

«Русская мысль»

МИР ИСКУССТВА

«Криминальная хроника»
в русском павильоне на Биеннале в Венеции

Беседа с художником Максимом Кантором

— Почему случилось так, что вы — почти единственный художник среди ваших ровесников и современников, не отвергающий кажущуюся многим устаревшей так называемую фигуративность?

— Мне очень жаль, что я оказался в одиночестве. Но, в сущности, это нормально. Всегда должен начинать кто-то один, даже если это начало обновления забытого старого. Термин «фигуративная живопись» слишком обобщен и неточен. Я бы сказал, образно-пластическая живопись. Это означает создание автономного пластического образа, живущего так же свободно и на тех же правах, что и живое существо. Пластическое искусство есть то, что, во-первых, никогда не будет забыто и утрачено, несмотря на самые разнообразные прогнозы, а во-вторых, оно востребовано временем с новой силой. Попробую сказать развернуто.

Та деструкция, которую мы наблюдаем последние тридцать лет в изобразительном искусстве, явилась ответом века на тотальные режимы, напугавшие мир. И с тем, чтобы любое утверждение не казалось сегодня тотальным, губительным и страшным, была изобретена такая форма мышления, которая ставила под сомнение любое конкретное высказывание. Это специальный, назовем его «либерально-салонным», язык (просто он принят в культурном «либеральном» салоне Европы и именно как таковой утвердился). Этот язык исчерпал надобность в себе ровно тогда, когда изменилась политическая карта Европы, когда изменилась геополитическая ситуация в мире. Этот язык был востребован миром, пока существовало конкретное противостояние тоталитарных режимов и зависимых сателлитов, двух систем, капитализма как мифа и социализма как страшного мифа. Когда история сбросила эту вуаль (не более чем вуаль, потому что это всего лишь одно из представлений о реальности) и геополитическая реальность стала иной — явственной и гораздо более существенно страшной, сделалось очевидным, что язык, на котором говорят в нашем «либеральном салоне», не соответствует истории наших дней. Деструктивный язык — метаязык, исключающий создание конкретного образа, конкретного героя. Долгие годы либералы вырабатывали особый жаргон, метаязык, способ изъяснения, основным правилом которого была деструкция любого конкретного утверждения. Это форма слегка насмешливого отношения к действительности, ставящая говорящего в сторону от события, позволяющая ему сохранять спокойствие не участника, а насмешливого аналитика. В контексте последних событий такая форма сделалась этически неприемлемой. Невозможно описать, например, войну в Чечне, Балканский кризис — все, что происходит ежедневно в мире, — пользуясь этим метаязыком. Свойство этого языка — ирония. Ирония — всегда рефлексия на нечто стабильное, а ничего стабильного уже нет. В качестве же самодостаточной единицы ирония уже выступать не может. Ирония есть нечто, что пользуется чужой пластикой, но не создает своей. Здесь очень важно понять, что собственно есть пластика.

Пластика — это то, что измеряет мир, то, что, как сказали бы англичане, «shapes the world», т. е. то, что находит границы, рамки, слова для реальности, какой бы аморфной, хаотичной, неподвластной пониманию она ни была. В этом смысле пластика есть естественный ответ Творца на хаотичность мира. Вне пластики нет ответа, достойного человека, я бы сказал, достойного христианской цивилизации.

Мне кажется, деструкция как метод сейчас совпала с картиной социума, чего быть с искусством не должно. Деструкция и ирония замыслились как ответ социуму на его стабильность, но, совпав с общей деструкцией, потеряли актуальность и живость. Ответом на хаос может быть пластика, точно так же, как ответом на тотальность является деструкция мышления. Поэтому мне кажется, что современная ситуация в мире сызнова требует пластики, героя, образа. Такого образа, который противостоял бы расплывчатой хаотичной реальности.

— Дистанцированное, отстраненное, ироническое взаимодействие с действительностью появилось и укоренилось в нашем искусстве как раз в годы мифической стабильности. Стабильности, проистекавшей из обреченной убежденности, что в обществе ничто измениться не может. Снобистская позиция наблюдателя и резонера «посе-

лилась» на советской, прежде всего московской, художественной сцене. В те годы вы уже были студентом Полиграфического института, затем участником первых выставок. Ваше раннее творчество складывалось как раз тогда. Однако вы никоим образом не сближались этой «интеллигентной» возможностью, с одной стороны, аналитически-интеллектуального, с другой стороны, нарочито отчужденного диалога с реальностью.

— В этом не моя заслуга, скорее, заслуга моей семьи. Я вырос в «книжной» семье, где всегда моими собеседниками были прежде всего не современные авторы, а классики, в том числе древние авторы. Не столько благодаря моему выбору, сколько благодаря семейной традиции. И эта традиция всегда ставилась выше сменяющейся на наших глазах суеты. У меня был юношеский опыт иронического, может быть, снобистского отношения к этой действительности (в несколько обернутском духе). Но мне тогда было 14 лет. Я выпускал стенную газету в школе, где учился, и называлась эта газета «Красный лапоть». Я писал иронические тексты, стихи, рисовал карикатуры на советских деятелей. Продолжалось это достаточно долго, года два, пока в 16 лет я не был исключен из школы. Этот опыт показался мне достаточным и даже избыточным, потому что всегда рядом с этой иронией присутствовали серьезные занятия, размышления, чтение, то, что на самом деле непреходяще. И вот этот контраст между смехом, насмешкой и серьезными размышлениями, которых они не в силах заменить, я с юности почувствовал очень сильно и доподлинно.

У меня никогда не было ощущения, что высмеять что-то — хорошо. Мне это всегда казалось отчасти неприличным. Теперь, задним числом, я не то чтобы жалую об этих смешных газетах, которые я расклеивал по стенам, мне за них несколько неловко, как за некую проказу юности, вроде разбитого стекла.

Я думаю, что ирония как таковая, скепсис как таковой сыграли в XX веке весьма дурную роль, оказали дурную услугу категории сомнения. Великой, значительной философской категории. У иронии есть свойство дискредитировать сомнение. Потому что сомнение — начало позитивное, а ирония зависима от объекта, она служанка объекта. Сомнение — диалог с Творцом, ирония же ищет понимания у собутыльника. Сомнение инициирует творчество, ирония его мертвит. Улыбка освещает лицо, хохот его искажает.

— Вы родились в середине 50-х. Вероятно, ваша творческая судьба складывалась в постшестидесятнические годы, во многом определившие развитие современного искусства. Затронул ли вас, повлиял ли на ваше формирование тот пласт культуры, который принято называть «другим искусством», андеграундом или обобщенным термином «нон-конформизм», иногда даже «вторым авангардом»? Последнее наименование представляется абсурдным, не соответствующим действительности. Ведь авангард всегда декларирует неоспоримое первенство и, между прочим, исключает всякую иронию, прежде всего — иронию по отношению к самому себе (в том числе и русский авангард — как локальный исторический период конца 1910-х — начала 20-х годов). Авангард объявляет некий предел или границу единственному «путем следования». Сила авангарда в его самоуверенной неусомненности, обремененной дидактикой, в противопоставленности всему и вся. Искусство «оттепели» же, по моему, напротив, взыскует востребованности, возврата из насильственной резервации в лоно общего культурного течения.

— Я очень хорошо себе представляю искусство 60-х. Потому что эти кампании я знал практически изнутри. Около 15 лет я жил в одном доме, даже на одной лестничной площадке, с Ильей Кабаковым. И был если не участником, то слушателем бесед. Мне представляется, что все это было гигантской мистификацией. Я думаю, что никакого «второго авангарда» не существовало. Здесь произошло то, что можно было бы назвать перформативной



Максим Кантор.

контрадикцией, то есть ситуативным противоречием. Люди «шли в авангард» (несколько народническое выражение) не для того, чтобы оказаться среди изгоев — среди изгоев они оказались ситуативно, — но для того, чтобы оказаться, по их представлениям, среди передовых, современных, принятых всем миром теорий. Тут произошла смысловая замена.

Авангард есть по определению нечто очень маленькое, вышедшее далеко вперед за основную дислокацию войск и рискующее. Для так называемого «второго авангарда» характерно то, что он никогда ничем не рисковал. Он вписывался и хо-



Вороны над городом. 1990.

тел быть вписанным в музейную историю авангардного движения. В этом и состоит фальшивая подмена. Человек выдает себя за революционера, но на самом деле он как раз хочет соответствовать той системе отсчета, которая уже успела объявить это искусство прогрессивным, стабильным, новым, окупаемым, востребованным и т.д.

Я бы охарактеризовал этот отряд как отряд «снабженцев». Представим себе большой, плохо управляемый уральский завод с дураком-директором. Выдвигается какая-то группа активных молодых людей, их посылают в столицу, чтобы привезти новые станки. Они это делают, станки прибывают, но затем плохо работают или ломаются. Но миссия передового отряда выполнена: они как будто перевели завод на новый ритм работы. Советская система искусства в виде соцреализма выделила из себя (как функция из организма) некую группу снабженцев, которая пыталась перевести этот же соцреализм на новые рельсы. Теперь, по результатам, можно судить, насколько это оказалось правдой. Действительно, уральский завод заработал, в сущности оставаясь таким же, как был; заработал, просто войдя в новые товарно-денежные отношения с более широким кругом иных, пусть даже европейских партнеров. Речь ведь шла не о том, кто стал индивидуальностью, лидером. Речь шла о том, чтобы все это поставить на современную, уже принятую «ногу».

Здесь есть еще одна, более глубокая проблема. Авангард, в том случае, когда он превращается в mainstream, то есть основное течение, перестает быть самим собой. Эти два понятия противоречат друг другу. Это собственно и случилось с западным искусством. Оно само превратило авангард, лишив его витальных сил, в салон, в моду.

— Да, это вполне объяснимо. Истинный авангард всегда прагматичен и из-

бирателен (в этом его витальность). Став «направлением», стилем, он отчасти теряет свою декларативность и избранность. То противоречие, которое существует между понятием «классический авангард» и его новым прочтением в шестидесятые годы, может быть, и породило несурзность, невнятность и в терминологии, и в хронологии, и в расстановке акцентов. Именно тогда понятие начало трактоваться расширительно. Авангард и все с ним связанное романтизировалось, отмечалось, оценивалось, прежде всего то, что совпадало с запросами времени. Прагматизм авангарда тогда игнорировался, вернее, не бросался в глаза. В собственном же прагматизме, невольно влекшем к компромиссу, «андеграунд» не мог себя заподозрить, тем более в нем признаться. Тем не менее, именно из этого пласта выросли концептуализм, соц-арт, новая абстракция и одновременно левый МОСХ (Московская организация союза художников). Невзыскательная многоукладность (или многообразие?) обернулась т.н. «плюрализмом стиля», проще — бесстилем, действующим сегодня на московской художественной сцене. Вы — ху-



Восстание пигмеев. 1994. Фрагмент.

дожник, живущий и работающий в Москве. Вы заявили о себе еще на выставках конца 80-х. С тех пор ваши работы почти никогда не экспонировались в России, вы исчезли со сцены. Каково же положение московского художника Максима Кантора на московской художественной сцене сейчас?

— Я собственно с нее не исчезал. Исчезла сцена. Это был взаимный процесс. Московская художественная сцена перестала существовать тогда, когда была дезавуирована московская и российская культура как автономное явление. Это несомненно произошло. Процесс становления московской художественной школы или российского искусства не может быть, на мой взгляд, расчленен. Это процесс, который двигался от петровского портрета через Сурикова, через Филонова, через Петрова-Водкина, через Фалька. Я по-разному отношусь к каждому из этих художников, но это несомненные мастера, которые определяют русскую классическую культуру и, более того, являют необходимый для понимания России тип русского интеллигента толстовской и чеховской традиции, к сожалению, сейчас практически исчезнувший. Именно этот процесс, я думаю, был абортирован политической ситуацией.

И в какой-то момент помстилось, что существует некий интернациональный процесс. На самом же деле речь шла все-гонавсего о моде, которая господствует сейчас в Европе, Америке, в местах, которые определяют художественный рынок. Так произошло смешение разных понятий: собственно искусства и его традиций, моды и рынка. Все это в перемешанном виде было подано обывателю и зрителю как процесс современного искусства. Это нелепый взгляд. Разумеется, искусство интернационально. Но нельзя ввергать культуру в случайные, спекулятивные представления о некоей общей моде.

Россия несколько раз проходила через

такие эпизоды. И этот эпизод будет преодолен. Причем не только Россией, но и Англией, и Германией, и Францией, и всем миром. Этот период, в общем, есть безусловный декаданс, усталость конца века. Так рождается этот промежуточный, вневременной и внекультурный стиль, который был сам по себе олицетворением некоей «культуры вообще», некоей «истории вообще». Но никакого «вообще» не бывает.

И не я ушел с российской сцены. Российской сцены не стало. Она просто перестала быть. К сожалению, российская сцена являет собой сейчас смесь коллаборационистской политики по отношению к постмодернистской моде, с одной стороны, и почвеннического направления — с другой. Чрезвычайно важно, что оба эти направления не могут жить друг без друга. Сейчас они представляют собой нерушимый тандем. Именно следствием компрадорской культурной политики и явилось то, что основные, от века положенные российской историей задачи, которые каждая просветительская эпоха (если у нее появился крохотный просвет в России) пыталась цивилизованно решать, были отданы на откуп почвенничеству. Я скорее опасуюсь того, что московская и российская сцены могут стать чем-то небывалым отвратительным, явив такой симбиоз государственного, почвенного и в меру угоднического по отношению к Западу, что участвовать в этом будет непристойно.

— Но Москва и Россия давно не видели ваших работ. Поэтому все отзывы, представления, пересуды о вас и вашем творчестве в нашей художественной среде, может быть, объясняются неосведомленностью, неведением и невозможностью соотнести вашу деятельность с российской художественной ситуацией. Укоренился миф (повторенный в последней статье в «Итогах» об экспозиции на Биеннале), что вы — художник, живущий на Западе, в Германии, работающий только для Западного и соответственно продающийся только там.

— Я чувствую себя русским художником. Я вырос в Москве, живу здесь и работаю тоже здесь.

— Ваши произведения приобретены крупнейшими музеями мира. В 96-97 годах с успехом прошла сводная выставка вашего творчества: Люксембург, Лозанна, Лондон, Берлин. Отбор ваших работ в музейные коллекции, внимательное отношение к вашему творчеству на Западе вряд ли можно объяснить только лишь интересом к обновленной России. Этот интерес постепенно угасает. Ваш же успех несомненен.

— Мне неловко говорить, почему существует или не существует интерес к моей работе. Объяснений может быть множество. Одно из них очень простое: мир (в том числе и музеи) изголодался по живописи. Как говорится, «у нас во дворе я лучше всех играю в шахматы», но это вовсе не значит, что я Каспаров или Карпов. Это означает лишь, что, коль скоро все перестало играть в шахматы, а играют только в городки или в бабки, лучший шахматист — это я.

— Темы российской жизни постоянно питают сюжеттику ваших картин. Проект, демонстрируемый в русском павильоне венецианского Биеннале, носит название «Криминальная хроника». Это цикл работ или определяющий мотив?

— Это может быть названо циклом работ. Но я бы не сказал, что я пишу хронику как специальные сюжеты. Название было эвфемизмом слова «история», поскольку история России — увы, криминальная хроника. Я бы хотел, чтобы зритель, в том числе и западный, осознал, что из этих хроник ткется история, потому что сейчас она собственно ни из чего другого соткаться не может.

— Предполагается ли показ ваших работ, старых и в первую очередь новых, неведомых нашему зрителю, в ближайшее время в России?

— По завершении Биеннале экспонируемые там работы отправятся в Москву. В конце ноября 1997 года предполагается открытие выставки в ГМИИ им. Пушкина в Москве.

Беседу вела НИНА
КУРИЕВА-МАХАРАШВИЛИ

Венеция — Москва