

ДЕСЯТЬ ЛЕТ СПУСТЯ

прежде чем составить список художников, поинтересовался, что же есть во всех этих коллекциях на Западе, что о ком писала западная пресса; он профессионально подошел, сделал исследование, список был не случайный. То есть не брали: кто хочет — записывайтесь на аукцион Сотбис. Такого не было. Выбор был не случайным.

Кроме того, когда началась так называемая перестройка в области искусства, я бы считал с февраля 87-го года, мои работы стали известнее на Западе, поскольку их стали показывать на выставках: «Живу — вижу» в Кунстмузиум в Берне, еще ряд выставок. Было достаточно большое количество публикаций в это время. И мои картины уже хорошо продавались до аукциона — дважды на международной художественной ярмарке в Чикаго. Так что даже какая-то известность уже была. По большому счету это, конечно, напоминает немножко сказку о Золушке. Но, надо сказать, то, что случилось с Золушкой, случилось с Золушкой, а с ее сестрами почему-то не случилось.

— Золушка была трудолюбива. Как ваша работа оказалась на обложке каталога? Ведь на обложки любой аукционный дом — это очевидно — ставит ту работу, которая должна стать топ-лотом аукциона, или наиболее знаменитую работу?

— Это был выбор организаторов аукциона. То есть я увидел эту работу на обложке уже после, когда мне показали каталог. Моя работа была и на плакате. Видимо, они решили, что им более выгодно поместить эту работу, что она больше отражает исторический момент или что-то в этом роде. Единственное, что я могу сказать про ту работу, которая помещена на обложке каталога (это — вторая часть «Фундаментального лексикона»), против нее в Министерстве культуры категорически возражали: против того, чтобы эту работу вообще выставить на аукцион. И Симон де Пюри обращался к министру культуры за разрешением. Поэтому, когда эта работа оказалась и на плакате, и на обложке, чиновники Министерства культуры были очень недовольны. И чуть ли не перестали со мной здороваться, как будто бы я что-то неприличное сделал.

— А что было причиной запрета, ограничения?

— Лучше у них спросить. Но я думаю, что им казалось, что время еще не наступило. Я не могу сказать точно, что им казалось. Дело в том, что накануне — незадолго до этого — меня вызвали в Министерство культуры: это было связано с выставкой «Живу — вижу». Там должна была быть выставлена моя огромная картина — не «Фундаментальный лексикон», но аналогичная. Меня вызвал чиновник, ответственный за экспорт, и сказал: «Григорий Давидович, мы вам не советуем показывать эту работу и давать ее на выставку — это бесполезно, мы никогда ее не пропустим. Вы поймите, что гласность — не вседозволенность». Дело в том, что они считали, что гласность — не вседозволенность, и было непонятно, куда это все еще повернет. Вдруг повернет назад, и их всех постигнет за это дело. Не хотелось им.

— Вы рассказывали такую историю, что за день до аукциона к вам подошел сотрудник Сотбис и предупредил о том, что работа будет продана за большую сумму.

— Да, он так по-дружески подошел и сказал: «Старик, я не имею права это говорить, но завтра твоя работа «Фундаментальный лексикон» будет продана за бешеные деньги. У меня есть ставка на 20 тысяч долларов». Действительно, было так.

— Существует теория, озвученная Айдан на конференции в рамках «Форума художественных инициатив», что был некий «заговор дилеров» с целью поднять цены на русское искусство, быстро продать его некоторым клиентам, а потом перестать даже интересоваться этим. Вам кажется нереальной такая картина?

— Когда я слушал Айдан, у меня было такое впечатление, что службы дезинформации КГБ, которые инспирировали статьи в газетах типа «Советская культура», предлагают очередную версию международного заговора

против России, против русского искусства, против русской души. Дело в том, что может быть отдельный случай, когда какой-то коллекционер всю жизнь собирает какого-то художника, едет на аукцион и поднимает ему цену. То есть в принципе теоретически такое есть. И практически, наверное, такие вещи бывают. Но представить себе весь этот аукцион как некий заговор... Дело в том, что весь аукцион в целом был невероятно успешен. И аукцион первого русского авангарда, и аукцион так называемого неофициального искусства. Никто не рассчитывал на такой успех, организаторы рисковали даже своей карьерой — в случае неуспеха. Когда случились эти невероятные продажи, как только это произошло, я на следующий день услышал всякие версии. Мне позвонил человек, мой близкий приятель, и сказал: «Слушай, старик, я тебя поздравляю. Я знаю — все картины купило государство Израиль». Кто-то пустил слух, что государство Израиль, вместо того чтобы покупать танки, решило купить картины русских художников. Я слышал про сионистский заговор. Я слышал про то, что все эти картины купили бруклинские евреи, например. Кто-то мне рассказывал, что все картины купила канадская ювелирная фирма. Кто-то мне рассказывал, что у меня есть дяля — тоже почему-то в Канаде, который приехал и купил эти картины.

Дело в том, что людям свойственно объяснять это такими причинами, хотя причины успеха, безусловно, кроются в уникальном историческом моменте. Весь мир наблюдал за тем, что происходит в России и ожидал от России каких-то невероятных вещей. Это политическая ситуация — раз. И интерес к Горбачеву. Горбачев был и остается на Западе историческим героем, в Германии это просто, по-моему, самая популярная личность за всю историю Германии. И вторая причина — это невероятный ажиотаж на художественном рынке, который к этому моменту тоже достиг своей вершины, апогея. Дело в том, что в то время, как мы помним, картина Джаспера Джонса была продана за 17 миллионов долларов, картина Декунинга — за 20 миллионов. Это живущие художники: в то время Декунинг был жив. Ван Гог продавался за 58 миллионов. Потом начался спад, рынок сделал свои коррекции. Но эти два момента — объективные причины для этого успеха. И потом существовали субъективные моменты. Почему один художник, а не другой был более успешен? Это уже иное дело. Но никаких специальных заговоров, засылок агентов и так далее, естественно, не было.

— После аукциона сколько вы реально получили?

— Я не помню точно, но я получил в пределах 10 процентов, вместо 60 по условиям договора.

— И это произошло со значительной задержкой?

— Да, это произошло с задержкой порядка 10 месяцев после последнего срока выплаты.

— То есть на деньги от «Фундаментального лексикона» закупило танки советское правительство...

— Дело в том, что у меня на аукционе было 6 картин, и почти все картины были проданы за рекордные цены. Сейчас как-то об этом не помнят. Но 6 картин были проданы на сумму, наверное, 930 тысяч долларов... Не в деньгах счастье.

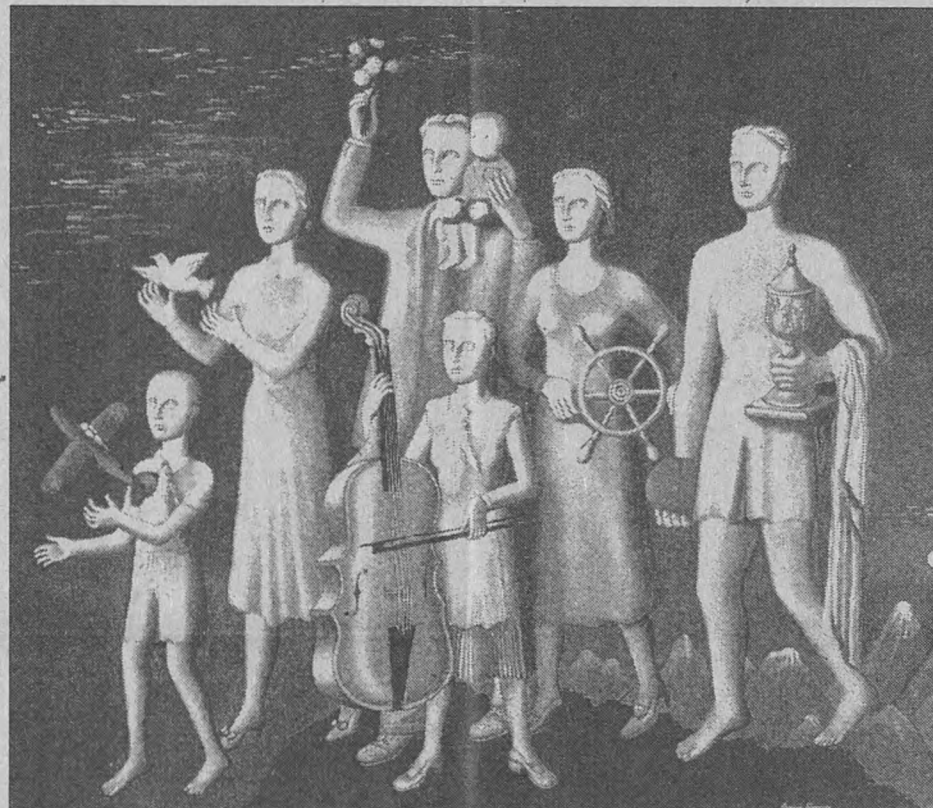
— После этого у вас еще были примеры таких фундаментальных продаж не «Фундаментального лексикона»?

— После этого я работаю в Нью-Йорке, и у меня есть дилер, который занимается продажами и организацией выставок. Я этим не занимаюсь. Слава Богу, я занимаюсь у себя в мастерской, сижу и делаю то, что мне интересно. Так что дело в том, что я не люблю говорить на эти темы. Это из серии неправильно поставленных вопросов.

— «Фундаментальный лексикон» купил Элтон Джон?

— Элтон Джон не купил «Фундаментальный лексикон». Элтон Джон был тем, кто по-английски называется «андербидер», то есть это человек, который уступил другому коллекционеру — немцу из Мюнхена. А первую часть купил Милош Форман. Когда знаменитость замешана, видимо, идет путаница — до сих пор.

— Путаница знаменитостей. Но вы познакомились с Милошем Форманом?



Гриша Брускин. Мемориал. 1983 г.

— Конечно. Дело в том, что Милош Форман купил первую часть «Фундаментального лексикона» в феврале 87-го года. На аукцион была вторая часть. Форман меня разыскал и сказал, что он хочет купить эту картину. Я ему, конечно, — как вольница в России — сказал, что могу ее подарить. Но он отказался. И мы пошли в организацию под названием «Межкнига», в которой часа два просидели, прежде чем нас вообще там приняли. Потом официально оформили эту картину — была оценка художественным советом. И Милош купил ее. Оценка была 2 тысячи рублей. За полтора года до аукциона.

— А кто коллекционирует ваши работы? Кто эти люди?

— Есть два типа. Один тип — это коллекционеры, которые собирают русское искусство, послевоенное — это и есть искусство андеграунда, неразрешенное искусство. Поэтому что официальное искусство никто не собирает. Есть коллекционеры, которые собирают период сталинского социалистического реализма. Это могут быть американцы, европейцы, есть среди русских эмигрантов два-три коллекционера. Но в основном мои работы попадают коллекционерам, которые собирают искусство вообще. И в этих коллекциях я вижу 5–6 русских художников, которые постоянно закупаются ими, в то время как в чисто русских коллекциях обычно 30–40 имен. Можно сказать, что таких художников Запад включает в свои архивы, свою историческую художественную память, скажем так.

— Здесь, в Москве, тип коллекционера такой — это вечный друг художника, который

приходит в мастерскую, пьет вместе с ним, приходит в больницу, когда он болеет: энтузиаст, который не прочь при случае оставить себе и не вернуть работу. А в Америке?

— Во-первых, есть разные коллекционеры. Многие я не знаю — никогда не видел. То есть у меня есть информация о них — я знаю, кто они. Часть коллекционеров просто покупает искусство — их не интересует личность художника. Есть коллекционеры, которым — так же, как и здесь — важно познакомиться, прийти, поговорить. Самое

канском искусстве». И кто-то меня воспринимает как американского художника. Но я, конечно, русский художник, который живет на Западе. И никем другим я себя и не хочу считать. Потому что я приехал на Запад — мне было уже больше 40 лет. И, конечно, в этом возрасте нельзя вдруг взять и изменить свою жизнь и стать не самим собой. Странная была бы вещь. Я всегда, когда меня спрашивают, привожу в пример американского художника, ему лет 45, который приезжает в Россию и становится русским художником! Эта ситуация нереальна.

— Ну тут-то немножко другое. Потому что Нью-Йорк — это столица мира, и для художника, который хочет прославиться, неизбежен в конце концов приезд туда. Так?

— Ну я бы сказал, что есть больше, чем одна столица мира. То есть Нью-Йорк, безусловно, очень важная на земном шаре точка для искусства, но Европа тоже очень важна. Между Европой и Америкой существует некая любовь и конфронтация — точно так же, как между Западом и Россией. С одной стороны, Запад может пренебрежительно относиться к чему-то новому, но в конечном счете он не только принимает это новое, но и не может без этого жить. Запад не может жить без России, без русской культуры, поэтому время от времени устраиваются невероятные выставки, сенсации — например, огромная выставка Родченко в Музее Современного Искусства сейчас. А перед этим была выставка «Великая Утопия» в Музее Гугенхайма: весь Нью-Йорк только об этом и говорил. А перед этим была выставка Малевича и выставка Поповой — крупнейшие события. А в начале года, в феврале, был аукцион русского искусства Кристис, где коллекция русского фарфора была продана за бешеные деньги. Там тарелка — например, Чехонина — уходила за 26 тысяч фунтов стерлингов. Тоже была сенсация. Или, предположим, упомянутый аукцион Сотбис в Москве, который был сенсацией невероятной. Или, предположим, успех дягилевских балетов в старые времена. И тогда тоже была мода на все русское.

Да, когда был аукцион, тогда была мода на все русское: Горбачев, перестройка, и вообще что-то невероятное — странная северная страна, где живут дикие медведи, и вдруг — какое-то искусство — умеют краску класть на холст. Понятно, дело в моде, и мода даже слишком долго продлжалась. Слишком несерьезный ажиотаж вокруг этого: несерьезные коллекционеры, несерьезные дилеры, которые хотят быстро пристроить деньги, — понятно было, что они отпадут, и они, действительно, быстро исчезли. Но вот этот, иного рода, интерес к России, к русскому искусству — он остался, он имеет место быть. Я думаю, что вообще-то Россия этого не заслужила, то есть она, безусловно, является важной частью западной цивилизации, а не китайской.

— Илья Кабаков как-то сказал, что Россия — это подзаголовок Запада.

— Да. Кабаков всегда находит точные слова и определения. Можно сказать так.

— После советской эмблематики вы занялись каббалистической. Потому что вам кажется, что все мифологии строятся из общих единиц, или, может быть, советская идентичность потеряла свой смысл, и на передний план вышла какая-то другая?

— Это не совсем верно. Дело в том, что всю жизнь — с того момента, как я подписываю картины своим именем, — меня интересовала и интересует, как вы правильно сказали, работа с разными мифами. Миф об иудаизме — то, о чем вы говорите, — это то, чем я занимался с начала 70-х годов. Это то, что меня всегда интересовало и продолжает меня интересовать. То, что я обратился к советскому мифу, произошло немножечко позже. И в какой-то момент мне было интересно взглянуть на эту действительность сквозь талмудические очки. И, естественно, здесь много внешних общих черт. Много общего есть в различных мифах. Этим интересно заниматься. Но я продолжаю заниматься и тем, и другим, и еще третьим, и четвертым.

В старое советское время была реальность, в которой мы все жили. Мне интересно было из этой реальности выпрыгнуть и взглянуть на этот мир глазами инопланетянина или глазами человека будущего. Или мне хотелось создать фундаментальную вещь — например, взять и собрать коллекцию русских, советских архетипов, как человек собирает бабочек. Принцип коллекций вообще очень важен для всего, что я делаю. И посылка была такая, что если вы собираете бабочек, то три бабочки — это не коллекция, 10 бабочек — это очень бедная коллекция: вы немножко больше понимаете, что они бывают разного размера, разного цвета, но этого недостаточно. Но если вы собрали тысячу бабочек, красиво их расположили, описали, то в принципе вы можете все знать о бабочках. Вы можете их исследовать, вы можете играть в них, вы можете точно знать, из чего они произошли и во что они могут превратиться. То есть фундаментальная коллекция — один из важнейших принципов в картине «Фундаментальный лексикон». Сейчас же этот миф — археология, и этим можно заниматься, только раскапывая, эксгумируя трупы. Это уже занятие археолога, что тоже интересно, но уже в другом плане и с другим значением, потому что послать вест в будущее уже нельзя. Остались ложные весты, потому что настоящие артефакты — это было искусство социалистического реализма, а сейчас это будет искусство с подвохом.

— И теперь не имеет смысла заниматься тем, чем вы занимались в «Фундаментальном лексиконе», — советской мифологией? И вы этим больше не занимаетесь?

— Нет. Я возвращаюсь время от времени к этой теме, просто она имеет уже немножко другую интерпретацию.

— А чем вы занимаетесь сейчас?

— Несколькими выставками, которые идут — одна в Нью-Йорке, одна в Швейцарии, одна в Сан-Паулу в Бразилии, в Центре Современного Искусства. Помимо всего прочего, я сейчас занимаюсь большим проектом, связанным с фарфором, и делаю это в Дулево, между Владимиром и Москвой, на бывшем Кузнецовском фарфоровом заводе. Это одна из причин, почему я часто сейчас приезжаю в Россию, — потому что я слежу за выполнением работ.

— Вы могли бы рассказать немножко подробнее об этом проекте?

— В двух словах я могу рассказать, почему я обратился к этому. С начала века по началу 30-х годов к русскому фарфору обращались мастера, которые не занимались прикладным искусством и не расписывали фарфор, как художники-прикладники: Добужинский, Сомов, Петров-Водкин, Татлин, Малевич, Матвеев, Альтман, Кустодиев. Масса художников. И они создали замечательные вещи — не приспособляли свое творчество к фарфору, а приспособляли фарфор к своему творчеству. Эти вещи стали сейчас иконами русского фарфора, знаменитыми предметами в истории искусств. Потом, когда наступило искусство сталинского социалистического реализма (то, что Вадик Паперный назвал в своей книжке «культура 2»), этого не существовало, хотя сам период необычайно интересный для фарфора. А начиная с периода застоя, в фарфоре уже ничего интересного не делалось, к фарфору не обращались художники-станковисты, и фарфор стал не актуален. Его объявили мешанством, стали делать только чашки-чайники, и больше ничего. Моя идея — реанимировать эту традицию, сделать что-то значительное в этой области: мне необыкновенно интересно осуществлять эти проекты, постольку поскольку это — абсурдная реализация моих идей.

— Результатом будут фигуры ваших героев, сделанные в фарфоре?

— Мне сейчас не хочется описывать, поскольку это будет как-нибудь показано: и фигуры, и блода — очень большой проект.

— А в России вы будете его показывать?

— Возможно, да. У меня есть пара предложений.

