению индивидуальное воспоминание становится предметом публичного созерцания, а присутствие «тектоники мазка» делает живопись поводом для медитации, – эффект, который только усиливается в «живописи по поводу фотографии» Г. Рихтера, в том числе из-за того, что изображение на картинке перестанет быть документом, но остается свидетельством.

Герхард Рихтер – то, что называется «абсолютный художник», его ретроспекция в МОМА вызывает, говоря языком традиционного искусствоведения, «неподдельное восхищение». Хотя Набоков и утверждал, что немцы нечувствительны к проявлениям пошлости, что даже в «Фаусте» полно безвкусицы, с моей точки зрения, именно немец Рихтер обладает абсолютным вкусом, что проявляется и в том, как деликатно он обращается с таким противоречивым предметом, как «память немецкого народа», как умело он возвращает (живописными средствами) фотографии, утраченную ею ауру. Я вспоминал Герхарда Рихтера, когда, посетив три года назад семейство своей немецкой подруги в городе Вайдене (Бавария), настоял на том, чтобы сфотографироваться с ее 88-летней бабушкой, служившей во время войны офицером СС.

5 ВСЕ, ЧТО ВЫ ХОТЕЛИ ЗНАТЬ О СЛОВОЕ ЖИЖЕКЕ, НО БОЯЛИСЬ СПРОСИТЬ У БОРИСА ГРОЙСА (ВОСПОМИНАНИЯ) (2004)⁴

Написание воспоминаний вовсе не означает, что кто-то с кем-то где-то реально встречался. Встреча, или Сретенье, если угодно, может произойти в любом доступном уму или сердцу измерении. Жижек всего на четыре года моложе меня, но многое из того, что я прочел в его книгах – из тех, что переведены на русский язык, – показалось страшно знакомым, как будто это писал близкий родственник или по крайней мере соотечественник: так интонационно точно Жижек воспроизводит присущее только советским людям моего поколения отношение к известным, печальным и даже трагическим событиям, имевшим место в сталинский период истории России. Более того, словенец Жижек (или, может быть, словенский еврей Жижек) – даже более советский, чем мы. Мы не смогли бы никогда так поставить вопрос: «Не было ли 11 сентября XX съездом американской мечты?» (13 опытов о Ленине. М.: Ad Marginem, 2003. С.211). Только воспроизведя внутреннюю дистанцию по отношению к травмирующему событию, на что настоящий Homo soveticus не способен, можно произнести или записать подобный вопрос.

Данный текст я назвал воспоминаниями еще и потому, что воспринял многое из написанного Жижеком как обращение непосредственно ко мне и, более того, как напоминание о темах, сюжетах и событиях, которые именно нам двоим хорошо знакомы и даже нами многократно обсуждались. Потому многое из написанного Жижеком воспринимается «обычным», не «посвященным» читателем как не вполне ясное, отчетливое, понятное и внятное. Какой-то, возможно, самый существенный аргумент в текстах Жижека в явном виде отсутствует.

Более того, все, что мною прочитано, вполне может произвести впечатление тавтологии. Я имею в виду, что он сам прекрасно понимает – и это следует из его текстов, – что все разговоры о левом движении – это, говоря словами мэтра поп-литературы Пелевина, чистой воды диалектика переходного периода из ниоткуда в никуда, что, четыреста восемьдесят шестой раз процитировав «Капитал» и «Детскую болезнь левизны в коммунизме», даже сквозь призму симптомов Лакана оживить труп коммунистического мировоззрения не удастся.

Капитализм победил во второй раз за отчетный исторический период (в первый раз он окончательно победил феодализм – то была Великая французская революция) и во второй раз бесповоротно победил коммунизм (именно коммунизм, а не социализм, так как современный капитализм являет собой, говоря знакомыми терминами, только «базис», а надстройка, особенно в континентальной Европе, остается социалистической), и даже противостояние с единственным стоящим противником в лице исламского фундаментализма его не сломит. Сам Жижек понимает, «что действительным экономическим базисом политической демократии является частная собственность на средства производства, то есть капитализм с его классовыми различиями» (13 опытов, с. 134), если, конечно, мы предпочитаем именно демократическое общественное устройство, в котором свободное развитие каждого является условием свободного развития всех. И в самом деле, «сегодня, когда все выступают против капитализма, вплоть до голливудских социально-критических фильмов о заговорах, в которых врагом являются крупные корпорации с их беспощадной жадностью, означающее “антикапитализм” лишилось своего смертоносного жала...» (13 опытов, с. 133).

⁴ Журнал «Синий диван», под редакцией Елены Петровской. Изд-во «Три квадрата», 2004. Вып. 4.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.