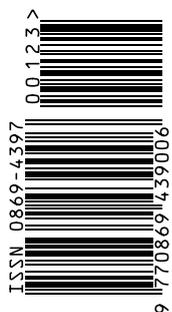


# ХЖ

Художественный журнал  
Moscow Art Magazine



18+

## КАБАКОВ

Георгий Кизевальтер / Андрей Ерофеев / Екатерина Лазарева / Виктор Мизиано /  
Хаим Сокол / Арсений Жилев / Валентин Дьяконов / Николай Ухринский /  
Андрей Монастырский и Сергей Ситар / Дмитрий Галкин / Юлия Тихомирова /  
Татьяна Миронова / Андрей Фоменко / Иван Новиков, Дима Филиппов / Вадим Захаров

# #123

# Издательство V—A—C Press

- антропоцен
  - визуальная культура
  - инклюзия
  - история и теория искусства
  - кибернетика
  - классическое искусствознание
  - критическая мысль
  - литературоведение
  - массовая культура
  - междисциплинарность
  - музеология
  - наследие русского авангарда
  - нейронауки
  - нечеловеческая агентность
  - перформанс
- пластичность
  - процессуальное искусство
  - расширение пространства
  - ритуалы
  - серендипность
  - совместное культурное производство
  - современная драматургия и театр
  - современная философия
  - традиции советской иллюстрации
  - фантастика
  - фикции и вымыслы
  - художественные и телесные практики

рис. 2/2



Издательская программа V—A—C Press работает в двух взаимодополняющих направлениях: обеспечивает российским читателям своевременный доступ к ключевым произведениям, созданным за рубежом, а также оказывает поддержку представителям российской культуры, широко освещая их деятельность как внутри страны, так и на международном уровне.

[v-a-c.org/publishing](http://v-a-c.org/publishing)  
[publishing@v-a-c.org](mailto:publishing@v-a-c.org)

(реклама)

# ХЖЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine

## РЕДАКЦИЯ

Главный редактор  
**Виктор Мизиано**

Редакторы  
**Лия Адашевская**  
**Егор Софронов**

Директор по развитию  
**Роман Селиван**

Управляющий партнер  
**Сара Виниц**

Комикс  
**Георгий Литичевский**

Главный художник  
**Игорь Северцев**

Дизайнер  
**Александр Ефремов**

Корректур  
**Ирина Лобановская**

## АДРЕС РЕДАКЦИИ:

[moscowartmagazine.com](http://moscowartmagazine.com)  
125104, Москва, Большой  
Палашевский переулок, 9/1  
тел.: +7 (495) 609-08-12  
email: [mos.artmag@gmail.com](mailto:mos.artmag@gmail.com)

## ART MAGAZINE OFFICE:

[moscowartmagazine.com](http://moscowartmagazine.com)  
Bolshoy Palashevsky pereulok,  
9/1, Moscow, Russia, 125104  
tel.: +7 (495) 609-08-12  
email: [mos.artmag@gmail.com](mailto:mos.artmag@gmail.com)

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

**Зейгам Азизов** (Лондон)  
**Илья Будрайтскис** (Москва)  
**Арсений Жилев** (Венеция)  
**Мария Калинина** (Москва)  
**Лера Конончук** (Москва)  
**Иван Новиков** (Москва)  
**Алексей Пензин** (Лондон)  
**Егор Рогалев** (Санкт-Петербург)  
**Наталья Серкова** (Москва)  
**Николай Смирнов** (Москва)  
**Хаим Сокол** (Тель-Авив)  
**Мария Чехонадских** (Лондон)  
**Кети Чухров** (Лондон)  
**Станислав Шурипа** (Москва)

## EDITORIAL BOARD

Editor in chief  
**Viktor Misiano**  
Senior editors  
**Liya Adashevskaya**  
**Egor Sofronov**  
Strategic Director  
**Roman Selivan**  
Managing Partner  
**Sarah Vinitz**

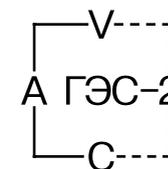
Comics  
**Georgy Litichevsky**  
Art director  
**Igor Severtsev**  
Designer  
**Alexander Efremov**  
Proof reading  
**Irina Lobanovskaya**

## CONTRIBUTING EDITORS

**Zeigam Azizov** (London)  
**Ilya Budraitskis** (Moscow)  
**Arseny Zhilaev** (Venice)  
**Maria Kalinina** (Moscow)  
**Lera Kononchuk** (Moscow)  
**Ivan Novikov** (Moscow)  
**Alexei Penzin** (London)  
**Egor Rogalev** (Saint Petersburg)  
**Natalia Serkova** (Moscow)  
**Nikolay Smirnov** (Moscow)  
**Haim Sokol** (Tel Aviv)  
**Maria Chehonadskih** (London)  
**Kety Chukhrov** (London)  
**Stanislav Shuripa** (Moscow)

В оформлении обложки использован проект Игоря Северцева «Части целого» 2023 г. Художественный образ — компиляция из фрагментов работ Ильи Кабакова «Ответы экспериментальной группы», 1970-1971 гг. и «Все о нем», 1971 г. Материал: Стекланный короб с внутренней подсветкой, имитация экрана монитора. Фото — печать на виниловой самоклеящейся пленке (Oracal). Производство: группа SEVER, компания Savazza Interiors Srl. 2023.

«Художественный журнал»  
издается при поддержке



## ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

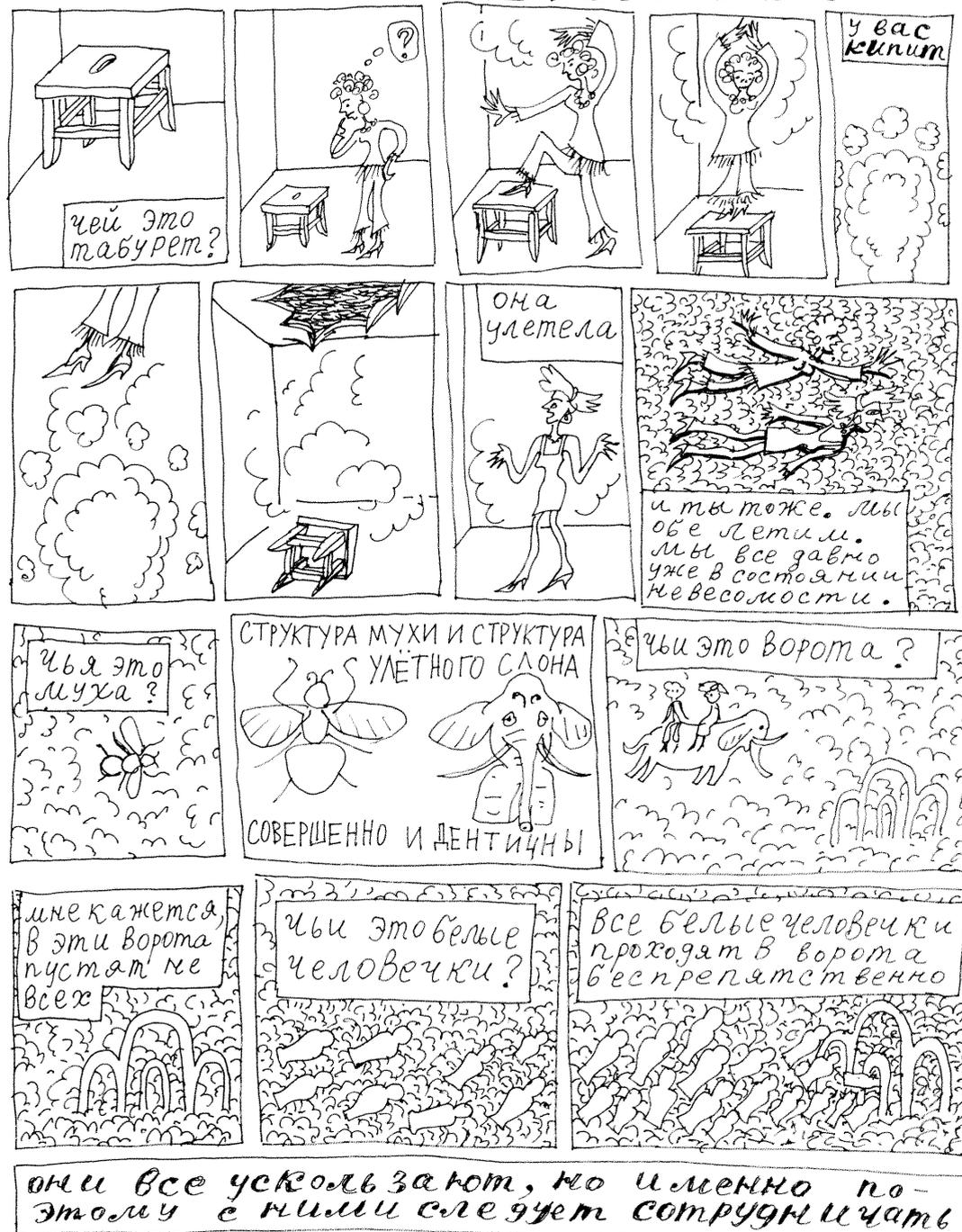
«Урал-Пресс»  
Екатеринбург,  
ул. Мамина-Сибиряка, 130  
Телефон: +7 (343) 26-26-543  
e-mail: [info@ural-press.ru](mailto:info@ural-press.ru)

Электронный подписной каталог:  
[www.ural-press.ru](http://www.ural-press.ru)  
Подписной индекс: 012712

ISSN 0869-4397

«Художественный журнал»  
зарегистрирован Комитетом по печати РФ  
Свидетельство о регистрации СМИ  
№ 0110896 от 7 июля 1993 г.

# Не всех или всех



Продолжение следует

©ХЖора Л. 2023

## Художественный журнал № 123

### Кабаков

Кабаков «включает в себя ВСЕ, тем самым дистанцируясь от него» — такой емкой формулой (В. Захаров «Четыре фрагмента об Илье Кабакове») можно охарактеризовать творческий космос «одного из самых выдающихся... художников второй половины XX – начала XXI века в России, и одного из самых известных российских художников в мире» (хотя «один из самых» легко заменить на «самый») (Г. Кизевальтер «Человек, который так долго ничего не выбрасывал...»).

Это ВСЕ включает в себя обыденность, банальность, социальный и человеческий мусор. «Кабаков обращается к языку повседневности, языку простых советских людей, который на проверку оказывается помойным ведром идеологии» (Х. Сокол «Язык — как мусор идеологии»). Но в то же время его мир открыт и мистическому или визионерскому опыту, его героями были возносящиеся и падшие ангелы, как и загадочные «белые человечки», истоки которых — в христианской иконографии Благовещения. «Смыслы работ Кабакова часто возникают на противопоставлении или даже драматическом контрасте между бинарными оппозициями — сакральным и профанным, метафизическим и бытовым, пространством картины и реальностью» (В. Дьяконов «Эмиграция и гнозис»).

Кабаков изобретает тотальную инсталляцию, тематизирует музей, одержимость коллекционера, инсценирует «музеификацию всего и вся» (А. Фоменко «Дело о кружке»). Однако «механизм коллекционирования используется здесь ради возможности соорудить трамплин для побега. Искусственный универсум предельно искусственен именно чтобы дать возможность коллекционеру избежать мира» (Ю. Тихомирова «Коллекционер коллекционеров»). Более того, изобретя «персонажное творчество», Кабаков поселяет бинарные оппозиции в своей собственной личности. «Настоящий Кабаков выставляет какую-то картину от своего имени как свое личное высказывание. А спустя некоторое время эта же картина выдавалась за творчество его дублер-персонажа (А. Ерофеев «Илья Кабаков и его персонажи»).

Но из этого следует и то, что оппозиции у Кабакова, противостоя друг другу, отнюдь не разрывали целостность личности и творчества на непримиримые начала, а, напротив, взаимодействовали, обогащали друг друга. Так, свой авторский проект он мыслил антитезой русскому авангарду, но полемика эта была «формой ускользания-но-сотрудничества» (Е. Лазарева «Ускользание-но-сотрудничество»). Тотальной утопии авангарда, осуществившейся в реалиях советского общества, ее мощи и повсеместности, он противопоставлял немощь и хрупкость «маленького человека», при этом «за маленьким трагическим человеком стоит маленький печальный демиург-художник, способный разыграть большого политического демиурга и его Gesamtkunstwerk» (Д. Галкин «(Не)Мыслимая тотальность...»). Да, в своей жизненной стратегии он стремился уравновешивать оппозиции, не отдаваясь безраздельно ни одной из них. «Кабаков не видел ценности в воспевании советского контекста несмотря на то, что он ему позволил просуществовать в относительном достатке более полувека. Равно как он не видел необходимости в полном отказе от него, например, посредством стремления действовать исключительно в согласии с западной эстетической модой» (А. Жилиев «За решеткой: квест Ильи Кабакова»).

Итак, «включать в себя ВСЕ, тем самым дистанцируясь от него» означает, что творческое наследие Кабакова — это череда взаимоувязанных, но «неразрешимых противоречий», художник «предлагает себя в качестве первоисточника и места схода разбегающихся в разные стороны цепочек неразрешимых противоречий» (В. Мизиано «Надо ли будить Илью Кабакова?»).

МОСКВА, НОЯБРЬ 2023



**Журнал можно приобрести в Москве:**

Торговый дом книги «Москва» на Тверской  
Книжный магазин «Фаланстер»  
Книжный магазин «Циолковский»  
Книжный магазин Primus Versus  
Monitor bookbox  
Музей современного искусства «Гараж» + онлайн  
Московский музей современного искусства  
на Петровке  
Еврейский музей и центр толерантности  
Интернет-магазин «Озон»

**в Санкт-Петербурге:**

Галерея/бюро «ФотоДепартамент»  
Книжный магазин «Свои книги»  
Книжный магазин «Все свободны»  
Книжный магазин «Подписные издания»  
Книжный магазин «Порядок слов»  
Книжный магазин на острове Новая Голландия

**в городах:**

Книжный магазин «Никто не спит», Тюмень  
Книжный магазин «Пиотровский», Пермь  
Ельцин-Центр (магазин «Пиотровский»), Екатеринбург  
Книжный магазин «Чарли», Краснодар  
Центр современной культуры «Смена», Казань  
Книжный магазин «Игра слов», Владивосток

6

БЕЗ РУБРИКИ

**ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ТАК ДОЛГО  
НИЧЕГО НЕ ВЫБРАСЫВАЛ, ВДРУГ  
СБРОСИЛ С СЕБЯ ЗЕМНОЙ ГРУЗ  
И УЛЕТЕЛ В КОСМОС**

*Георгий Кизевальтер*

16

ЭКСКУРСЫ

**ИЛЬЯ КАБАКОВ И ЕГО ПЕРСОНАЖИ**

*Андрей Ерофеев*

26

НАБЛЮДЕНИЯ

**УСКОЛЬЗАНИЕ-НО-СОТРУДНИЧЕСТВО**

*Екатерина Лазарева*

32

РЕКОНСТРУКЦИИ

**НАДО ЛИ БУДИТЬ ИЛЬЮ КАБАКОВА?**

*Виктор Мизиано*

44

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА

**ЯЗЫК — КАК МУСОР ИДЕОЛОГИИ**

*Хаим Сокол*

52

МОНОГРАФИИ

**ЗА РЕШЕТКОЙ:**

**КВЕСТ ИЛЬИ КАБАКОВА**

*Арсений Жиляев*

72

ГИПОТЕЗЫ

**ЭМИГРАЦИЯ И ГНОЗИС.**

**ТРАНСФИГУРАЛЬНЫЙ ПЕРИОД**

**ИЛЬИ КАБАКОВА**

*Валентин Дьяконов*

80

АНАЛИЗЫ

**КАБАКОВ И ГЛОБАЛЬНЫЙ АРТ МИР**

*Николай Ухринский*

94

ДИАЛОГИ

**ДИАЛОГ О «ТОТАЛЬНЫХ**

**ИНСТАЛЛЯЦИЯХ» ИЛЬИ КАБАКОВА**

*Андрей Монастырский и Сергей Ситар*

102

ОБЗОРЫ

**(НЕ)МЫСЛИМАЯ ТОТАЛЬНОСТЬ:  
СТРАСТИ ПО МАЛЕНЬКОМУ ЧЕЛОВЕКУ  
И МИСТИЧЕСКАЯ ЭТНОГРАФИЯ**

*Дмитрий Галкин*

112

ГИПОТЕЗЫ

**КОЛЛЕКЦИОНЕР КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ**

*Юлия Тихомирова*

122

ИССЛЕДОВАНИЯ

**РАБОТА ПАМЯТИ ИЛИ**

**ПРЕПАРИРОВАНИЕ ДОКУМЕНТА.**

**ИНСТАЛЛЯЦИЯ «ЛАБИРИНТ (АЛЬБОМ**

**МОЕЙ МАТЕРИ)» ИЛЬИ КАБАКОВА**

*Татьяна Миронова*

130

ИНТЕРПРЕТАЦИИ

**ДЕЛО О КРУЖКЕ**

*Андрей Фоменко*

136

ДИАЛОГИ

**ОПОЗДАВШИЕ НА КАБАКОВА**

*Иван Новиков, Дима Филиппов*

144

ФРАГМЕНТЫ

**ЧЕТЫРЕ ФРАГМЕНТА ОБ ИЛЬЕ КАБАКОВЕ**

*Вадим Захаров*

148

ВЫСТАВКИ

**ЦВЕТЫ ПЕРСЕФОНЫ**

*Андрей Фоменко*

## Георгий Кизевальтер

# Человек, который так долго ничего не выбрасывал, вдруг сбросил с себя земной груз и улетел в космос

Без сомнения, Илья Кабаков был одним из самых выдающихся, неоднозначных и потому интригующих публику художников второй половины XX – начала XXI века в России, и одним из самых известных российских художников в мире. В принципе, в обоих утверждениях легко заменить «одним из самых» на «самым», но я этого делать не буду по вполне резонным причинам. Сложность адекватной оценки вклада Кабакова в искусство сейчас усугубляется тем, что прошло еще очень мало времени с момента его ухода. Тем не менее, я попробую поделиться своими соображениями о его личности, творчестве и значении в сообществе московских концептуалистов.

Я познакомился с Ильей в 1975 году, придя в его мастерскую вместе с друзьями по предварительному звонку. Кажется, там присутствовали и другие гости. Хозяин был очень вежлив, сдержан и мрачновато-холоден. Это легко объясняется тем, что на тот момент мы (Монастырский, Алексеев и др.) представлялись Кабакову не более чем очередной компанией малопонятных молодых художников и поэтов, которые в те годы приходили к нему почти ежедневно.

Когда все собрались и как-то устроились перед самодельным пюпитром, Кабаков достал коробку с первым альбомом из серии

«10 персонажей», установил ее на пюпитре, открыл и уверенным тоном стал зачитывать тексты из альбома, переворачивая по прочтению один за другим листы плотной бумаги с наклеенными на них картинками лицом вниз на крышку от альбомной коробки. Кто-то робко сказал, что мы и сами могли бы прочитать эти надписи, но Илья возразил, что, исходя из опыта показов, на таком расстоянии есть вероятность что-то не заметить и пропустить. Тайная подоплека этого спора, ставшая понятной лишь много лет спустя, состояла в том, что для автора альбомов, как он сам объяснил, изображение уже давно не имело права на самостоятельное существование, если не содержало или не включало в себя некий текст-комментарий, поскольку бесконтрольная интерпретация визуального образа зрителем была опасна для художника своей непредсказуемостью и потому требовала неперемennого сопровождения картинок чем-то вербальным.

Увиденное в тот вечер поразило меня своим неожиданным экзистенциально-философским содержанием и необычностью формы. «Какой необычный ход в искусстве!» — подумал я тогда. Эти комбинации изображений с текстами (по сути, усложненные вариации книг для детей) напомнили мне мои собственные детские эксперименты — я писал



Илья Кабаков в своей мастерской, 1983–1984. Фото Георгия Кизевальтера. Предоставлено автором.

в ученических тетрадях короткие наукоподобные симулякры общественно полезных текстов, а затем украшал их «иллюстрациями». Вполне естественно, что я воспринял альбомы Ильи как нечто «родное и близкое» и вновь заразился таким видением мира. Но каждый из нас пришел к подобному нарративному рисованию своим путем.

Биография и история творческих поисков Кабакова сейчас вроде бы хорошо известны, хотя это только приближение к реальности. Из периода 1955–1968 годов до нас дошли лишь официальные детские книги и отдельные работы, по преимуществу графические, опубликованные в разных альбомах и монографиях. Это объясняется тем, что большинство работ на бумаге того периода быстро разлетались по выставкам в Европе и частным коллекциям, а крупные работы Ильи тогда делал редко — по сути, их нигде было хранить: мастерские до Сретенского бульвара были сырыми, плохонькими подвалами, которые Илья делил с Юло Соостером. При этом много времени и сил уходило на оформление детских книг — это позволяло обеспечивать себя и семью.

В конце 1960-х – начале 1970-х в художественной среде работы Кабакова воспринимались неоднозначно. Прекрасной иллюстрацией тому может послужить реакция Ивана Чуйкова на выставку графики Ильи Кабакова, проходившую в 1970 году в литографской мастерской на Масловке — «Ничего не понял, но заинтриговало...». Подобные признания от художников я слышал множество раз. Сюрреалистический, загадочный язык Кабакова с фрагментированными или разрезанными образами людей, животных и предметов вызывал у зрителя ступор и одновременно глубокое убеждение, что здесь кроется что-то очень важное и глубокое. И тут нельзя не вспомнить, что наиболее популярным направлением в независимой творческой и просто интеллигентской средах Москвы с 1960-х до примерно второй половины 1970-х годов

был сюрреализм. Альбомы Босха и Дали имелись в наличии у многих. Кроме того, немалую роль в «образовании» наших литераторов и художников, среди прочих источников, сыграл выход в 1972 году книги Леонида Андреева «Сюрреализм»<sup>1</sup>, в которой очень подробно (разумеется, в марксистско-ленинском ключе) рассматривались не только эстетика, теория и практика этого направления модернизма первой половины XX века, но и другие «измы» того времени. В разные годы сюрреализму подолгу поклонялись и подражали многие российские известные художники и литераторы, в том числе и те, кого позднее назовут «концептуалистами» (Владимир Янкилевский, Виктор Пивоваров, Илья Кабаков, Эрик Булатов, Лев Рубинштейн, Андрей Монастырский, Ирина Нахова и др.). В нашем кругу боготворили Дюшана и Магритта — последнему во многом и наследовал в 1960-х Кабаков. Действительно, его загадочная и серьезная манера преподнесения зрителю зашифрованного под ребус сложного метафизического контента не могла не вызывать априорного уважения, даже если ошарашенный зритель слабо понимал автора и его намерения. Уже в начале 1970-х слава о необычном художнике стала выплескиваться за пределы узкого круга посвященных. Этому способствовали и отдельные пассионарные искусствоведы, водившие в мастерскую к Кабакову «экскурсии» по 10–15 человек. В 1970-е к нему было паломничество как искусствоведов с мирянами и художниками, так и разных звезд творческой сцены.

При этом существующее поле функционирования (т.е. публичной репрезентации) нонконформистов на протяжении тридцати лет было в значительной степени виртуальным. После завершения «оттепели» никаких надежд на нормальный показ работ, выпадающих из официального соцреалистического русла, в Москве не осталось (вплоть до второй половины 1970-х), хотя за рубежом что-то и как-то изредка удавалось экспонировать

и даже продавать. В то же время, как бы для компенсации ограничений в показе работ, между художниками одного поколения в эти годы существовали тесные дружеские связи. Тогда ценилось любое творчество, которое уводило, освобождало от серого мира советской жизни, хотя при этом художники не всегда разделяли эстетические воззрения друг друга. Как вспоминал Кабаков, «единственное, что мы могли бы считать общим, — это очень теплые дружественные отношения. С другой стороны, такие дружественные

отношения царили во всем неофициальном художественном мире. Но, в сущности, никто не интересовался тем, что делает другой. Точнее, это не было важно для общающихся. Это было слегка похоже на западную ситуацию, когда внешне все страшно любезны друг к другу в отсутствие реального интереса к другому»<sup>2</sup>. Тем не менее, основное значение поколения шестидесятников для последующих заключается в том, что эти художники-интеллектуалы, сконцентрированные вокруг «покровско-сретенского» костяка (Ка-



Илья Кабаков работает в своей мастерской, 1981. Фото Георгия Кизевальтера. Предоставлено автором.



На чердаке, ведущем в мастерскую, 1981. Фото Георгия Кизевальтера. Предоставлено автором.

баков, Пивоваров, Булатов и др.), в начале 1970-х заложили основы для возникновения в Москве нового течения, которое я — в противовес западному аналитическому — определяю как «нарративный концептуализм» в силу преобладания в нем литературного начала, и сообщества «концептуалистов».

Большинство репортажей западных журналистов о неофициальных художниках из Москвы в шестидесятые годы освещали их трудную жизнь, борьбу за свободу в творчестве, стесненность в средствах и т.п., но в 1970 году американский журналист Джеймс Клэррити (и не он один) все же разглядел за привычными стенаниями «левых» об угнетении духа и засильи соцреализма творческую жизнь с двойным дном, отметив, что многие модернисты живут весьма хорошо — намного лучше, чем большая часть москвичей, — зарабатывая на жизнь коммерческими заказами<sup>3</sup>. В их числе — Владимир Мороз, Оскар Рабин, Илья Кабаков, Михаил Одноралов.

Главный вывод обзора Клэррити заключался в том, что «для неофициальных художников в Советском Союзе нет никакой надежды устроить свою выставку, но их жизнь складывается вполне комфортабельно».

В этих условиях — если не рассматривать крайне малочисленные салоны коллекционеров — для неофициалов оставалось практически единственное выставочное пространство: мастерская художника, где приглашенные в узком кругу могли посмотреть новые работы и дать им оценку. В стране всеобщей жилищной стесненности и бедности мастерские привычно размещались в подвалах и пристройках, где на большое пространство рассчитывать не приходилось. Соответственно, художники писали небольшие картины и делали массу рисунков на бумаге. Как иронично высказался об одном авторе Михаил Гробман, «он талантливый и тонкий художник очень малого размера»<sup>4</sup>. Со временем в кулуарах неконформистов и прочих «левых»

незаметно сложилось такое простое правило восприятия коллег: кто писал большие работы, поневоле слыл большим (серьезным) художником — Целков, Штейнберг, Булатов, Пивоваров... Мощные триптихи Янкилевского, эти гробы пространства, поражали воображение всех, кто их видел. Были и другие признанные с начала 1960-х герои художественного подполья: Рабин, Неизвестный, Немухин, Мастеркова, Плавинский... Кабакову, который в те годы еще никак особо не выделялся среди прочих авторов, нужно было их всех обогнать. Будучи графиком по образованию, благодаря зарубежным выставкам и публикациям он вышел на хороший уровень известности на рубеже 1960–1970-х годов, но теперь ему нужно было добиться признания своего главенствующего положения в лагере «левых», и для этого он должен был поразить всех масштабом творений. Надо было обойти Янкилевского, который начал раньше... Булатова, набирающего силу в новой мастерской... Растущего внутри своего мифологического пузыря Шварцмана... И всех прочих.

Для этого была нужна огромная и удобная мастерская, а таких ни у кого из «неконформистов» не было. В конце 1967 года маг и волшебник Давид Коган сделал на чердаке бывшего дома страхового общества «Россия» для членов Союза художников десять или двенадцать мастерских разных размеров. Кабаков заказал для себя просторную студию с варьирующейся высотой потолка. Он тоже понимал простую аксиому: если автор может себе позволить стабильно создавать большие работы, он однозначно становится в глазах коллег и зрителей крупным художником, даже если на огромном пространстве холста в углу была нарисована маленькая собачка или проведена единственная линия с тремя символическими деревьями... Дальше уже можно делать что угодно.

Такая парадигма жестко заданного вектора карьеры, громадный объем работ и

дистанцированность от прочих художников сделали Кабакова — с учетом его гипертрофированной целенаправленности — весьма жестким человеком. В конце семидесятых, когда пути-дороги бывших коллег и друзей начали расходиться по причине смены творческих и духовных устремлений, большая часть конкурентов Кабакова уехали из России, а он сам утвердился на Олимпе, его позиция и поведение постепенно сменились на более мягкие, открытые, дружеские. Он все чаще принимает участие в относительно «публичной жизни» — философских семинарах, чтениях, акциях КД и других групп, входящих в концептуальное содружество. В то же время в первой половине 1980-х годов, по моим сведениям, общение с публикой в мастерской практически прекращается.

Забыв о своих экзистенциальных метаниях и сомнениях, когда в начале семидесятых он уже был готов эмигрировать, Кабаков постепенно становится фигурой референции для московских художников из самых разных «полуподпольных» кругов. К нему шли с просьбами присоединиться к выставке, а позже — оценить новые работы или высказать мнение о каком-то проекте или акции. Вопрос «а что сказал Кабаков?» — совершенно в духе его вопрошающих работ 1970–1980-х — становится в нашем круге в те годы актуально-привычным. Однако язык соц-арта, к которому в это же время прибег Илья, оттолкнул от него многих друзей-соратников по экзистенциально-метафизическому лагерю. Охлаждение в отношениях и замораживание былого дружеского общения сделало Кабакова отчасти более одиноким, но одновременно и удвоило его работоспособность. В первой половине восьмидесятых, словно предчувствуя скорые серьезные перемены в жизни, он пишет множество больших, хотя и не всегда удачных, работ, а в середине десятилетия начинает делать инсталляции. К нему вновь потянулся поток посетителей.

К большому сожалению, Илья не мог быть моим буквальным другом в силу большой разницы в возрасте, но постепенно стал для меня и неформальным наставником, и очень близким человеком. В первой половине 1980-х я так часто приходил в мастерскую Ильи фотографировать его работы и инсталляции, что мы почти «поделили» мастерскую: каждый занимался своим делом и не мешал другому. Наши частые встречи сопровождались разнообразными беседами о происходящем в Москве и все еще неофициальном культурном мире, хотя я редко выступал в роли полноценного собеседника — чаще с любопытством внимающего слушателя. Меня всегда поражала его способность извлекать какие-то невообразимые идеи из банальной картинки и рассказывать о них подробно и захватывающе. Можно сказать, что в семидесятые годы на московской арт-сцене дар Кабакова к сочинению оригинальных историй способствовал убедительной и безоговорочной победе идущего под его знаменем нарративного младоконцептуализма над давно уже увядающими поисками новых форм в живописи.

Именно с подачи Кабакова я начал делать фотосерию о коммунальных квартирах. Я жил тогда в коммуналке, как и многие другие художники, и как-то раз снял парочку живописных интерьеров в своей квартире и на лестнице. Показал фотографии Илье, который и сам часто бывал у меня и уже знал эту квартиру, ему снимки понравились, и он попросил продолжить для него эту съемку, после чего я стал уже целенаправленно снимать общественные места в коммуналках, старые дома, лестницы, в том числе в уже упоминавшемся доме страхового общества «Россия» под мастерской Кабакова. Эти снимки он использовал в альбоме-инсталляции «Ольга Георгиевна, у вас кипит!», а позже — в оформлении книжки «Десять персонажей», изданной к его выставке в Лондоне в 1989 году<sup>5</sup>. Воз-

можно, где-то еще, не знаю. Съемка велась в 1984–1985 годах, потом Кабаков уехал, но я продолжил снимать эту серию и в девяностые — уже для себя.

Илья привлекал меня еще и тем, что значительно отличался от художников-раздолбаев моего поколения — искусство семидесятников часто было «недоделанным», фрагментарным<sup>6</sup>, безыдейно-обезличенным, зато у Кабакова можно было найти цельность, логичный нарратив и четкую последовательность в разработке темы; он все аспекты доводил до избыточной насыщенности, а затем вызывал восхищение своими неожиданными новыми работами и даже новыми детскими книжками, которые создавал быстро и как-то удивительно легко, в отличие от Эрика с Олегом, которые, как они мне сами признавались, иногда бились над очередной книжкой для детей по полгода. Почему у них это шло так тяжело (да и далеко не всегда выходило здорово), можно объяснить только тем, что они, в отличие от Кабакова, не прошли школу книжной графики. Илья же, как я понял в те годы, обладал способностью быстро находить макетное решение и так же быстро визуализировать все элементы оформления: он делал весьма сложные книги за месяц, получал за это хорошие деньги, после чего мог вновь предаться любимому свободному творчеству<sup>7</sup>.

Утверждая «неоднозначность» творчества Кабакова, следует вспомнить, что уже на рубеже 1970–1980-х он вызывал значительное раздражение у многих его бывших восторженных поклонников и соратников. Его и тогда обвиняли в том, что он «продал родину», «спекулирует на социальных проблемах» и т.п. Вот почему такие его инсталляции, как «Туалет» (1992), «Красный павильон» (1993), «Школа №6» (1993), не находили понимания по крайней мере в России, однако и на Западе эти произведения, насыщенные литературностью на основе ярко выраженных негативных воспоминаний о

непростом детстве и перманентных трудностях быта в 1930–1950 годы, вызывали у зрителя если не шок, то озадаченность. Негатив воздействовал прежде всего на эмоциональную сферу зрителей и порождал естественное отторжение. Несмотря на упорное отрицание Кабаковым экзистенциальности в его поздних инсталляциях (и в ранних работах), на мой взгляд, не подлежат никакому сомнению лежащие в их основе очень глубокие душевные раны, страхи и комплексы, пережитые художником в первые двадцать

пять лет его жизни. В подобной обостренной социальной критике явно ненавистной ему родины все тяжелые, негативные коннотации легко передаются понимающему зрителю, что приводило к подсознательному неприятию такого искусства, даже если оно и вызывало интерес необычностью формы. С другой стороны, мы не можем не восхищаться мощными поздними проектами его тандема с Эмилией Кабаковой вроде «Альтернативной истории искусств» (2008) или «Где наше место?» (2003) и др.



Молодые художники в мастерской Ильи Кабакова, 1980. Фото Георгия Кизевальтера. Предоставлено автором.



Илья Кабаков показывает свои альбомы, 1981. Фото Георгия Кизевальтера. Предоставлено автором.

Но вернемся в середину 1980-х, когда в Москве появились многочисленные лица и даже группы лиц с Запада, исподволь готовившие вывоз работ Кабакова за границу. Показывать эмиссарам большие работы в мастерской в одиночку было крайне тяжело. Пару раз Илья просил меня помочь с показами, а уж чтобы спустить тяжеленные оргалитовые щиты с седьмого этажа старинного дома с высокими потолками для отправки в «забугорье» мне пришлось

позвать на помощь «группу товарищей», после чего один художник в сердцах и в поту воскликнул: «ненавижу современное искусство!» — и действительно, это было нелегкое физическое упражнение... Так в 1987 году с выноса огромных работ во двор на Сретенском бульваре началось триумфальное шествие Кабакова по городам и весям Европы и Америки...

Кстати, мне доводилось иногда читать очередные мифы о причинах неучастия Ка-

бакова в громких выставках семидесятых: дескать, он делал такие огромные работы, что их невозможно было вынести из мастерской. Через чердак новой мастерской и лестницу черного хода дома на Сретенском бульваре все прекрасно вносилось и выносилось. Действительно, гигантские оргалитовые щиты легко составлялись из двух половинок, хотя и отличались солидным весом. Большие форматы нисколько не помешали ему показать ряд работ в 1979 году на Малой Грузинской и в первой половине 1980-х на однодневках на Кузнецком. Причина — стало «можно». Пока было «нельзя», Кабаков банально боялся. Он соглашался на показ своих работ за рубежом, полагая, что никто из блюстителей их там не заметит, но не хотел светиться на российском поле «нонконформистов», получив еще в институте заповедь от своего преподавателя «даже не думать об этом». Поэтому вежливо отказывался от всех предложений коллег и в первой половине семидесятых, придумывая разные отговорки.

В 1988 году Илья уехал из СССР как бы в творческую командировку, в «путешествие на Запад», сопровождая передвижную выставку своих работ. Много ездил по миру, делал выставки, приезжал с выставками и в Россию. Но так и не вернулся по-настоящему из этой командировки, обосновался на американской почве, хотя там его приняли гораздо сдержаннее, чем в Европе, где к нам в целом, как мне кажется, проявляли до недавнего времени больше интереса. Стал ли он за эти годы «западным художником»? С таким литературно-философским мышлением это было невозможно. На мой взгляд, Илья навсегда остался «между волком и собакой», между Востоком и Западом, не принимая ни того, ни другого, и закономерно не принимаемый ни одной, ни другой страной. Но наш московский круг, я уверен, всегда будет помнить этого художника и восхищаться им.

Август, 2023

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Андреев Л. Сюрреализм. М.: Высшая школа, 1972.

<sup>2</sup> Кабаков И. Школа выживания // Эти странные семидесятые. М.: НЛО, 2010.

<sup>3</sup> Clarity J. Moscow's modernists go on painting as they please // The Times, 4 Dec 1970.

<sup>4</sup> Гробман М. Дневники. 1993 // Зеркало, № 61, 2023. Доступно по <https://zerkalo-litart.com/?p=14088>.

<sup>5</sup> Kabakov I. Ten Characters. ICA London, 1989.

<sup>6</sup> Парадигма фрагментарности восприятия мира (столь характерная для постмодернизма вообще) в те годы была свойственна нашему кругу в целом. (Г. К.)

<sup>7</sup> «Для меня самым приятным было изготовление макета: придумать манеру книги, увидеть ее в целом, все расположить было очень интересно. Мне это было и легко: я хорошо умел видеть уже готовую книгу в голове. В то же время процесс ее изготовления превращался в скуку, отвращение и терпеливое ожидание того, когда же он закончится». Кабаков И. Школа выживания.

#### Георгий Кизевальтер

Родился в 1955 году в Москве.

Художник, фотограф, писатель, представитель московской концептуальной школы.

Член творческой группы «Коллективные действия» с 1976 по 1989 гг.

Участник движения ArtArt, член объединения «Клуб Авангардистов» и МСХ.

Автор передач на радио «Свобода», различных книг, рассказов и публикаций по современному искусству.

Живет в Москве.

## Андрей Ерофеев Илья Кабаков и его персонажи

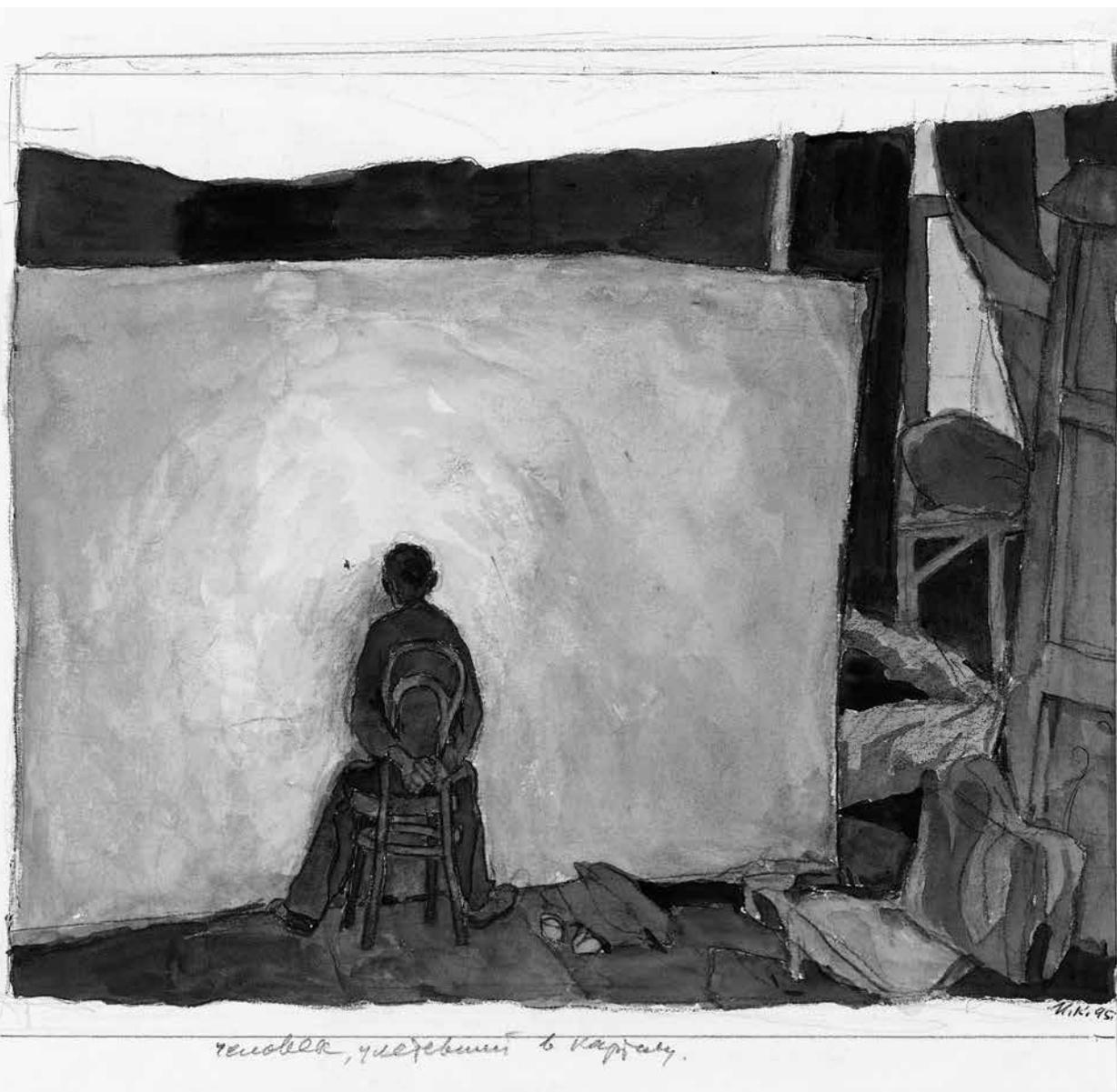
Представьте ситуацию: в компании друзей-единомышленников, крепких профессионалов, преданных своему делу художников, один участник вдруг начинает шалить. Он, как и все, пишет превосходные картины. Но параллельно придумывает себе забаву — делает рисуночки, высмеивающие эти произведения и самого себя как их создателя. Друзья не особо интересуются этой игрой, пока до них не доходит, что, в сущности, их товарищ потешается не только над собой, но и над ними тоже. Над ними даже больше. Потому что далее они осознают: это насмехательство, которое они считали забавной странностью, составляет такую же важную часть его личности, такую же его «истинную сущность», как и честное, серьезное служение искусству. Недовольство перерастает в форменное негодование, когда друзья узнают, что их приятель-пересмешник именно благодаря своему насмехательству получил мировую известность и считается великим художником современности. И что, глядя на его поделки, над их компанией глумится уже весь белый свет.

Так примерно (в очень огрубленном мною виде) выглядела метаморфоза отношений Кабакова с художниками его поколения — «шестидесятниками», входившими в круг неофициального искусства. Насмехательство, которое это сообщество не могло простить горячо любимому «Толику» (дружеское прозвище Кабакова), проявлялось в особом творческом методе, который был ближе скорее театру, нежели изо-

бразительному искусству. Часть своего времени Кабаков по-прежнему отдавал изготовлению картин и объектов. А другая часть тратилась на создание некоего подобия театральных скетчей. В этих маленьких пьесах действовали выдуманные художники, однако же напоминающие настоящих современников Кабакова. Правда, это было сходство того же рода, что и похожесть карикатуры или пародии на свой оригинал. Этих странных креатур Кабаков не только сочинял, но и затем описывал в теоретических эссе, называя их «персонажами».

\*\*\*

«Персонаж» — важнейшее понятие и главный «институт» московской авангардной мысли 1970-х годов. Это не просто герой, действующее лицо повествования, как принято в литературе, это — художник, причем зачастую видимый, выходящий на публику. В те годы появление автора рядом со своим произведением, а иногда и вместо него, было уже распространенной практикой. Одна из задач этого жанра заключалась, как известно, в усилении персоналистской ноты художественного дела, в переводе пластического языка, тяготеющего к анонимности, в прямое открытое высказывание — речевое и телесное — «от первого лица». Так происходило в США и Западной Европе, но не у нас. На Западе большинство «хеппингов» с их балансированием на краю возможного и допустимого были чем-то вроде авторских экзистенциальных опытов над собой.



Илья Кабаков «Человек, улетающий в свою картину», 1995.  
Эскиз инсталляции. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

Даже в таких нетипичных представлениях, как игровые акции Пьеро Манзони и Ива Клейна, личностный и экзистенциальный характер зрелища становился очевиден. Клейн ведь не понарошку левитировал. А в СССР на сцену выходил ролевой костюмированный персонаж, который разыгрывал пародийный скетч. Комар и Мелаид, их ученики из «Гнезда», Соков, Косолапов, Пригов, Орлов — все они демонстрировали себя в трагическом виде и в шутливой ролевой ситуации. Часто перформанс ограничивался постановочной фотографией. Ибо задача художника заключалась не в публичном испытании себя, а в создании театрализованной мизансцены. В ней акция выглядела странным, нелепым поступком чудака, скрывающим некий дополнительный смысл. И правда, действие было важно не само по себе, а своим указанием на коннотативное содержание. Взять хотя бы акции Комара и Мелаида с миганием из окна настольной лампы, направленной в ночное небо. Тут читается намек на тщетность попыток художников «из подполья» сообщаться с внешним миром, на жажду этой коммуникации, на сходство коммуницирующих со шпионами и на похожесть самого действия на тайную операцию и т.д. Или, например, акция «Острижение» Александра Юликова, которая выглядела инициацией адепта к вхождению в круг неконформистского братства и, одновременно, подготовительной процедурой при переводе подозреваемого из следственного отдела в КПЗ.

Часто персонаж скрыт в работе и обнаруживает себя лишь тем, что произведение фонит «персонажностью». В качестве примера рассмотрим работу Сокова «Ленин и Джакометти». Здесь совершенно простейшее манипулятивное действие: две чужие скульптуры — «Ленин» Андреева и «Шагающий человек» Джакометти — сдвинуты нос к носу. Получился ошеломительный результат, огромное прибавление смысла, но с профессиональной скульптурной точки зрения это выглядит совершенной глупостью и недопустимой ошиб-

кой. Акт совмещения двух работ не является профессиональным поступком. Соков «убил в себе скульптора» (как еще недавно мне говорили сотрудники отдела скульптуры в Третьяковке), дав волю своему персонажу. Произведением в данном случае выступает само действие «сдвига», ассоциативно проявляющее формулу культуры XX века, в то время как материальный объект является подспорьем, «следом» состоявшегося творчества.

Итак, в работе можно выделить «персонажное» действие — некое развернутое или свернутое представление, которое сопровождает «персонажный» материальный объект. Этот объект, если продолжать сравнение с театром, является реквизитом, подчас очень ценным составным элементом произведения, но никак не самоценной работой. Отвечая на вопрос о месте самого художника в этой системе, можно сказать, что прежде всего художник выступает в ролях драматурга и режиссера-постановщика, а потом уже — актера, исполняющего роль персонажа, и сценографа, рисующего реквизит. Но главная его задача — придумать персонажа и составить мизансцену. Если эта мизансцена подготовлена для показа публике самого действия, разыгрываемого персонажем, то перед нами перформанс. Если же мизансцена представляет как бы уже свершившееся и герой пьесы покинул помещение, оставив после своего действия лишь декорацию и реквизит — это инсталляция.

\*\*\*

Автор-персонаж был изобретен художниками Комаром и Мелаидом весной 1972 года в процессе работы над проектом «Соц-арт». Всем хорошо известно, что проект получился грандиозный: они умудрились создать самостоятельный советский вариант новейшего искусства, аналогичный американскому Поп-арту. Проект имел успех, был поддержан и продолжен многими художниками, стал стилем всех видов искусств перестройки и даже лег в основу нового китайского искусства. Менее

известен тот факт, что в своем первоначальном варианте проект «Соц-арт» был задуман и реализован в качестве инструмента разрушения эстетической функции языка искусства, а вовсе не для построения новой формально цельной выразительной системы. Замысел состоял в том, чтобы снять у каждого стиля, имеющего хождение и известность в советском обществе, идеологические табу с содержания и эстетические ограничения с формы. А после предполагалось перемешать визуальные знаки этих стилей таким образом, чтобы каждый раз означавшее относилось бы к одному стилю, а означаемое — к другому. Так, благодаря эклектике и пародии, возникал метаязык советской культуры в качестве «единства разнородного». Результат напоминал косноязычную бытовую речь. Правильный визуальный язык взрывался, исчезал, заменяясь эмотивным языком адресанта — человека, плохо владеющего культурными кодами (простака, провинциала «из глубинки», дилетанта, маргинала и т.д.). Точнее было бы сказать, даже не языком, а речью, речевыми рядами, приоткрывающими гротескное сознание, вполне в целом возможное в обыденной жизни. В отличие от художника Поп-арта, поднимающего статус массовой продукции до музейного уровня, персонаж Соц-арта опускал высокое искусство до горизонта изобразительного ширпотреба, китча и пропагандистского мусора. Их синтез становился возможен за пределами искусства, в непоследовательности и неструктурированности повседневной жизни.

Чтобы достичь гротескного дна изобразительной коммуникации, Комар и Мелаид вынуждены были на время распрощаться с суждениями вкуса, подавить в себе врожденное эстетическое чувство, преодолеть автоматизм брезгливой реакции на пошлость. Им пришлось освоить жалкую, беспомощную манеру рисования, техническое несовершенство исполнения, перейти на использование плохих материалов. Но, как уже говорилось, «плохое искусство» Соц-арта со временем обернулось

своей противоположностью — большим стилем. Чем активнее процесс возвращения эстетической функции набирал силу, тем скорее бледнел, таял, исчезал персонаж. Это, кстати, хорошо заметно и на творчестве самих Комара и Мелаида. Борьба с эстетической функцией искусства, как репрессивным инструментом подавления свободы, была константой их работы, поэтому «персонажная линия» там пребывала всегда. Но рядом и параллельно существовал другой автор — «настоящий художник», формалист Комар-Мелаид, создатель уникальных по академической маэстрии монументальных полотен на сюжеты из жизни вождей. Двухлицое или раздвоенное художественное «Я» Комара и Мелаида смягчало «формоборческий» пафос дуэта, превращая его в видимость игры и скрывая ироническими нотками опасную разрушительную сущность персонажа.

Комар и Мелаид не раз называли себя «художниками разговорного жанра», имея в виду полноценное восприятие их произведений в словесной передаче. Перевод с визуального на словесный язык означал переход зрительного образа в повествование, то есть рассказ об искусстве они отождествляли с самим искусством. В отношении проекта «Ностальгический соцреализм» с его огромными высокочлассными картинами этот тезис, конечно, не работал. Но вот в «персонажной» линии выражение «рассказ об искусстве» можно считать уточненным определением этого жанра. В этом смысле отнесение проекта Соц-арт к концептуальному направлению вполне оправдано. Правда, рассказ в этом проекте касался в основном содержания картин, но рядом уже намечалась биографическая линия персонажа. Повествование о скрещении стилей дополнилось «золотой легендой» о том, как «персонаж Комар и Мелаид» поехал в пионерлагерь на «халтуру» писать плакаты и лозунги, а по вечерам занимался кубизмом и прочими модернистскими практиками. И в какой-то момент в его воображении оба этих параллельных ряда образов совместились.



Илья Кабаков «Человек, улетевший в свою картину», 1988. Вид инсталляции в Галерее Рональда Фельдмана, Нью-Йорк. Предоставлено Эмилией Кабаковой.



Илья Кабаков «Бездарный художник», 1988. Вид инсталляции в Галерее Рональда Фельдмана, Нью-Йорк. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

В «Соц-арте», выставке-инсталляции, развернутой на квартире Меламида, персонаж не вполне отделился от своих создателей и представлял их гротесковое альтер эго. Полная эмансипация персонажа случилась в 1973 году в двух проектах литературно-историко-художественных мистификаций, навеянных чтением жизнеописаний русских художников. («Название книги, убей бог, не помню, — написал мне Меламид. — Это было собрание биографий живущих художников, опубликованное незадолго до смерти Сталина. Книга в роскошном коричневом коленкоревом переплете»).

\*\*\*

Оба проекта представляют особый интерес в контексте исследования творчества Кабакова, поскольку были хорошо известны художнику и, по всей видимости, произвели на него сильное впечатление. В них определился видовой состав «персонажных» инсталляционных проектов: ретроспективная экспозиция картин в соответствующем контексте, сопровождаемая историческими документами и пояснительными текстами. Персонаж — это придуманный художник из прошлого — получил имя (в пер-

вом проекте — Николай Бучумов, во втором — Апеллес Зяблов), биографию и линейку картин, иллюстрирующих его легенду. В случае Бучумова это были несколько десятков одинаковых пленэрных эскизов, минимально отличающихся друг от друга. В комментарии говорилось, что он рисовал их год за годом, глядя из окошка своей избы в деревне, куда сбежал от бурных событий 1920–1930-х годов. Зрителю предлагалось искать мельчайшие отличия в однообразных картинках, при этом он не должен упустить главное — авторский намек-предложение пройти по ассоциативной цепочке к разным умозаключениям о современном искусстве и его культурах. Эти ассоциации строились на визуальном сходстве пейзажей Бучумова с самым распространенным средним (между официозом и авангардом) пластом русско-советского искусства — натурным пейзажизмом, который был навеян и поддерживался широчайшим культом импрессионизма. Бучумовские картины при этом содержали ряд откровенных деформаций, преувеличений, дурацких деталей, которые, вызывая смех, выставляли в пародийном свете пейзажиста-эскаписта и его монотонную работу.

Похожая иносказательная критика современного искусства содержалась и в легенде о гениальном предтече абстракционизма, крепостном живописце Зяблове, доведенном крепостным режимом до самоубийства и оцененном лишь потомками. Черная с белыми проблесками мазня гения вставлена в золотые рамы и снабжена высокопарными названиями («Ничто», «Вселенная» и т.д.). Интересно отметить, что при помощи «пародийного персонажа» Комар и Меламид подошли к высмеиванию, хотя и косвенному, конкретного ряда своих соратников по неофициальному искусству. Космогоническая абстракция Зяблова смутно напоминала работы Кропивницкого, Вечтомова, Беленка, Кулакова, Михнова и прочих «метафизиков» и «духовидцев». Это сходство не могло не бросаться в глаза и не ранить пародируемых, не возмущать их почитателей. Ведь, как известно, любая критика в СССР воспринималась болезненно, как враждебный акт обличения или доноса. Суждения о коллегах по искусству произносились вполголоса и в приватной обстановке. Одна из главных площадок устной критики находилась в мастерской Кабакова. А Комар и Меламид первыми вынесли «сор из избы», атаковали искусство своих современников — можно было бы добавить — «публично». Вот только выставки такого искусства в те годы запрещались. Но возникшее в их творчестве направление концептуализма как пародийного повествования о вымышленном художнике, чье искусство в упрощенном виде воспроизводит и высмеивает «позитивное» современное искусство, подхватил и развил Илья Кабаков.

\*\*\*

Сразу следует отметить разницу подходов. Комар и Меламид высмеивали других. Так было в Москве, так продолжилось и в Нью-Йорке, где они пародировали супрематизм и минимализм (инсталляция «Круг, квадрат, треугольник»), затем Поп-арт («Пост-арт»), абстракцию («Живопись слонов») и т.д.

А Кабаков создал «пародийного персонажа» из самого себя. Вернее сказать — нескольких «персонажей». И Кабаков-настоящий, и его персонажные двойники показывают одни и те же картины. Настоящий Кабаков выставляет какую-то картину от своего имени как свое личное высказывание. А спустя некоторое время эта же картина выдавалась за творчество его дублер-персонажа. Тогда она погружается в инсталляцию и сопровождается легендой. То есть для своих инсталляций Кабаков не изготавливал специально упрощенных, приближенных реплик, а утилизировал свое собственное творчество. Это прекрасно видно в инсталляции «Десять персонажей» (1988), где один из героев — «человек, улетевший в свою картину» — по легенде исчез в глубине написанной им картины. А на самом деле эта работа входила в знаменитую «белую» серию картин Кабакова.

Картины те же, но их вид и смысл существенно меняется. В случае отдельного экспонирования белое приобретает сильное «метафизическое» звучание. Исследователь творчества Кабакова искусствовед Жан-Юбер Мартен, комментируя картины белой серии, пишет, что в них автор выражал «божество и начало всего сущего, в общем, источник жизни...». Но в инсталляции, где эта белая картина погружена в удушающую атмосферу коммунальной квартиры, она неизбежно приобретает бытовые коннотации, смотрится, по словам самого Кабакова, «очень плохо покрашенной и помытой доской, на которой ничего нет, кроме щелей и потеков плохих белил». Однако персонаж-художник этих огрехов не замечает. Он в своей картине видит путь в иную реальность, помогающий убежать от безобразий и грязи окружения. «Персонажность» инсталляции акцентирует именно такой поворот содержания. Она демонстрирует этот болезненный фантазм, это страстное желание улететь, владеющее художником, которому, как пишет Кабаков, судьба уготовила «смотрение в одну точку, в пустоту, пребывание в идиотической простра-

ции». Итак, «настоящий» Кабаков говорит о дихотомии восприятия картины. Один зритель видит в ней «метафизическую» глубину и свечение, другой — покрашенный белым фанерный стенд. Эту дихотомию Кабаков назвал «эстетикой мерцания». Между тем, «персонаж» Кабаков показывает иную ступень восприятия — полное погружение в иллюзию картины, вызывающее, в частности, «безумные» мысли о трансцендентных свойствах произведения, способности картины принять в себя и перенести человека в иной мир.

\*\*\*

Здесь уместно вспомнить работы ближайшего друга Кабакова — Эрика Булатова. Несколько лет вместе с Олегом Васильевым они втроем занимались семантикой разных частей и зон картины. Булатов написал немало текстов, которые во многом похожи на соображения Кабакова и являются плодом их совместных дискуссий. Однако, там, где у Кабакова включается тема «мерцания», у Булатова, напротив, начинается возгонка веры в картину как в уникальный инструмент познания и спасения. «Я только через картину могу ориентироваться



Эрик Булатов «Иду», 1975. Предоставлено *por/off art gallery*.

в окружающем мире», — заявлял Булатов. Вот что он рассказал про свою знаменитую картину «Иду», ставшую символом нонконформистского порыва к свободе. Она изображала это короткое слово на фоне небесного купола. «Именно из ощущения возможности движения сквозь поверхность картины возникла картина “Иду”, в которой говорится, конечно, не о полете в космос, а о возможности уйти сквозь картину, выскочить за пределы социального пространства».

В инсталляции с улетевшим в картину человеком можно различить косвенный намек на воззрения Булатова. Через два года, в 1990 году, Кабаков придумал инсталляцию «Улетел на небо», в которой ассоциативная связь с Булатовым заметно усилилась. Кабаков в процессе монтажа работы переназвал ее фразой «Я вернусь 12 апреля», что преумножило «персонажное» звучание работы. На полу был расстелен огромный квадратный холст. На нем Кабаков реалистично написал небо с клубящимися облаками. Рядом поставил стул. Кто-то аккуратно сложил на сиденье брюки, на спинку повесил пиджак, между ножек оставил ботинки. А затем, произнеся эту фразу, вынесенную в название, персонаж нырнул в картину, будто в бассейн. Аналогия с полетом Гагарина, которой сторонился Булатов как ложного толкования, здесь намеренно гротескно усилена. Образ неба положен на пол, по нему, зайдя за веревочку, можно тайком пройтись ногами. Кто не поймет этой прямой отсылки к названию «Иду»? В ней слышен мягкий кабаковский смех.

Но создавая эту работу, Кабаков нарушил свое правило — доверять собственному двойнику-персонажу только те работы, которые сделал Кабаков «настоящий». И он тут же исправил эту ошибку: сделал «Упавшее небо». Эта инсталляция выглядит как странное происшествие, случившееся в парке дворца ООН в Женеве. Огромная двухчастная картина, изображающая небесную синеву с клубящимися облаками, рухнула с небес, словно кровля сарая. Пробыла квадратную яму и осталась,

частично поломанная, лежать на месте события. Поиски «персонажности» в этой работе ни к чему не приведут. Неважно, кто и зачем написал картину неба. Важно то, что она упала, обнажив вид настоящего неба, который собой закрывала. Никакой пародии здесь нет, а присутствует очередной выпад «настоящего» Кабакова на претензии создателей картинной иллюзии заменить ею саму реальность. В монументе, посвященном эскадрилье Нормандия-Неман, Кабаков продолжил тему замещения реального небосвода картинкой, найдя для нее позитивное развитие. Вместо изображения он поставил отражение, создав зеркальное поле, напоминающее «зеркальные» работы Пистолетто.

\*\*\*

При всех очевидных аллюзиях абсурдно считать, что главной или единственной мишенью кабаковского пародирования было творчество Булатова. С такой же долей вероятности можно выстроить ассоциации и с группой ZERO, и с Ив Клейном, Пьеро Манзони и всем американским минимализмом. Напрашивается еще одна переключка с чужим творчеством, за-



Илья Кабаков «Я вернусь 12 апреля», 1997. Инсталляция в Музее Кверини-Стампалья, Венеция. Фото Эмили Кабаковой. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

ключенная в инсталляции «Белая картина. Госпиталь». Кабаков здесь спроектировал больницу с белоснежной койкой, белыми шторами и идеально белой огромной картиной на опять же белой стене. Пациента нет — он только что выписался (или улетел?), вылеченный целительным излучением картины. Понятно, что здесь проводится связь с проектами Комара и Меламида «Цвет — великая сила» (1975) и «Круг, квадрат, треугольник» (1977), в которых высмеивались практики арт-терапии. Пересечений и переключек можно желанием набрать еще множество, ибо вера в чудодейственную силу картины как средства спасения и ухода от жизненных и социальных принуждений была одной из главных аксиом «подпольной» художественной среды. Логично считать, что она и стала объектом персонализации в фигуре «улетевшего художника».

В персонажном раскладе Кабакова ему противостоит другой, впервые появившийся в инсталляции «Десять персонажей» и затем ставший участником целого ряда проектов, герой под ником «бездарный художник». Он также, как и «улетевший», получил из рук «настоящего» Кабакова произведения, которые пер-



Илья Кабаков «Упавшее небо», 1995. Инсталляция в Парке Наций, Женева. Предоставлено Эмилией Кабаковой.



Илья Кабаков «Сошел с ума, разделся и убежал голый», 1988. Вид инсталляции в Галерее Рональда Фельдмана, Нью-Йорк. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

воначально имели иной статус и смысл. Написанный на трех стендах полиптих «Здравствуй, утро нашей Родины!» сделан в духе Соц-арта, то есть, как уже говорилось, с резким понижением высокого статуса объекта. Высокий стиль музейной тематической картины соцреализма спущен до уровня паркового стенда или книжки с картинками. Предельная сближенность изображений, их «обезрамленность» и совмещенность на единой фанерной поверхности — все это лишает их основательности. Эти изображения оторваны от своего естественного носителя — картины и потому имеют вид переводных картинок, украшающих плоские и материальные поверхности фанерных щитов.

Если Кабаков «настоящий» таким образом унижает и дискредитирует соцреализм, то его «бездарный художник», напротив, искренне старается придать официальному стилю вид подлинного искусства, облагородить заказную живопись импрессионистическим духом. Но терпит фиаско. В инсталляции, которая так и называется — «Бездарный художник», — рядом с подробным биографическим рассказом об этом «персонаже», мы видим некое подобие кладовки, где сложены отслужившие свой век оформительские стенды с проблесками краси-

вой живописи. Удел такой работы — не музей, а склад и мусорная свалка. Художник бездарен не потому, что у него нет таланта, отмечает в тексте Кабаков, а потому, что оказался в роли исполнителя госзаказа, оформителя. В другой версии инсталляции стенды с импрессионистическими красотами, живописующие парадный советский быт (замечу — явная отсылка к соцартовскому пародийному смешению языков), размещены в огромном актовом зале вперемешку с транспарантами и лозунгами. Но и в такой парадной подаче стенды не становятся «окном в реальность». Красивая живопись не обращается в иллюзию, а остается цветным слоем, кроющим плоскую поверхность.

Другая известная инсталляция Кабакова — «Праздники», представляет разгромленную комнату, давно оставленную жильцами. На полу валяются — рассказывал о ней Кабаков, — «забыты, как ненужный хлам, 12 картин». На них изображения советского мира. Пытаясь вернуть похужшим картинам благообразный вид, «бездарный художник» прикручивает к ним, словно пуговицы, цветные кулинарные формочки. Кабаков руками своего нелепого «персонажа» создает ироническую метафору развития советского искусства как неумышленного убийства соцреалистической картины. Искаженная пропагандой, но все-таки какая-то реальность, переданная исходной картиной, посредством приукрашивания и поновления гибнет, превращается в плоский и бессмысленный фоновый орнамент. После многих безуспешных попыток при помощи фигуративной живописи прорваться к реальности «бездарный художник» теряет терпение, впадает в безумие и в порыве отчаяния топором прямо на выставке уничтожает свои творения. Так выглядит последняя инсталляция из серии «Бездарный художник». Я плохо знаком с официальным советским искусством и потому затрудняюсь установить сходство этих стендов с картинами каких-либо членов Академии художеств СССР или адептов «сурового стиля». Но уверен, что и в данном случае объектом

пародии Кабакова, прежде всего, была сама утопическая идея синтеза хорошей живописи с исходящим от власти заказом на оформление идеологического контента.

Поскольку сам Кабаков тоже на протяжении многих лет работал в двух ипостасях — подпольного художника, написавшего, помимо остального, массу «белых» картин, и, одновременно, оформителя книг — логично предположить, что его «персонажи» были, кроме прочего, воспроизведением в гротескном искажении его собственной личности. С первым это понятно и без доказательств. А вот как Кабаков характеризует свою близость с «бездарным художником» в статье «Художник-персонаж». «(...) персонаж очень близок ко мне, он почти я сам. И в социальной жизни если бы так случилось и я не скрывался бы, я делал бы точно такие же изделия. Да почему "если"? Ведь моя книжная деятельность вот уже 30 лет состоит из "Жука", "Утра нашей Родины"».

Долгое время два этих «персонажа» существовали в жизни и в творчестве Кабакова отдельно. В поздний, итоговый, период своего творчества Кабаков их объединил в единой фигуре фиктивного художника, которого по примеру героев Комара и Меламида катапультировал в историческое прошлое. Инсталляция представляла собой огромную ретроспективную выставку некоего Шарля Розенталя — так был назван этот «персонаж» — который якобы родился в 1898 году и прожил недолгую жизнь, умерев в 35 лет. Но за это время он, согласно выставленным работам, успел создать львиную долю московского творчества Кабакова. Правда, это альтер эго Кабакова отличался тем, что в зону его интереса не входила работа с текстами и объектами. Кабаков ему подложил такую версию самого себя, которая предполагала фиксацию на белых фонах, излучаемом ими свете и на положенном поверх реалистическом изображении. В творчестве Розенталя между этими элементами — их для простоты можно свести к терминам «супрематизм» и «реализм» — идет жесткая борьба

с переменным успехом. После юношеского «бубнововалетовского» сезаннизма (точное подобие пейзажных опытов Кабакова под руководством Фалька) Розенталь в 1920-е годы попадает, естественно, под влияние Малевича, но и в супрематистском угаре он не забывает оставить на картине место для маленького реалистического вида. А в 1930-е, наоборот, торжествующая фигуративная масса затопляет все белое поле, оставляя незакрытым лишь край фона цвета невинности. Среди вещей, которые прямо отсылают к направлениям этой эпохи, там-сям в экспозиции Розенталя мелькают точные копии картин Кабакова, якобы созданные Розенталем за полвека до того, как их написал сам Кабаков.

Вторичность нонконформизма — вот тема, которую Кабаков развернул, пожертвовав для убедительности и наглядности своим собственным творчеством. Розенталь — это Кабаков модернистского периода, то есть художник, бьющийся в тисках картинного жанра и болеющий проблематикой добровольного отказа от подражательного искусства и принудительного возврата к нему. Перестав ощущать их актуальность, дистанцировавшись от своих ранних работ, Кабаков перепоручает свое доинсталляционное творчество Розенталю. Примечательно, что последняя неоконченная серия белых картин Розенталя якобы задумывалась ансамблевым решением целого зала, «что сейчас, — пишет в комментарии Кабаков, — можно было бы назвать инсталляцией. Так что художник в какой-то степени был предшественник этого жанра». Тут жизнь Розенталя оборвалась. И именно с этого момента, от смерти своего «персонажа», Кабаков объявляет новый отсчет своего «настоящего» творчества.

#### Андрей Ерофеев

Родился в 1956 году. Историк искусства, куратор, создатель коллекции и отдела современного искусства в Государственной Третьяковской галерее. Живет между Москвой и Парижем.

# Екатерина Лазарева

## Ускользание-но-сотрудничество



Илья Кабаков «Падший ангел», Мультимедиа Арт Музей, Москва, 2013.

### 2013

На идеальном музейном полу лежит бутафорская фигура поверженного ангела, как бы низвергнутая сюда из подвешенного выше, прорвавшегося плаката «Клином красным бей белых». Это — центральная инсталляция выставки «Утопия и реальность? Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы» (Мультимедиа Арт Музей, Москва, 2013), не показанная на исходной выставке «Лисицкий — Кабаков. Утопия — реальность» (Van Abbe, Эйндховен, 2012–2013). Думаю, Кабаков никогда так прямолинейно не сводил счеты с искусством авангарда, хотя он сводил с ним счеты постоянно. В этом смысле Кабаков — по-видимому, Эдип, неслучайно в одном из интервью он категорически отрицал влияние авангардистов на свое творчество: «Те художники, пусть и великие, принадлежат другой эпохе, которая не имеет с нами ничего общего»<sup>1</sup>.

Упавший ангел напоминает мне «Мечтателя» Арсения Жилиева на выставке «Музей пролетарской культуры. Индустриализация богемы» (ГТГ, Москва, 2012). Я думаю, сколь многим мы обязаны Кабакову. Теперь я/мы — Эдип?

### 1983

«В БУДУЩЕЕ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ. В этой ледящей фразе заключено изначальное разделение всех людей, как детей, на три

категории: 1. Кто возьмет. 2. Кого возьмут. 3. Кого не возьмут. ...Меня не возьмут»<sup>2</sup>. Кабаков называет Малевича «большим начальником» и рисует выдуманную картину, в которой великий кормчий Малевич высоко на краю обрыва призывает немногих избранных с собой в горный мир, в будущее, не оставляя возможности остаться. Из текста неочевидно, что ему, Кабакову, было бы предпочтительнее — оказаться среди лучших, попасть в будущее, в музей или иметь возможность остаться, уклониться от утопии ради уникального своеобразия маленькой частной жизни?

Для интеллигенции его поколения и младше авангард был скомпрометирован фактом сотрудничества с советской властью — решающим в отношении к нему оказывался этический критерий. Однако Кабаков перевел эту проблему в эстетическую плоскость: Малевич — «большой начальник» не потому, что возглавлял Гинхук<sup>3</sup>, а потому что «рекомендует двигаться дальше, прямо на небо»<sup>4</sup>. Если шестидесятники видели свою задачу в возобновлении модернистского проекта, понятного, скорее, как формальный поиск, то Кабаков отреагировал на жизнестроительную интенцию авангарда как присущую ему самому идеологию, без связи с ее политическими трансформациями в духе «Gesamtkunstwerk Сталин» Гройса<sup>5</sup>.



Илья Кабаков «Падший ангел», Мультимедиа Арт Музей, Москва, 2013.

### 1988

Полемика Кабакова с идеями русского авангарда обнажала идеологическое противоречие: он отвергал любые претензии на переустройство жизни, даже романтическое «изменение мира», а конструктивное начало авангарда воспринимал как авторитарное. Утопия у него постоянно разбивается о реальность, обманывает ожидания, обращается в убогую повседневность, из которой есть лишь один выход в космос — чудаче-

ство на грани безумия, как в инсталляции «Человек, улетевший в космос из своей комнаты», впервые сконструированной в мастерской на Сретенском бульваре, а затем представленной в рамках выставки «Десять персонажей» (Ronald Feldman Fine Arts, Нью-Йорк, 1988). Человек-улетевший-в-космос, одержимый отрывом от земли, мастерит свою нелепую катапульту посреди убогого быта комнаты в коммуналке<sup>6</sup>. Опыт жизни в Советском Союзе Кабаков описывал через метафоры сортира, барака, коммунальной кухни, тюремной камеры, больничной палаты, свалки и тупика, и эта ненависть к советскому, в период холодной войны еще востребованная на Западе, в эпоху глобализации и политики идентичности превратилась в самоэкзотизацию, перестала вписываться в новые повороты академического дискурса и художественного контекста.

### 1993

Знаком перехода Кабакова в первую категорию — тех, «кто возьмет» в будущее — стала его инсталляция «НОМА, или Московский концептуальный круг» (Hamburger Kunsthalle, Гамбург, 1993), породившая ревностные дискуссии о том, кто должен быть включен в этот самый круг. Кабаков сам стал «большим начальником» герметичного и элитарного сообщества московского концептуализма, хотя в основополагающей статье Бориса Гройса «Московский романтический концептуализм»<sup>7</sup> он даже не был упомянут. Одновременно на выставке из собрания Людвига «От Малевича до Кабакова. Русский авангард в 20 веке» (Josef-Haubrich-Kunsthalle, Кельн, 1993) он формально поравнялся с Малевичем. В том же году на задворках российского павильона в Венеции Кабаков показал бутафорский «Красный павильон» — на самом деле, розовый, — как бы пародируя в своем официальном представлении России на Венецианской биеннале «оформительские» опыты авангарда

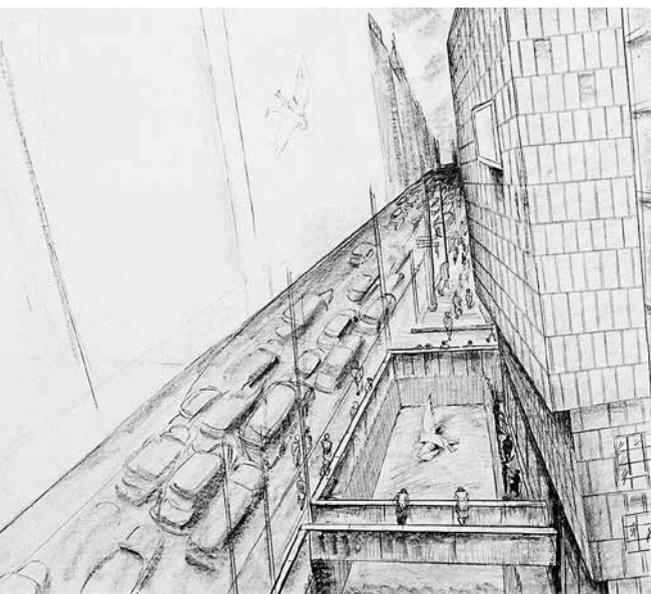


Илья Кабаков «Падший ангел», Мультимедиа Арт Музей, Москва, 2013.

в области репрезентации советского утопического проекта за рубежом.

Если видеть в его нападках на авангард лишь симптом борьбы за власть в музейном будущем, конкуренции с «великими» из другой эпохи — Малевичем, Лисицким, Татлиным —

остается непонятным, почему уже вполне великий Кабаков так навязчиво возвращался к полемике с авангардом. Возможно, авангард тревожил его не как подстрекатель убого-коммунальной советской реальности, но как единственный международно признанный



Илья Кабаков «Падший ангел», 1996. Рисунок.  
Предоставлено Эмилией Кабаковой.

вклад России в историю искусства XX века? Ведь при всей, казалось бы, блестящей международной карьере Кабаков был включен только в третье, исправленное издание «Искусства с 1900 года»<sup>8</sup>.

Так или иначе, Кабаков выступал самым яростным критиком художественной утопии<sup>9</sup>, назидательно предъявляя ее руины, упрямо желая похоронить саму возможность ее актуализации, вполне востребованную такими проектами, как «Станция Утопия» (2003, кураторы — Молли Несбит, Риркрит Тиравания, Ханс-Ульрих Обрист).

Из личного опыта он свидетельствовал о будущем в прошедшем залоге, не состоявшемся, утраченном, противопоставляя утопическим проектам — реальность (насколько «реальностью» может быть назван частный опыт), а авангардному сверхчеловеку и экспериментам над человеческой природой — неподдающийся формовке, трясущийся от страха комок «маленького человека»<sup>10</sup>.

## 2008

Кабаков дал, возможно, самую едкую характеристику современной российской арт-сцене: «Все готово к приходу гламура. Вот-вот потечет этот розовый гной»<sup>11</sup>. Вместе с тем он легитимировал происходящее своим участием в самых амбициозных культурных проектах современной России. В частности, в 2004 году в Санкт-Петербурге в Главном штабе по инициативе Stella Art Gallery была организована знаменующая его возвращение на родину выставка «Случай в музее и другие инсталляции», а в 2008-м персональной выставкой Кабаковых «Альтернативная история искусства» открывался «Гараж». Рассуждая о современной гламурной культуре, Кабаков, с одной стороны, как бы предугадывал Mafia State: «вместо языка и текста будет только иерархия личной силы: у кого крыша, у кого над ней еще одна. Иерархия лагерного или дворового типа... И художники будут те, кто при блатных, приблатненные»<sup>12</sup>. С другой — он сам был на вершине уже существующей иерархии.

Поэтому если сегодня встает вопрос о том, что именно наследники Кабакова должны символически убивать своей практикой, то, думаю, не сам его художественный проект (по аналогии с отношением Кабакова к авангарду), но эту странную, способную все оправдать форму ускользания-но-сотрудничества.

12.09.2023

## ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Baigell R. Ilya Kabakov//Baigell R., Baigell M. Soviet Dissident artists. Interviews after perestroika. Rutgers University Press, 1995. P. 146.

<sup>2</sup> Кабаков И. В будущее возьмут не всех // А-Я. №5, 1983. С. 34.

<sup>3</sup> Вслед за Кабаковым А.Г. Раппапорт спрямляет многокость и неоднозначность русского авангарда: «Кабаков назвал однажды Малевича “большим начальником”, имея в виду не столько ответственные посты, которые занимал Малевич, сколько выражая ту смесь ужаса и восхищения, которая сопровождает превращение человека в диктатора. В отрицании утопических концепций видно осуждение власти искусства над жизнью. Ироническая рефлексия нового концептуализма оставляет только одну власть — власть мышления и только одно время — время мысли». См.: Раппапорт А.Г. Концепции и реальность // Советское искусствознание. № 27, 1991. С. 41–57. Доступно по [http://papardes.blogspot.ru/2009/10/blog-post\\_7122.html](http://papardes.blogspot.ru/2009/10/blog-post_7122.html).

<sup>4</sup> Там же. С. 35.

<sup>5</sup> Grois B. Gesamtkunstwerk Stalin. München – Wien: Carl Hanser, 1988.

<sup>6</sup> М.А. Бессонова указывала на отсылку этой инсталляции к фантастическому орнитоптеру Татлина: «“Летатлин” в интерпретации Кабакова лишился романтики, рассыпались все аналогии с универсальной личностью эпохи Ренессанса; казалось, сама история выносила свой приговор великой русской утопии». См.: Бессонова М. Мифы русского авангарда в полемике поколений (От Кабакова до Малевича) // Вопросы искусствознания. №1, 1993. С. 78. Не вполне соглашаясь с этой интерпретацией, отмечу формальную параллель между улетевшим, оставив дыру в потолке, человеком и рухнувшим, прорвав знаменитый агитплакат, ангелом.

<sup>7</sup> Гройс Б. Московский романтический концептуализм // А-Я. №1, 1979. С. 3–11.

<sup>8</sup> Joselit D. 1975b Ilya Kabakov completes his series of albums Ten Characters, an important monument of Moscow Conceptualism // Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B., Joselit D. Art since

1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism (3rd ed.). NY: Thames&Hudson, 2016. P. 660–666.

<sup>9</sup> Подразумеваю влияние Кабакова, но недостаточно раскрыв этот тезис, в тексте для 91-го номера «ХЖ» я писала: «Осознание своего собственного времени как эпохи, когда футуристический вектор художественной культуры стал фактом прошлого, а своего места — как руины утопии, характерно для нескольких поколений работающих сегодня российских художников». См.: Лазарева Е. Десять тезисов о будущем // Художественный журнал № 91, 2013. С. 79.

<sup>10</sup> В массе литературных источников Кабаков изображал себя в советское время человеком, одержимым страхом, которым он объяснял не только свое сознательное неучастие в неофициальных выставках, но и вообще неспособность сделать что-то несанкционированное даже в безлюдном загородном пространстве. Например: «Повторяю, я воспитан 50-ми годами и страх является моим нормальным психозом. Как только я оказался снаружи, выскочил из собственной улиточной раковины, меня сразу же обуяла паника». См.: Рассказ И. Кабакова (об акции «Темное место») // Поездки и воспроизведение (т. 2) / Сост. Монастырский А. и др. Москва, 1983. С. 57.

<sup>11</sup> Деготь Е. Илья Кабаков: «Сейчас экстрасерты командуют парадом, но так будет не всегда» // Openspace.ru. 15.09.2008. Доступно по <https://os.colta.ru/art/names/details/3023/>.

<sup>12</sup> Там же.

## Екатерина Лазарева

Родилась в Москве. Кандидат искусствоведения, художник, куратор, исследователь русского и зарубежного искусства XX–XXI веков. Доцент РГГУ, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания. Живет в Москве.

## Виктор Мизиано

# Надо ли будить Илью Кабакова?\*

Настоящий текст был призван к жизни реальным событием. Точнее, он родился из желания прояснить спровоцированные им вопросы и преодолеть вызванное им недоумение. Речь идет о масштабной ретроспективе Ильи Кабакова, состоявшейся в Москве в 2008 году и ознаменовавшей его триумфальное возвращение в Москву после фактически двадцатилетнего отсутствия. Организатором выставки стал только что созданный по инициативе олигарха Романа Абрамовича Центр современной культуры «Гараж». Именно в «Гараже», в гигантском помещении бывшего Бахметьевского автобусного парка, построенном в 1926 году Константином Мельниковым и Владимиром Шуховым, развернулся основной проект ретроспективы — выставка-инсталляция «Альтернативная история искусства». Автономной частью этой работы стала и реконструкция инсталляции «Красный вагон», созданной Кабаковым в 1991 году для выставки в Кунстхалле в Дюссельдорфе. Еще одна реконструкция — инсталляция «Туалет», впервые показанная в 1992 году на Документе 9, была осуществлена на территории галерейного кластера «Винзавод». Там же была представлена и его инсталляция «Из жизни мух», разные версии которой художник начал делать с конца 1980-х. Наконец, в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, наиболее уважаемом академическом музее Москвы, была выставлена новая, созданная специально для московской ретроспективы серия объектов и живописных полотен «Ворота».

Выбранный Кабаковым жанр монографической ретроспективы, т.е. показа произведений, созданных за некий длительный период времени (а в данном случае за тот двадцатилетний период, что художник провел вне России), был продублирован и тематически усилен центральной работой всего этого предприятия — выставкой-инсталляцией «Альтернативная история искусства». Ведь, по сути, работа эта также носила характер хронологически выстроенной ретроспективы творчества трех, разумеется, фиктивных, художников разных поколений, чьи произведения были Кабаковым умозрительно реконструированы и для показа которых он выстроил внутри ангара «Гаража» музейную анфиладу из 23 залов. Первый из героев «альтернативного музея» — некий Шарль Розенталь, художник поколения русского авангарда<sup>1</sup>, в то время как второй персонаж Кабакова — Илья Кабаков, родился в 1933 году, в том самом, когда родился и его одноименный создатель и в котором же ушел из жизни Шарль Розенталь. Творческий период фиктивного Кабакова — ревностного последователя и заочного ученика Розенталя, приходится на 1970–1980-е годы, т.е. на тот период, когда подлинный Кабаков работал в России. В то время как творческая деятельность третьего героя «альтернативной истории», Игоря Спивака, человека молодого, приходится на 1990-е, т.е. на период, когда Кабаков работал уже на Западе. То, что объединяет всех этих трех персонажей и что оправдывает причисление их к некоей общей «альтернативной» художественной традиции, —

Материал иллюстрирован:  
Илья и Эмилия Кабаковы  
«Альтернативная история искусств»,  
Центр современной культуры «Гараж»,  
2008.

\* Текст был написан в 2011 году и впервые опубликован как: *Should Ilya Kabakov be Awakened? // Post-War Avant-Gardes Between 1957 and 1986* (ed. By Christian Holler) Zürich: JRP/Ringier, 2012. P. 143–155.



так это своеобразное сочетание в их творчестве авангарда и традиционализма, а точнее, сочетание в их живописных произведениях элементов геометрической абстракции — этой визитной карточки модернистской инновации, и, напротив, неподдающихся искоренению элементов фигуративного реализма.

Наконец, составной частью события стало и публичное перформативное поведение Кабакова. Именно оно, собственно, и вызвало большую часть вопросов и недоумений. Утрируя олигархический размах своей ретроспективы и доводя инсценировку «возвращения большого мастера» до кульминации, Кабаков (по его собственной инициативе) был принят в Кремле действующим на тот момент президентом Российской Федерации, Дмитрием Медведем (ради этого художник, уже уехав после открытия выставки из России, специально вернулся из Токио в Москву на один день). В то же самое время Кабаков не выражал ни малейшей симпатии к новой России — он отказывался общаться с локальной прессой и культур-бюрократией, а в единственном данном им накануне открытия ретроспективы интервью он определил художественную и около-художественную общественность в России, которая на следующий день в большом количестве ожидалась на его открытии, «розовым гноем». Наконец, самым эффективным перформативным жестом Кабакова в Москве стало то, что на пресс-конференции он отказался брать слово и... просидел на сцене два часа с закрытыми глазами. На открытиях выставки (их, как и выставочных площадок, было три и проходили они в разные дни) всех, кто обращался к Кабакову, ждала раздраженная реплика: «Что вы от меня хотите? Вы что, не видите: человек — спит!».

Как свести между собой эти на первый взгляд противоречивые действия? С одной стороны, инсценировку триумфального возвращения в город и страну, которых он двадцать лет столь последовательно избегал, а с другой — демонстрацию априорной непри-

язни к тому, с чем он здесь столкнулся? Есть ли последовательность в выбранной Кабаковым линии поведения, если он, присутствуя в Москве, инсценировал свое здесь неприсутствие («сон») и одновременно напросился на прием к главе государства? Что хотел сказать Кабаков выбором именно этих работ из своего огромного наследия? И почему центром его ретроспективы стала «альтернативная история», сводящая вместе два, как кажется, несовместимых полюса искусства XX века? И если московская ретроспектива есть подведение итогов его многолетнего творчества, как и опыта всего его поколения — а, похоже, именно это вкладывал художник в свою грандиозную ретроспективу — то как понять и сформулировать суть его послания? И вообще, в каких мирах витал «спящий» Илья Кабаков? И следовало ли его все-таки разбудить?

\*\*\*

Кабаков принадлежит к поколению, которое родилось в кульминационный момент сталинской модернизации, а сформировалось в момент ее испытания на прочность с финальным триумфом, т.е. в период войны и победы в ней. Эту модель модернизации, прорывавшейся к современности через общественное насилие и эксцесс дисциплинарности, принято называть архаической или консервативной<sup>2</sup>. Рожденная этим типом общественного развития социальность имела формы деперсонализированной, конвульсивно агрессивной коллективности, которую Кабаков вместе со своими соратниками по московскому концептуализму называл «коммунальным телом»<sup>3</sup>. Метафорой этой коммунальной гетеротопии и является знаменитый «Туалет» Кабакова. Наряду с перманентной и спонтанной агрессией, вторым психологическим режимом коммунального социума являлось, с точки зрения Кабакова, состояние перманентной эйфории. Именно так коммунальное тело реагировало на постоянные победы модернизации — пуск новых заводов и электростанций, сбор бога-

того урожая и достижения в области науки и техники<sup>4</sup>. Образы экзальтированного праздника — ведущий мотив многих произведений Кабакова, в том числе и живописных полотен музея «Альтернативной истории искусства».

Этот контрапункт и взаимопроникновение архаики и модернизации оказался присущим советскому обществу и позднее — в период начала творческой карьеры Кабакова и его поколения. Новый советский лидер, Никита Хрущев, провозглашает задачу «Догнать и перегнать Америку», признав таким образом отставание СССР в общественном и технологическом развитии и оправдав применение к его модернизационной программе 1950-х и 1960-х термина «догоняющая модернизация».

У Кабакова этот неизживаемый русско-советской реальностью контрапункт традиционализма и современности стал не только одной из тем творчества, но и структурным принципом его художественного языка. Так, как уже говорилось, образный строй произведений его «альтернативного музея», представляющих историю русского искусства XX века, как раз и состоит из элементов фигуративной образности, канонизированной советским социалистическим реализмом, и мотивов модернистской геометрической абстракции. В этом, собственно, и состоит альтернативность кабаковской «альтернативной истории искусства» — ее развитие, в отличие от нормативной истории западного модернизма, лишено было линейного саморазвития инновации, консервативные рудименты в нем постоянно воспроизводились, рождая гибридные образования с обновительными импульсами.

Что же касается главного социального порождения консервативной, или догоняющей модернизации — так называемого коммунального тела — его деперсонализированная и агрессивная природа неизменно оставалась для Кабакова источником панического ужаса. Первым опытом советской коллективности стал для него интернат при художественной школе, а затем — общежитие в Институте



имени Сурикова. Причем единственным убежищем в эти годы для него оказалась культурная инфраструктура — музеи, библиотека, консерватория и т.п. «Еще в детстве, — вспоминает Кабаков, — когда я жил в интернате при художественной школе, музей был для меня единственным местом, в котором можно было спастись от жизни. Это остров, на котором можно спастись от реальности...»<sup>5</sup>. А потому возвращаясь в Россию — в эту юдоль неизживаемого ужаса, — Кабаков создает в Бахметьевском автобусном парке — памятнике советской модернизации — музей, способный огородить его самого и его искусство «от реальности».

Любопытно, однако, что хоть Кабаков и укрывается от эксцессов модернизации в оазисе культурной инфраструктуры, но и в ней самой нетрудно усмотреть фундаментальную для советского общества диалектику традиционализма и модернизации. Ведь вся эта огромная и разветвленная инфраструктура была ни чем иным, как созданием советской просветительски мотивированной модернизации, в то время как идеология этой инфраструктуры оставалась крайне традиционной, не изжившей метафизического, почти сакрального понимания культуры и ее институтов. Причем Кабаков — с его представлением, что музей находится «вне реальности» — подоб-

ное трансцендентальное понимание культуры полностью разделяет. Музей для него — это место, где линейное становление времени прерывается, где будущее претворяется в метафизическое безвремяе. Поэтому «в будущее» — как настойчиво уверяет Кабаков — «берут не всех»<sup>6</sup>.

Метафорой этого темпорального перехода из времени в безвремяе и является мотив ворот, положенный художником в основу серии работ, созданной для московской ретроспективы и программно выставленной в Музее им. А. С. Пушкина. Инсталляция представляла собой установленные в центре выставочного зала огромные деревянные ворота с распахнутыми створками. Они же и были изображены на живописных полотнах, развешенных по стенам в том же зале. Образы эти, вялые и монотонные, где центральный мотив ворот слегка угадывался на общем мутноватым фоне, должны были оставить ощущение, что создавались они художником, покинувшим чертоги реальности и погруженным в нирваническую запредельность. Причем крайне важно, что на этот раз мы имеем дело не с фиктивным «альтернативным», а с реальным академическим музеем, где зритель, чтобы дойти до кабаковских «Ворот», невольно миновал всю экспозицию, пройдя через залы Родена, импрессионистов, постимпрессионистов, Матисса, Пикассо,

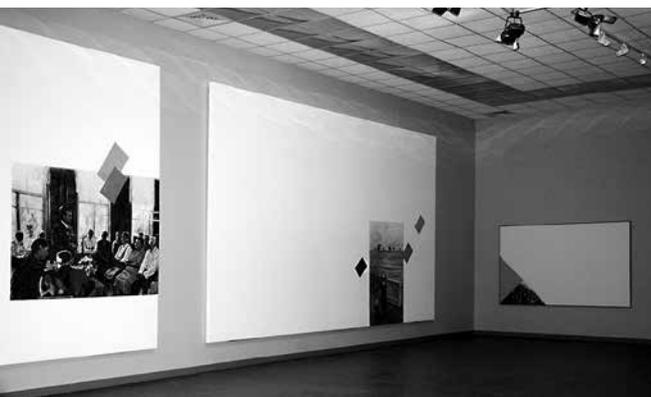


Дерена и т.д. Речь шла о музее, имеющем в Москве репутацию самой уважаемой музейной институции, выставиться в которой с давних пор было для Кабакова идеей-фикс (на эту тему он создал несколько произведений). И похоже, что воплотить эту идею стало для него таким же вопросом принципа, как и быть принятым президентом Медведевым. Отсюда показ «Ворот» в музее им. Пушкина можно понимать и как часть перформативной инсценировки триумфального «возвращения большого мастера» на родину, которая ранее изгнала Кабакова, а ныне принимает на уровне главы государства. Отсюда же и перформативно представленный им на открытии ретроспективы мотив «сна». Он, по всей видимости, призван сказать, что невозможно ждать полного присутствия в реальности того, кто явился из-за «ворот» вечности, из безвременного будущего, куда «берут не всех».

Впрочем, подобное трансценденталистское и, в сущности, традиционалистское понимание культуры Кабаковым было характерно для многих художников его поколения и в целом для большинства критически настроенных советских интеллектуалов, которые в своей критике консервативной модернизации противостояли не только консервативному, но и модернизационному началу, причем противостояли ему со вполне консерватив-

ных позиций. Так сакральное, трансцендентное оставалось для Кабакова порождающей сутью творчества, по крайней мере — для русского художника: «Я думаю, что Россия — как капуста: ее внешние оболочки отделяются, секуляризуются, но темное, национальное, сакральное ядро остается»<sup>7</sup>. Описывая подобное умонастроение Кабакова, как и других фигур его поколения — к примеру, Иосифа Бродского и Андрея Тарковского, — современный историк литературы и культуры Марк Липовецкий замечает: «Советский опыт воспринимался в 1970-е годы (и до сих пор воспринимается) многими как искажение некоего “нормального” пути русской культуры, для одних представленного классикой XIX века, для других — модернизмом 1910–1920-х годов, и как подмена истинных “трансцендентальных означаемых” их симулякрами. Из такого восприятия рождается соблазн возвращения к “не-искаженным” траекториям, ставший источником многих иллюзий как неофициального, так и позднесоветского искусства. Вот почему новое, неофициальное и неконформистское искусство, рождавшееся в 1970-е годы, довольно часто сочетало деконструкцию советского мифа с особым родом интересом к трансцендентному»<sup>8</sup>.

Однако, что касается «нормального» пути русской культуры, то представления Кабакова



о нем были несколько более комплексные. Он, разумеется, не отождествлял себя с советской официальной эстетической доктриной. Для него советский художественный официоз, будучи порождением «коммунального тела», с его укорененностью в перманентных насилии и ликовании, являлся источником столь же перманентного ужаса. Поэтому его собственные, как и всего его творческого круга, художественные поиски призывались к жизни порывом к иному эстетическому порядку вещей. Как свидетельствует сам Кабаков: «Основная идея художников 60-х — это предположение, что имеется еще и другая история... Предположение, что наша жизнь должна быть сравнима, соотносена с этой большой историей — это основная убежденность неофициальных художников 60-х гг.»<sup>9</sup>. Эта другая история и есть, по сути, нормативная история западного модернизма, которая в полной мере русскому неофициальному художнику представляется недоступной. Отсюда то ощущение собственного несовершенства, маргинальности, что остро переживалось Кабаковым и давало ему основание признаваться в прошедшем через всю его жизнь «комплексе неполноценности»<sup>10</sup>. Отсюда же и то не критическое и экзальтированно апологетическое восприятие Кабаковым западной системы искусства, которое он подробно изложил в своей речи на конгрессе Международной ассоциации искусствоведов в Стокгольме в 1994 году<sup>11</sup>. При этом несмотря

на то, что тогда он уже жил на Западе и был там восторженно принят, он продолжал мучиться комплексом неполноценности. Он оставался неспособным полностью отождествить себя с этой системой и вопреки тому, что чувствовал себя в ней крайне комфортно, ощущал себя в ней чужим или, как он сам себя определил, «культурно перемещенным лицом».

Эта противоречивость кабаковских представлений усугубляется также и тем, что ему было очевидно — генетически эти столь полярные друг другу западная и русско-советская художественные истории имеют общие истоки. Так, для Кабакова одним из основателей модернизма является безусловно Малевич, которого он иронически называл «большим начальником», но также и «комиссаром», упрекая в причастности к советской модернизации. Ведь тоталитарная природа советского официального искусства проистекает из тотальности русского авангарда. Именно на этом тезисе строилась концепция «Gesamtkunstwerk Сталин» Бориса Гройса<sup>12</sup>, друга и во многом единомышленника Кабакова, который теоретически обосновывал точку зрения, согласно которой развитие от русского авангарда к социалистическому реализму было отнюдь не искривленной, а закономерной траекторией. Причем обоих их — и Гройса, и Кабакова — завораживает в советском проекте его несравненно больший радикализм, чем тот, что имел место в западном модернизме. А потому

«ужас», который вызывала в Кабакове советская реальность, оказывался для него большой травмой, но одновременно и главной темой и стимулом к творчеству.

Таким образом выявляется, что сознание Кабакова построено на нескольких уровнях противоречий. Советская модернизация, субъектом которой он себя осознавал, представляется ему вторичной по отношению к эталонной западной модернизации, но в то же время и первичной, так как ее модернизационный потенциал реализован ярче, причем как раз благодаря ее архаичному характеру. Именно поэтому опыт подобной консервативной модернизации обладает фундаментальной значимостью, однако репрезентирован он должен быть именно на Западе, поскольку его контекст является образцовым. Эта эталонность Запада, далеко не в полной мере очевидная критическому западному сознанию, предстает очевидной носителю сознания внешнего — «культурно перемещенного лица», созерцающего Запад со стороны. Признавая превосходство предмета созерцания и, следовательно, свой комплекс неполноценности и несовершенство своей «земли обетованной», «культурно перемещенное лицо», однако, имеет преимущества. Ведь отстраненный взгляд видит созерцаемую реальность в ее целостности, в то время как носитель ее живого практического опыта — лишь в частностях. Примером такого целостного взгляда и является «альтернативная история искусства», где встречаются две альтернативные модели модернизации и, встречаясь, подвергаются снятию. Так комплекс неполноценности оборачивается манией превосходства: обратной стороной «ужаса» оказывается «метафизика».

\*\*\*

Одна из характерных черт российской (впрочем, и любой другой) догоняющей модернизации — скачкообразный характер общественного развития. Модернизационные рывки сменяются длительными периодами

стагнации (или как их стало принято называть в России — застоем), которые затем, в свою очередь, уступают место периодам непродолжительного, но ускоренного развития. В этот кратковременный период длительная закрытость сменяется открытостью и всеядным интересом ко всему, что так долго оставалось недоступным. Одним из таких периодов в русско-советской истории стала середина 1950-х, так называемая хрущевская «оттепель».

В 1957 году, когда Кабаков окончил Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова, в Москве состоялся легендарный Всемирный фестиваль молодежи и студентов, неожиданно распахнувший для закрытого советского общества широкую перспективу на современный мир. Проведенные в рамках фестиваля показы современного западного искусства были в эти же годы поддержаны и целым рядом других событий, ломавших десятилетиями неизблемые каноны. Так, на разных площадках состоялись выставки современного искусства США и Франции, большие монографические ретроспективы Фернана Леже и Джорджо Моранди, а также художника-примитивиста начала XX века, любимца русских авангардистов Нико Пиросманишвили. В те же годы в экспозицию Пушкинского музея вернулись полотна французских импрессионистов и постимпрессионистов, ранних Матисса и Пикассо, а в залах Третьяковской галереи стали вновь, хоть и урезано и выборочно, показывать произведения русского авангарда.

Так в течение короткого периода молодой Кабаков, только что получивший академическую выучку, смог познакомиться со всей не известной ему ранее историей искусства — от импрессионизма и наивного искусства до дриппинга Поллока и каллиграфии Жоржа Матье. Почти столетняя история явилась в предельно сжатые сроки. А потому пуантилизм Сера был для него в тот момент столь же остро актуален, как и ранний поп-арт Раушенберга. Этот опыт переживания истории искус-

ства не столько как диахронии, сколько как синхронии отложил очень сильный отпечаток на сознание всего кабаковского поколения. Все, кто пережил период «оттепели», сохранили способность с огромной остротой переживать прошлое как настоящее, а в настоящем видеть его исторические корни. Так писал об этом современник и соратник Кабакова, Дмитрий Пригов: «...Ничего из возникавшего в социо-культурной перспективе не уходило в историческую перспективу и длилось в своей неизменной актуальности. То есть, когда одинаково горючей слезой оплакивали и кончину, к примеру, только что отошедшей матери, и смерть безвременно ушедшего полтора века назад А.С. Пушкина. Именно постоянное передвижение, мелькание, мерцание между этими многочисленными вечно актуальными культурно-историческими пластами и породили специфику русского культурного сознания... Эдакое наше прото-постмодернистское сознание»<sup>13</sup>. Таким образом первые элементы постмодернистского сознания сформировались в кругу Кабакова почти одновременно с приобретением к модернистской — точнее, к западной модернистской традиции. Или, если сказать иначе, энтузиазм приобретения к модернизму совпал с началом его деконструкции.

Обе эти модели истории — диахроническая и синхроническая, сосуществуют и сопрягаются в московской ретроспективе Кабакова. Так, его «Туалет» представляет аисторическую темпоральность «коммунального тела», в то время как «Красный вагон» — историю советской модернизации в ее поэтапном историческом развитии. Показана же эта работа в помещении «Гаража» сразу при входе в него. Только вот вход на выставку, занимавшую большую часть «гаражных» пространств, Кабаков сделал через задний запасной выход. В результате зритель сначала попадал в «Альтернативную историю искусства», а затем, пройдя через ее залы и ознакомившись с этой новой работой, он встречался в конце просмотра со старой работой, с «Красным вагоном».

При этом сам «альтернативный музей» сочетал в себе синхронический и диахронический подходы: показ творчества трех художников развертывался диахронически, в то время как история новаторства и традиции в их произведениях постоянно сопрягалась в синхронизме. Так альтернативность кабаковской «альтернативной истории искусства» сводилась к тому, что она в равной степени деконструировала обе историософии — модернистскую и социалистическую.

Впрочем, важно оговорить, что пережитый поколением Кабакова во второй половине 1950-х – начале 1960-х опыт не только нес в себе освободительный потенциал, но и оказался чреватой травмой. «Что мне теперь делать с моим профессиональным мастерством?» — этой фразой друг Кабакова, художник Эрик Булатов, описал пережитую им и всем поколением травму от осознания, что язык фигуративной живописи, на освоение и практикование которого они потратили многие годы, разоблачил свою несостоятельность. Самое же знаменательное состояло в том, что многие художники кабаковского поколения, утратив чувство тождества с привитым им советским художественным языком, отнюдь не сменили его на тождество с открытым ими языком западного модернизма. То, что Пригов назвал русским «прото-постмодернизмом», предполагало и то, что пережитый художниками шок подвел их к осознанию конвенциональной природы художественного языка вообще. Прямым результатом этого открытия стало формирование т.н. московского концептуализма, поставившего изучение языка в основу своей практики.

Однако насколько специфичными были обстоятельства, предопределившие становление московского концептуализма, настолько же своеобразным стало и понимание им языка. Принципиальную роль здесь сыграл тот факт, что московский концептуальный круг, будучи принадлежностью неофициальной культуры, был выключен из каналов публичной комму-



никации и погружен в опыт внутреннего персонального общения. Подобные культурные условия определялись концептуалистами «речевой (пан-речевой) культурой»<sup>14</sup>. Поэтому предметом их интереса стал не столько язык как таковой — его код, система знаков и правила их употребления, т.е. то, что находилось в центре внимания англосаксонского концептуализма, — сколько язык в действии, т.е. деятельность людей по использованию языкового кода, употреблению знаковой системы. Говоря иначе, московских концептуалистов интересовало то, что семиология называет речью, а сам Кабаков — «языковыми действиями»<sup>15</sup>. Характерно также, что интерес к исследованию «речевой культуры» концептуализм разделял и с русской, т.н. Тартуской семиотической школой, которая программно изучала определяемое ею прагматическим уровнем языка, т.е. его бытованием в живой социальной практике. Наконец, ключевая фигура русской философской мысли тех лет, Мираб Мамардашвили, столь же программно отдавал предпочтение не письменному изложению своих идей, а «сократическому», т.е. речевому их бытованию.

Это признание Кабаковым и его соратниками своей причастности к «речевой культуре» имело несколько принципиальных последствий. Во-первых, узнав себя в стихии устного говорения, московские концептуалисты осоз-

нали свою принадлежность коммунальному телу с его погруженностью в аффектированную и конвульсивную коммуникацию. Отсюда происходит термин «московский коммунальный концептуализм»<sup>16</sup>, в котором концептуализм определяется как рефлексивная составляющая речевой коммуналности. Во-вторых же, результатом этих рефлексивных усилий стало открытие типологического многообразия коллективного тела. Апроприируя социологические методики, Кабаков предлагает в некоторых своих работах (например, в инсталляции «Муха») разные версии подобной типологии, фиксируя различные присущие позднему советскому обществу социальные типы, а в своих воспоминаниях о художественном мире 1960–1970-х годов он описывает артистическую среду как разбитую, в свою очередь, на многочисленные замкнутые кружки и среды<sup>17</sup>.

Следующим шагом становится открытие особого рода описания социальных типов, которое было названо «персональным творчеством» и предполагало, что художественный объект создается художником от имени некоего вымышленного героя<sup>18</sup>. Три персонажа-автора «альтернативной истории искусства» и есть пример подобной концепции авторства, хотя на этот раз типология носила историко-художественный, а не социальный характер. Наконец, на пересечении укоренения творчества в «языковом действии» и персонажности пре-

бывает еще одно важное открытие Кабакова и московского концептуализма: творчество становится неотторжимым от перформативного поведения самого художника. Художник, осознав причастность любого высказывания индивидуальным и групповым формам жизни, начинает связывать свои собственные высказывания с определенной поведенческой стратегией. Наиболее последовательно и радикально это концептуалистское открытие реализовал в персональной практике и теории Дмитрий Пригов, как известно, большую часть своей творческой жизни выступая от имени Дмитрия Александровича Пригова, мера тождества и отличия которого от самого автора оставалась до конца не проясненной. Кабаков же определял эту черту концептуалистской своей собственной поэтики — «быть персонажем самого себя»<sup>19</sup>.

На московской ретроспективе Кабаков явил себя «персонажем самого себя» как минимум дважды — создав персонажа Илью Кабакова, от имени которого представил часть экспозиции музея «альтернативной истории искусства», а также инсценируя «сон» на пресс-конференции и открытии выставки. Однако и на этот раз в полном согласии с поэтикой московского концептуализма мера тождества и отличия этого персонажа/персонажей от самого автора оставалась непроясненной. Так, если «сон» Кабакова на открытии ретроспективы был, скорее всего, инсценировкой, то осталось неочевидным, какой из Кабаковых — реальный или виртуальный — посетил

российского президента в Кремле. И если нет сомнений, что реальный Кабаков создал автора «альтернативной истории искусства», то опять же неочевидно, какому из Кабаковых принадлежит авторство других произведений ретроспективы, к примеру, живописных полотен в инсталляции «Ворота», написанных явно той же кистью, что и картины Кабакова в «альтернативном музее».

Говоря иначе, мы вновь сталкиваемся с чередой неразрешимых противоречий, сводящихся в конечном счете к неразрешимо противоречивому пониманию Кабаковым авторства. Будучи «прото-постмодернистом», он сохраняет свою связь с модернистским романтическим пониманием авторства в обоих его изводах — советском и западном. Отсюда и метафизический горизонт, который просматривается за предъявленной им в Москве фигурой художника — «большого мастера», грезящего наяву гения. Однако, выйдя за рамки модернистской парадигмы, он сам деконструирует эту фигуру, превращая ее в предмет тематизации, интертекстуальной игры и инсценировки. Этим «сон автора» у Кабакова отличается от «смерти автора» у Ролана Барта. Автор у русского прото-постмодерниста не умирает, а находит себя в некоей зоне сна, небытия, откуда он продолжает незримо управлять художественной структурой<sup>20</sup>. Художник, представляя себя спящим посреди высшего триумфа своей жизни, предлагает себя в качестве первоисточника и места схода разбегающихся в разные стороны цепочек неразрешимых противоречий.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Кстати, эта часть «Альтернативной истории искусства» является по сути еще одной уже состоявшейся работой Кабакова, включенной в ретроспективный показ. В 2000–2001 годах под названием «Жизнь и Творчество Шарля Розенталя (1898–1933)» эта фиктивная выставка уже была показана как самостоятельная работа в Staedelmuseum во Франкфурте-на-Майне.

<sup>2</sup> О консервативной модернизации в СССР см.: Вишневыский А. Серп и рубль. Консервативная модернизация в СССР. М.: ОГИ, 1998.

<sup>3</sup> В «Словаре московского концептуализма» коммунальные тела определяются следующим образом: «Коллективные тела — коллективные тела на стадии первичной урбанизации, когда их агрессивность усиливается под влиянием неблагоприятного окружения». Монастырский А. (автор и составитель) Словарь терминов московской концептуальной школы. М.: Ad Marginem, 1999. С. 48–49.

<sup>4</sup> Близкий к московскому концептуализму философ Михаил Рыклин посвятил этим описанным в работах Кабакова «пространствам эйфории» (или, как их назвал сам Рыклин, «пространствам ликования») целое исследование: Рыклин М. Пространства ликования. М.: Логос, 2002.

<sup>5</sup> См.: интервью, данное Ирине Кулик для газеты «Коммерсант» от 27.08.2008.

<sup>6</sup> См.: Кабаков И. В будущее возьмут не всех // Кабаков И. Тексты. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. С. 442–444.

<sup>7</sup> См.: Кабаков И., Гройс Б. Диалоги (1990–1994). М.: Ad Marginem, 1999. С. 85–86; Кабаков И. 60–70-е. Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: НЛО, 2008, С. 28.

<sup>8</sup> Липовецкий М. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008, С. 289

<sup>9</sup> Кабаков И. 60–70-е. Записки о неофициальной жизни в Москве. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 47, 1999. P.149.

<sup>10</sup> Кабаков И., Эпштейн М. О «комплексе неполноценности» // Кабаков И., Эпштейн М. Каталог. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. С.11–23.

<sup>11</sup> Кабаков И. Повесть о культурно перемещенном лице // Кабаков И. Тексты. С. 550–558.

<sup>12</sup> См.: Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин // Гройс Б. Искусство утопии. М.: Художественный журнал – Фонд Прагматика культуры, 2003.

<sup>13</sup> Пригов Д. Дмитрий Пригов: Места. Том 4. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Доступно по: <https://www.litres.ru/book/dmitriy-prigov/mesta-40111764/chitat-onlayn/>.

<sup>14</sup> Кабаков И., Эпштейн М. Языковые действия: говорить и слушать // Кабаков И., Эпштейн М. Каталог. С. 136–144.

<sup>15</sup> См.: Монастырский А. Речевая (панречевая) культура (речевое зрение) // Словарь терминов московской концептуальной школы. С. 77.

<sup>16</sup> См.: Монастырский А. Московский коммунальный концептуализм // Словарь терминов московской концептуальной школы. С. 60–61; Тулицын В. Коммунальный (пост)модернизм. М.: Ad Marginem, 1998.

<sup>17</sup> См.: Кабаков И. 60–70-е.

<sup>18</sup> О понимании Кабаковым персонажности см.: Кабаков И. Художник-персонаж // Кабаков И. Тексты. С. 501–510; Кабаков И. О художнике-персонаже // Кабаков И. Тексты. С. 611–619; Кабаков И., Эпштейн М. Каталог. С. 296–303.

<sup>19</sup> См.: Кабаков И. Как и где я стал персонажем самого себя // Кабаков И. Тексты. С. 68–73; Кабаков И. Где я стал персонажем самого себя // Кабаков И. Тексты. С. 230–232.

<sup>20</sup> Эту экстатику трансцендентального при ее аналитической деконструкции Марк Липовецкий обнаруживает во многих текстах русской культуры XX века и определяет ее эффектом «взрывных апорий». Липовецкий М. Паралогии.

#### Виктор Мизиано

Родился в 1957 году в Москве.  
Куратор, теоретик современного искусства,  
создатель и главный редактор «ХЖ».  
Живет в Москве и Апулии.



## Хаим Сокол

# Язык — как мусор идеологии



Илья Кабаков «Ящик с мусором», 1986. Деталь инсталляции. Фото Ильи Кабакова. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

«Тотальная инсталляция» Кабакова есть форма пространственного существования текста», — в характерной безапелляционной манере декларирует Екатерина Деготь в предисловии к книге Ильи Кабакова «Три инсталляции»<sup>1</sup>. Широкими мазками Деготь вписывает Кабакова в большую литературную традицию. «То что эти инсталляции не рассматриваются, как литературные факты, свидетельствует лишь о глубоком забвении и консерватизме литературы...», — продолжает она<sup>2</sup>. Сам Кабаков видит исток русского (читай «московского») концептуализма не в авангарде, а в классической русской литературе. В тексте «Концептуализм в России»<sup>3</sup> Кабаков артистически и вполне убедительно, хотя и не без некоторой (само)иронии, раскрывает прото-концептуальные черты в прозе Гоголя, Достоевского и Чехова. Даже в первоначальном названии «Московский романтический концептуализм», которым Борис Гройс обозначил новое на тот момент явление в современном искусстве в СССР, эпитет «романтический» указывает в том числе на связь с романной и шире, литературной традицией. К сожалению, довольно быстро это определение выпало из названия. По мере «взросления», превращения московского концептуализма в мощное и влиятельное направ-

ление, школу и впоследствии в бренд — указание на собственный исток становится излишним.

Расставание с литературной традицией, отдаление от текста наблюдается и в течение всей карьеры Кабакова. Чем дальше, тем меньше текстов в его инсталляциях, тем больше он тяготеет к пространственно-скульптурным и позднее — живописным формам. Конечно, большинство его работ в основе своей имеют текст, какую-то литературную идею, но сами тексты все реже появляются в его работах. Поздние инсталляции Кабакова больше не разговаривают со зрителем, не взрываются полифоническим шумом. Это особенно хорошо заметно, например, в недавно открывшейся выставке Ильи и Эмили Кабаковых в Тель-Авивском музее изобразительных искусств. В пространстве тотально чужого языка авторский текст остается только в виде орнаментального придатка в некоторых картинах. Дух Кабакова на этой выставке виден, но не слышен.

Тем не менее, связь Кабакова с большой литературой, прежде всего с Гоголем и иногда с Кафкой, давно уже стала общим местом. Упоминание образа «маленького человека» в пояснительных текстах к выставкам Кабакова превратилось в своего рода маркетинговое клише. Все эти утверждения не подкрепле-

ны, однако, каким-либо критическим анализом. Не возникает даже вопрос — почему эта связь настолько важна помимо чисто коммерческих целей? Корпус текстов Ильи Кабакова во всей полноте и разнообразии еще ждет своего исследователя. Здесь мы можем только попытаться дать уважаемым коллегам из академии «волшебный пендель». В качестве триггера к такой работе возьмем произвольно один из текстов Кабакова, например, тексты к инсталляции «Коммунальная кухня» (1994)<sup>4</sup>. Попробуем прочитать их в жанре «свободного комментирования». Выбор этот, впрочем, не столь произвольный, как может показаться на первый взгляд. Во-первых, здесь соединились как разъяснительные тексты, технические и концептуальные, так и литературные — реплики или голоса обитателей кухни. Собрание этих реплик под названием «Ольга Георгиевна, у вас кипит» было написано в 1984, в то время как вся инсталляция датируется 1994 годом. Таким

образом, здесь представлено достаточное жанровое разнообразие, данное к тому же во временном развитии. Помимо этого, коммунальная кухня соединяет в себе особенности частного пространства и публичного. Такое причудливое пресечение становится важным топосом (в прямом смысле) для понимания искусства Кабакова и советского постсталинского искусства в целом.

Кабаков конструирует коммунальную кухню в виде высокого шестигранника, основным наполнением которого фактически служат тексты. Тексты располагаются на разных уровнях и в зависимости от высоты принимают различные формы — просто тексты для чтения внизу, выше тексты, соединенные с предметами и на самом верху — в виде реплик на отдельных записках. Читать эти реплики невозможно, зато их можно слышать. Голоса буквально витают в воздухе, как и подвешенная на веревках кухонная утварь, и сами записки, где-то над зрителем, на высоте



Илья Кабаков «Ящик с мусором», 1986. Деталь инсталляции. Фото Ильи Кабакова. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

6 метров. «Получается неожиданный эффект живущих под потолком человеческих душ, поднявшихся к нему и не могущих уйти дальше. О чем спорят эти “души”, чьи они и почему не могут покинуть этот запертый унылый полутемный мир?»<sup>5</sup>, — пишет Кабаков в описании. Фактически Кабаков описывает здесь загробный мир. Интересно, что он создает, скорее всего сам того не осознавая, еврейскую версию ада, в котором, в отличие от ада христианского, никто не терзает грешные тела, а грешные души страдают и мучаются сами по себе. Однако принципиально важным для нас остается образ загробного мира, а точнее, смерти. Кабаков — автор чрезвычайно меланхолический. Меланхолией окрашены все его «ранние» инсталляции и персонажи. «В шкафу сидящий Примаков», «Полетевший Комаров», «Человек, улетевший в свою картину», «Человек, улетевший из своей комнаты в космос». Смерть — как единственный выход из герметично замкнутого материального и социального пространства. Полет — как метафора смерти. В этом смысле печально, но вполне по-кабаковски, звучит название выставки в Тель-Авивском музее «Tomorrow we fly», которая открылась уже после смерти художника. Метафора полета, как смерти, впрочем, не единственная. Мухи летают там, где присутствуют нечистоты, остатки еды, мусор и, конечно, мертвые тела. Все это в большом количестве присутствует в материальном мире кабаковских инсталляций — «Туалет», «Коммунальная кухня», «Человек, который ничего не выкидывал», «Свалка». И язык, которым пользуются обитатели этого мира, тоже являет собой мусор. Мат, пьяная истерика, вопли, фрагментированная несвязная речь — все вместе это, в сочетании с материальными отбросами, создает «тотальную инсталляцию», плотную эмоциональную среду, в которую попадает зритель, как в старый, вонючий подъезд.

Но у коммунальной квартиры и в особенности у коммунальной кухни есть одно су-

щественное отличие от других инсталляций. И располагается оно именно в плоскости языка. Здесь говорят не отдельные персонажи, но хор. Кабаков пишет: «...разбирательства и выяснения отношений происходят не с глазу на глаз, а в присутствии остальных жильцов... Со стороны это напоминает греческую трагедию, где хор — коллективный разум — должен разобраться и высказать свой приговор»<sup>6</sup>. Стоит добавить, что в верхней части коммунальной кухни есть вообще один только хор, поскольку все реплики на записках расположены в одной плоскости, а значит, потенциально звучат одновременно. И если верно предположение, что автор создает загробный мир, мы имеем дело с мертвым хором.

В 1922 году, описывая январские события 1905 года, Осип Мандельштам пишет: «Девятое января — трагедия с одним только хором, без героя, без пастыря... Столько убитых, столько раненых — и ни одного известного человека... Хор, забытый на сцене, брошенный, предоставленный самому себе. Кто знает законы греческой трагедии, тот поймет — нет более жалкого, более раздирающего, более сокрушительного зрелища»<sup>7</sup>. В 1987 году Иосиф Бродский в своей Нобелевской речи формулирует: «В настоящей трагедии гибнет не герой — гибнет хор». С разрывом более полувека оба поэта говорят о революции. Но направление их взгляда диаметрально противоположно. Мандельштам обращается к проигравшим отцам и от имени сыновей, от имени тех, кто был ребенком в 1905, и сообщает им, что дело, начатое ими, завершилось победой в 1917. Он находится в начале новой эпохи и еще ни о чем не знает, но, возможно, догадывается. В любом случае он ищет избавления. Бродский емкой афористической фразой, словно выстрелом, добывает XX век. Он подытоживает его как век катастроф, одной из главных среди которых он видит Октябрьскую революцию. Им движет ресентимент.



Илья Кабаков «Коммунальная кухня», 1991. Инсталляция, FIAC, Париж. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

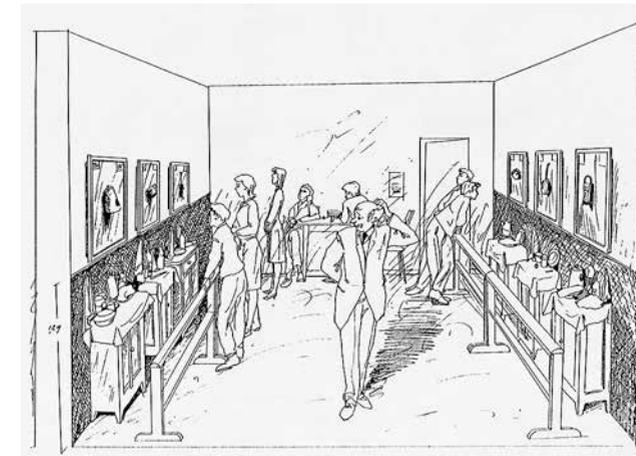
Кабаков, как и Бродский, смотрит в прошлое. Если муха — действительно ангел, как утверждал сам художник, то это одновременно и ангел смерти, и ангел истории. Знаменитая формула «В будущее возьмут не всех» — не нравоучительное наставление молодым художникам и не высокомерное обращение к менее удачливым современникам. История искусств и художники здесь вообще ни при чем. Эта фраза обращена в прошлое. Поезд, вышедший в 1917, потерпел крушение. Остановить прогресс не удалось. Кабаков как будто предостерегает поколение своих родителей. В этом смысле он, возможно, менее жесток по отношению к прошлому, нежели Бродский. Но это не меняет тот факт, что поэт и художник летят лицом к этому прошлому и видят перед собой одни руины.

Вместе с ними Кира Муратова, и Алексей Герман-старший, Михаил Рогинский, Дмитрий Александрович Пригов. Здесь мы перечислили только авторов, близких в своей поэтике

Кабакову. Все они рождены в тридцатые, то есть расцвет их творческой деятельности пришелся на времена застоя. Этот ряд можно продолжать долго. Страх и ненависть советской либеральной интеллигенции по отношению к коммунистической идее и одновременно зачарованность ею — поколенческий симптом. Многие из тех, кто создавал (прежде всего альтернативную) культуру в СССР в 1960–1980-е, рождены в середине 1930-х — начале 1940-х. Они — так называемое «второе поколение», то есть в данном случае постсталинское. Рожденные при Сталине, они детьми пережили репрессии и войну, но именно их родители были поколением революции, свидетелями ее величайшего триумфа и столь же сокрушительного поражения. Поколение революции — одновременно и победители, и проигравшие, строители нового мира и его палачи. Этот неразрешимый конфликт, травму, внутреннее противоречие они передают своим детям. Кабаков, как

представитель второго поколения, наследует этот конфликт — тоску по революционному истоку и страх перед его тенью. И если чувство страха хорошо знакомо ему с детства, то относительно революции он несет и передает лишь то, что называется постпамять. Марианна Хирш, которая ввела это явление в научный оборот, объясняет феномен постпамяти на примере послевоенного поколения в Германии. Хирш описывает постпамять как эмоциональную память, опосредованную не опытом, но аффектом. Это память-невроз. Поэтому речь героев Кабакова, как и других авторов, упомянутых здесь, — речь невротическая. Для нее характерны повторы, сбивчивость, непостижимое смешение высоких и низких регистров, канцеляризм и сентиментализм, усвоенных пропагандистских штампов и обценной и блатной лексики, фрагментарный, прерывистый синтаксис и герметичная замкнутость на себе. У Кабакова все говорят одновременно. Так говорит сокровенный коммунистический человек. Ведь коммунальную квартиру Кабакова населяют те, кто строил дом для всех пролетариев в «Котловане» Платонова.

Коммунальная кухня, — помимо всего прочего, еще и своеобразный пример публичного пространства. Сам Кабаков сравнивает кухню с площадью средневекового города и с театром. В техническом описании он уподобляет ее капелле. Но если отвлечься от метафор, то кухня в советской коммунальной (а позднее — и в отдельной малогабаритной) квартире выполняет функцию гостиной. По Хабермасу, именно в гостиной отдельной буржуазной квартиры зарождается новая публичная сфера. Гостиная, специальная комната для приема гостей и семейного общения, отделяется от спальни, оставаясь по-прежнему в границах частного жилища. Там члены семьи обмениваются новостями, мнениями, чувствами, читают. Там они репрезентируют себя друг другу и своим гостям. Так члены семьи и их гости образуют



Илья Кабаков «Коммунальная кухня», 1991. Эскиз к инсталляции, FIAC, Париж. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

первичную основу публички. Эта способность говорения о себе, то есть, по сути, отстранения, опосредуется литературой. Чтение и обсуждение литературы образует широкую публику. Фактически семейная модель воспроизводится в масштабе национального государства, в котором нация олицетворяет большую семью. Семья, помимо всего прочего, сообщает ее членам некую гуманность, поскольку объединяет людей на принципах свободы (то есть без принуждения) и любви, как просто людей, вне зависимости от материального и социального статуса. Хабермас признает, что это, конечно, фикция. Но эта фикция, будучи институализированной через литературу (через fiction), становится краеугольным камнем буржуазного общества.

В коммунальной квартире люди объединены по необходимости, вынужденно, по злой воле судьбы и государства (что, впрочем, одно и то же в СССР, особенно сталинском). Жильцы квартиры образуют одну большую семью, в которой нет ни свободы, ни любви. Ни того, ни другого почти никогда нет и в их «малых» семьях, часто неполных или измученных нищетой, пьян-



Илья Кабаков «Десять альбомов», 1998. Инсталляция, Музей современного искусства, Франкфурт. Фото Аксель Шнайдер. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

ством и насилием. Гуманность этих людей, пусть даже мнимую, обеспечивает не семья, а принадлежность к исторической общности «советский народ». А ей, этой общности, в свою очередь гуманность сообщается революционным истоком. Но этот исток забыт. Революция как событие превратилась в лозунги, с помощью которых, по меткому выражению Беньямина, «революционную энергию стараются сохранить в молодежи, словно электроэнергию в молодежи». «Это невозможно»<sup>8</sup>, — констатирует Беньямин, наблюдающий жизнь в Москве еще в 1926 году. Не помогает здесь и литература. Советский канон, составленный из тщательно отобранной русской классики, отфильтрованной через мелкое сито мировой литературы и в первую очередь из произведений соцреализма, не служит воспитанию чувств. Интимность практически никак не опосредуется, не отстраняется. В советской реальности она фактически отменяется. Комму-

нальная кухня не отделена от комнат коммунальной квартиры. Здесь все происходит на виду у всех. Здесь люди встречаются не для решения общих социальных задач, как в буржуазном обществе, ни тем более для решения политических задач, как в древней Греции. Коммунальная квартира олицетворяет катастрофу интимности, квинтэссенцией которой стала впоследствии фраза «в Советском Союзе секса нет». Единственные чувства, о которых должен был и мог говорить советский человек — это чувство долга и любви к Родине. Идеология говорит устами каждого отдельного человека. Каждый становится не целью, но средством идеологии. Советский человек — как радио. То он поет, то передает сообщение ТАСС, то новости спорта, то цитирует классику. Он/она не умеют выражать свои чувства и свое мнение. А это значит, что они не умеют «договариваться с самими собой о самих себе»<sup>9</sup>. Склока в коммунальной квартире —



Илья Кабаков «Десять альбомов», 1992. Эскиз инсталляции. Предоставлено Эмилией Кабаковой.



Илья Кабаков в Музее современного искусства, Франкфурт, 1998. Фото Эмилией Кабаковой. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

это хор сломанных радиоприемников. Они бросают друг в друга обрывки фраз, как обрывки газет, использованных для гигиенических целей в туалете.

«Кабакова интересует мир снятых отчуждений, по которому гуляет ветер легкого безумия», — пишет Деготь в своем предисловии<sup>10</sup>. И все же одно отчуждение, но, возможно, самое трагическое, существует в мире советском — это отчуждение от политики. Катастрофа интимности фактически означает катастрофу языка. Язык идеологии в пространстве коммунальной кухни превращается в карго-культ. Из обломков этого языка обитатели квартиры делают в основном копья и топоры, которыми убивают друг друга. Кабаков показывает нам в своих инсталляциях именно эту катастрофу. Но он входит в пространство советского языка не через парадный вход, как это делают, например, соц-артисты, а через черный, который ведет напрямик на кухню. Ему не нужно ерничать над языком пропаганды, как это делают Комар и Меламид, или раскрывать метафизическую пустоту официального языка, как это делает Эрик Булатов. Кабаков обращается к языку повседневности, языку простых советских людей, который на поверку оказывается помойным ведром идеологии.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Деготь Е. Читать инсталляцию // Кабаков И. Три инсталляции. М.: Ad Marginem, 2002. С. 6.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Кабаков И. Концептуализм в России (предисловие к выставке). // Кабаков И. Три инсталляции. М.: Ad Marginem, 2002. С. 198–205.

<sup>4</sup> Кабаков И. Коммунальная кухня (1994). // Кабаков И. Три инсталляции. М.: Ad Marginem, 2002. С. 255–358.

<sup>5</sup> Там же. С. 274.

<sup>6</sup> Кабаков И. Что такое коммунальная квартира // Кабаков И. Три инсталляции. М.: Ad Marginem, 2002. С. 50.

<sup>7</sup> Осип Мандельштам «Кровавая мистерия 9-го января», 1922.

<sup>8</sup> Беньямин В. Московский дневник. М.: Ad Marginem, 2012. С. 86.

<sup>9</sup> Хабермас Ю. Структурное изменение публичной сферы, Весь Мир, Москва, 2016, С. 106

<sup>10</sup> Деготь Е. Читать инсталляцию. С. 16.

#### Хаим Сокол

Родился в 1973 году в Архангельске. Художник. Член Редакционного совета «ХЖ». Живет в Тель-Авиве.

## Арсений Жиляев

### За решеткой: квест Ильи Кабакова



Илья Кабаков инсталлирует «Красный вагон», Музей в Висбадене, 1999. Фото Натальи Никитиной. Предоставлено автором текста.

Принято считать, что творчество и международный успех Ильи Кабакова во многом обязаны ужасам тоталитаризма СССР, или «третьего рейха для искусства», как называл советскую систему до переезда в США сам художник. В отличие от большинства коллег по андеграунду, искавших способ укрыться от повседневной серости, произведения Кабакова, как кажется, напротив, серость эту предъявляют. Суть обвинения: желание предъявить то, что от тебя хотят (предполагается, что хотят) «видеть на Западе», слишком конъюктурно. Другими словами, художник отказывается от себя или долга, состоящего в благодарном отображении контекста, который его взрастил, в пользу желания чуждого для него мира. Но подобные обвинения при всей их фактической точности абсолютно неверны. Кабаков действительно не видел ценности в воспевании советского контекста, несмотря на то, что он ему позволил просуществовать в относительном достатке более полувека. Равно как он не видел необходимости в полном отказе от него, например, посредством стремления действовать исключительно в согласии с западной эстетической модой. Из сегодня кажется, что советское только и могло сохраниться как череда препятствий, ограничений и травм, необходимых для их преодоления. Перефразируя известную максиму, можно сказать, что СССР был в том числе нужен, чтобы дать возможность состояться тотальной инсталляции «Человек, который улетел в космос из своей собственной квартиры». Каба-

ков, на протяжении всей жизни оказываясь в затруднительных обстоятельствах, в качестве способа их разрешения стремился к удовлетворению желания других, чаще всего представленных бюрократией, ответственной за отношения власти и возможное насилие. Собственно, этот выбор и сформировал его как художника и человека. Остальное было лишь абстрактным стремлением к удобному быту<sup>1</sup>.

Даже оказавшись в США, Кабаков продолжает делать искусство о жизни за советской решеткой. И часто сам признается, что ведет себя как маленький человек из СССР. Большую часть своей карьеры, несмотря на рассыпанные по многочисленным интервью и беседам рассуждения о высокой культуре, куда во что бы то ни стало надо пробиться, его интересуют не возвышенные дали, а «предметы средней, мерзкой советской действительности». Но начинается и заканчивается все с ангелов, белого цвета, фаворского света, влияния православного философа Евгения Шифферса и теории живописи художника Фаворского (опосредованно через Эрика Булатова). Это важные и, наверное, самые ценные маргиналии, позолоченная рама, в причудливых изгибах которой всегда иносказательный Кабаков проговаривается о своих истинных целях. Однако плата за них чаще всего оказывается слишком высокой, поэтому «профессиональный выживальщик»<sup>2</sup> будет раз за разом отказываться от позолоты, вытесняя ее на «края картины». Он откажется от необходимости поминать «фаворский свет» при про-

изводстве приличного искусства. Между путем художника и путем святого (так формулировал альтернативы Шифферс) выбор будет сделан в пользу первого. Второе уйдет в реликтовый фон фаворского излучения.

Именно эта дилемма — выбор между «метафизическим» спасением, политическим героизмом, моральным превосходством, с одной стороны, и сугубо материалистическим, прагматическим требованием текущего момента — с другой, — станет базовой для Кабакова. Но несмотря на каждый раз утверждаемый выбор в пользу прагматики, эта дилемма никуда не исчезает, возвращаясь снова и снова все более настойчиво. Биографические воспоминания художника изобилуют примерами если не спасений, то правильных, прагматичных решений, позволявших выжить и добиться успеха. Коротко обозначим лишь несколько подобных сюжетов в хронологическом порядке: 1) Кабаков, получив отрицательный ответ от одного из своих учителей художественной школы («гения, от мнения которого полностью зависит будущее»<sup>3</sup>) касательно своего таланта в качестве живописца: «не колорист» (что означает «смертный приговор»), начинает имитировать «колориста», так как занятие искусством уже тогда обеспечивает семье прожиточный минимум; 2) Кабаков предпринимает шестнадцать безуспешных попыток получить официальную и довольно прибыльную работу иллюстратора детской книги, пока не понимает специфику взгляда главного редактора, которую далее успешно имитирует; 3) художник начинает активно использовать текст в своих картинах, следуя актуальным мировым трендам искусства начала 1970-х<sup>4</sup>; 4) вскоре после успеха выставки в галерее Рональда Фельдмана в 1989 году Кабаков начинает работать совместно с Эмилией Кабаковой, совмещая понятный в международном контексте язык концептуального искусства и «предметы средней, мерзкой советской действительности», и становится одним из самых выставяемых художников постсоветского пространства.

– Ты веришь, что я люблю искусство, Гришенька? Скажи мне правду.

– Ты большой художник.

– Нет, нет. Ты веришь, что я умею делать живопись, что я колорист?

– Не убежден... ха-ха-ха-ха.

– Ты, блядь, сволочь! У нас был гений. В школе, в каждой школе есть гений. Это человек, который расцвел, понимаешь? Так вот, мне страшно было, что у меня нет никакого таланта. Я попал в художественную школу случайно. Ты же знаешь, я тебе рассказывал.

– Да.

– В узбекской школе, блядь, ходили на рыбалку... блядь, я тебе рассказывал... Ну вот, таким образом я как бы случайно попал в область искусства. Понимаешь, у меня был комплекс, чувство, что я случайный человек здесь, у меня нет никаких талантов. Но я этим занимаюсь без перерыва. Что же делать?<sup>5</sup>

Однако можно ли найти эквивалент вторяющейся жизненной дилемме непосредственно в художественных работах? Очевидно, что все творчество Кабакова тесно связано с биографией, хотя непосредственно биографических работ не так уж много (наверное, самыми заметными являются «Лабиринт. Альбом моей матери» и «Туалет»). Умение быстро адаптироваться под ситуацию и играть необходимую для минимального в ней присутствия (то есть выживания) роль, умение имитировать, симулировать, будь то роль «хорошего русского художника» на Западе, приличного иллюстратора в СССР, колориста в школе, оформителя ЖЭКа, реалиста, авангардиста, даже самого Кабакова в инсталляциях, и прочее и прочее — определяющие характеристики концептуального метода художника. Но в некотором смысле — это уже оформление, конкретное решение проблемы побега из-за решетки. Сам мотив впервые можно найти в альбомах «Десять персонажей» (начало 1970-х) — парадигмальной вещи, с которой начинаются концептуальные практики Кабакова в СССР, а

также становление «тотальной инсталляции» в качестве матрицы для постконцептуального состояния современного искусства уже в пост-советском, глобализованном мире. «Каждый из них изобретает свой способ ухода или хотя бы игнорирования окружающего, и этот способ становится маниакальной идеей: собирание коллекции открыток, возврат к своему прошлому, пересматривание своего мусора, полет внутрь нарисованной им самим картины или, наконец, фантастический, абсолютно невероятный способ уйти в космос, пробив потолок собственной комнаты»<sup>6</sup>. Спустя почти двадцать лет после начала показов альбомов в мастерской состоится их превращение в выставку-квест в галерее Фельдмана, где персонажи, одержимые «темой-образом»<sup>7</sup>, покинут двумерную плоскость и поселятся в специально выстроенной для них коммунальной квартире. Именно в «Десяти персонажах» впервые возникают полеты или «уход» в пустоту белого у «Летающего Комарова» (освобождение), равно как закрепляется противоположность в виде геометричной черноты «В шкафу сидящего Примакова» (ограничение)<sup>8</sup>.

Интенция «ухода» одинакова и для альбомов, и для тотальной инсталляции, но различаются их контекст и художественное решение, избираемое для спасения. Работы начала 1970-х делаются в СССР, в непосредственном смысле за «решеткой» советского. Причем это оказывается верным не только для Кабакова. Работы его ближайшего друга Эрика Булатова того же периода, например, «Горизонт», «Лыжник» или даже более поздняя «Слава КПСС», обращаются к живописной решетке<sup>9</sup> и способам выбраться из нее. «Для него картина — это сложная и цельная модель бытия, понятая как путь к личному спасению», — говорит Кабаков. Художники познакомились в юном возрасте и продолжали плотно общаться вплоть до 1980-х и отъезда из СССР. При биографических и методологических различиях, можно говорить и о не до конца проанализированной близости исследуемых проблем и первоначальных влияний.

Булатов указывает на двух своих главных учителей — Фалька и Фаворского. Первый оказал влияние на раннем этапе и был скорее личностным ориентиром, второй заложил методологию живописной логики художника. Кабаков тоже упоминает Фалька (кабаковский сезаннизм, скорее, — дань уважения мастеру, хотя Булатов отрицает их длительное близкое общение). Фаворский тоже оказывается ключевой фигурой для понимания эволюции Кабакова, но упоминается вскользь прежде всего в связке с Булатовым<sup>10</sup>. Скорее всего, именно тесное общение друзей позволило этому влиянию состояться<sup>11</sup>. Его первые следы можно найти в упомянутых альбомах<sup>12</sup>, дальнейшее развитие — в «Белых картинах» и теоретизировании на тему, ну, и, конечно, в трактовке пространства при переходе к медиуму инсталляции. При всей разнице жестов двух художников есть основания полагать, что именно переработка живописной теории Фаворского Булатовым может дать ключ к пониманию творческого становления Кабакова. Ведь именно в том числе являющееся следствием построений Фаворского кабаковское стремление к «уходу» в пространство (у Булатова — «желание войти в картину») приведет впоследствии (возможно, бессознательно) к практике тотальной инсталляции.

Основой успешной композиции Фаворский называет организованную целостность, но она может быть разной. Цель художников должна состоять в том, чтобы добиваться неоднородной, сложной целостности, которая учитывала бы специфические отношения вертикали и горизонтали, возникающие в конфликте между плоскостью картины и иллюзией глубины<sup>13</sup>. Этот конфликт плоскости и пространства, иллюзии глубины, станет базовым для живописи Булатова. Центростремительность, затягивающее вглубь напряжение центра и центробежное выталкивающее вовне, специфика краев — наблюдения более ценные уже для работ

Кабакова. Не менее важным для искусства и Булатова и Кабакова становится концепция художественного пространства, которое должно отличаться от пространства жизни. Отличие это возникает не сразу, а приобретает исторически в ходе развития искусства. В своих ранних формах, например, в древнем Египте или греческой архаике искусство существует в режиме «магического реализма», близкого к детской игре. В нем пространство изображения, фантазии и пространство зрителя слиты, что позволяло среди прочего Пигмалиону надеяться на оживление Галатеи. Но постепенно магическое пространство отступает, а искусство создает свое автономное, целостное пространство и своего эмансипированного зрителя. «Так, в рельефе дорического фриза, во фронтонах и отдельных статуях, люди, их действия изображены в пространстве; с ними вместе изображается пространство, в котором осуществляются их действия. Играть в такую статую нельзя»<sup>14</sup>. Вместе с тем возникает визуальная плоскость, которая ориентирована вовне. Ее убедительность заключается в стремлении не слиться с жизнью (такие примеры описываются как пошлые и ошибочные), а стать самостоятельным, цельным миром со своей внутренней структурой и логикой. Такое прочтение художественного пространства отличает теорию Фаворского от построения конструктивистов и производственников. Она же будет важным отправным пунктом для живописи Эрика Булатова и инсталляций Кабакова. Первый нередко пересказывал теоретические построения Фаворского на примерах своих работ. Приведем один из таких пересказов целиком: «Конфликт не только может быть, а и есть, и является решающим в смысле картины. Например, картина «Слава КПСС»: в сущности, в ней две картины; первая — это небо с облаками, а вторая — огромные красные буквы, занимающие всю поверхность картины. И тут важно, что мы не можем сразу увидеть одно и другое. Все основано на свойстве нашего



Эрик Булатов «Слава КПСС», 1975. Предоставлено pop/off/art gallery.

глаза, который находится всегда в движении, и мы на самом деле пространство в целом никогда не видим, мы видим его по частям. Наш взгляд с фотографическим не соотносится. Но поскольку глаз находится в движении, то он сводит эти фрагменты, и мы воспринимаем пространство как нечто единое, воспринимаем головой. На этом я и строил свои картины. Потому что одновременно увидеть агрессивные красные буквы и нежно-голубое небо невозможно, либо акцент на буквы, либо зритель перемещается за них, чтобы рассмотреть небо. Буквы написаны на поверхности картины, прямо на плоскости, и они адресуются прямо к нам. А небо, наоборот, оказывается по ту сторону плоскости и оказывается пространством, направленным в глубину. Таким образом, получается как бы два пространства: пространство букв и глубокое пространство неба, разделенные плоскостью между собой. Поэтому эти буквы из политических лозунгов превращаются в систему запрета, они нас не пускают вглубь, в это небо, которое является, в сущности, образом свободы. Поэтому смысл картины состоит в противостоянии букв и пространственного соотношения. И



Эрик Булатов «Лыжник», 1971–1972. Предоставлено pop/off/art gallery.

такое пространственное противостояние, не обязательно смысловое, у меня обязательно в картинах происходит»<sup>15</sup>.

Художественное решение Булатова в работах начала 1970-х строится на обнажении плоскостного ограничения, решетки, которая закрывает «глубину» «свободы». Так устроена, например, красная ковровая дорожка, закрывающая горизонт, красная же (у Булатова — запрещающий цвет, ассоциируемый с советской действительностью<sup>16</sup>) надпись «Слава КПСС», на голубом фоне неба (цвет свободы для художника). Более того, конфликт проходит не только между пространством свободы и запрещающей плоскостью. Художник полемизирует с концепцией Фаворского об автономном художественном поле, внося в него элемент профанного мира и тем самым, с одной стороны, возвращая искусство в режим «магического реализма», а с другой — указывая на невозможность существования такой автономии в условиях советской системы, активно вмешивающейся в художественное производство. Эти вещи Булатова можно назвать критическими и в узком смысле концептуалистскими. Но вскоре появляется более



Эрик Булатов «Вход — входа нет», 1974–1975. Предоставлено pop/off/art gallery.

аффирмативное решение, зачастую связанное с включением в работу не элементов ненавистной советской реальности (будь то слова или же визуальные образы), а поэтической речи близкого друга художника — Всеволода Некрасова. Такие работы оказывались уже как бы за решеткой, преодолевали ее, как это было в картине «Иду». Это слово, написанное на том же голубом фоне, следовало за перспективными точками схода слева, то есть стремилось в глубину по горизонтали, а не оставалось на плоскости. Здесь пространство и иллюзия глубины воспринимаются в качестве «выхода», а плоскость — в качестве решетки: «входа нет». Булатов комментирует: «Все мои картины — на эту тему: возможность или невозможность выскочить за пределы. Скажем, решетку я всегда воспринимал как «запрет», как «входа нет». Для меня она была продуктом сознания; тем, что наше сознание накладывает на реальность, на мир, в котором мы живем. Но есть и потребность войти, проникнуть за эту решетку. Поэтому надпись «ВХОД» является, с одной стороны, противоречием, с другой — альтернативой. Так что с определенного времени я всегда рассматри-

вал проблему свободы как проблему чисто пространственную»<sup>17</sup>. Однако, пространство это, несмотря на включение в плоскость картины элементов внешней по отношению к ней реальности, всегда оказывалось ограничено рамками живописного холста.

– Состояние кошмарное. Надо же у кого-то постороннего узнать. Потому что внутреннее чувство совершенно чудовищное, что ты бездарь, ничтожество, ничего не умеешь. И не будешь уметь никогда.

– Угу.

– Потому что вопрос будущего — это главное в юношеском возрасте. У кого спросить о своей судьбе? Если у тебя талант? Конечно, у гения. Но подойти к нему — то же самое, что подойти к солнцу, блядь, и дотронуться до него пальцем. Обжечься можно, да?

Объясняя свои работы или рассуждая об искусстве в целом, Кабаков часто использует фигуру ромба, стоящего на ребре. Его вертикаль — это Шифферс, горизонталь — это Гройс, верхняя точка отвечает за духовное, пустоту, белое, нижняя точка — это материальное, мусорное, темное; правая часть — это текст, «восток», эго и сам Кабаков, левая — культура, «запад», Булатов<sup>18</sup>. Кабаков не упоминает Владимира Фаворского среди своих влияний. Но словарь художника, описание живописной плоскости через отношения верти-

кали и горизонтали, идея соотношения центра и периферии, наконец, ценность пространства, противостоящего плоскости, и стремление нарушить автономию искусства посредством включения в него зрителя, создания общего пространства с ним — темы, термины и выводы, которые находятся в фокусе Фаворского. Теоретик и юный художник могли бы встретиться в эвакуации в Самарканде, где одновременно находились с 1941 по 1943 годы. Можно было бы даже сделать отчаянно смелое предположение, что «гений», «солнце», у которого Кабаков, набравшись смелости, спрашивает через посредника о своем таланте и получает неутешительный ответ «не колорист»<sup>19</sup>, и есть Владимир Фаворский (с точки зрения личной истории и регалий бывший ректор ВХУТЕМАСа был, вполне вероятно, самым заслуженным художником в Самарканде начала 1940-х). И отсюда следует избегание упоминаний имени Фаворского при активном использовании его системы. Но в год случайного поступления Кабакова в художественную школу семья Фаворского уезжает в Москву, где он становится профессором Московского института прикладного и декоративного искусства. Их встреча произойдет уже во второй половине 1950-х.

Если имя Фаворского при всей значимости для развития логики инсталляционного метода оказывается вытесненным, то Фальк, несмотря на пунктирность их взаимодействий с Кабаковым, оставляет большой след в его живопис-

ной технике. Кабаков-живописец был сезаннистом, что проявляется как в ранних экспериментах 1960-х (например, «Автопортрет» 1962 года), так и в поздних работах постинсталляционного периода 2000–2010-х. Однако уже начиная с 1970-х влияние Фалька завычивается, превращаясь лишь в один из возможных языков, часто используемых для маркирования «халтурных» работ художников-персонажей. В 1967 году Кабаков вселяется в мастерскую в доме «Россия», что дает возможность работать с крупными форматами, для которых используются листы оргалита и дешевые уличные эмалевые краски. Все это — характерные признаки технической, «низкой» визуальной продукции, создаваемой в промышленных масштабах для утилитарных оформительских нужд. Но Кабаков использует их для работы в том числе с «духовными» темами пустоты. Его метод постепенно уходит от привычных форм андеграундной, модернистской живописи к «предметам средней, мерзкой советской действительности».

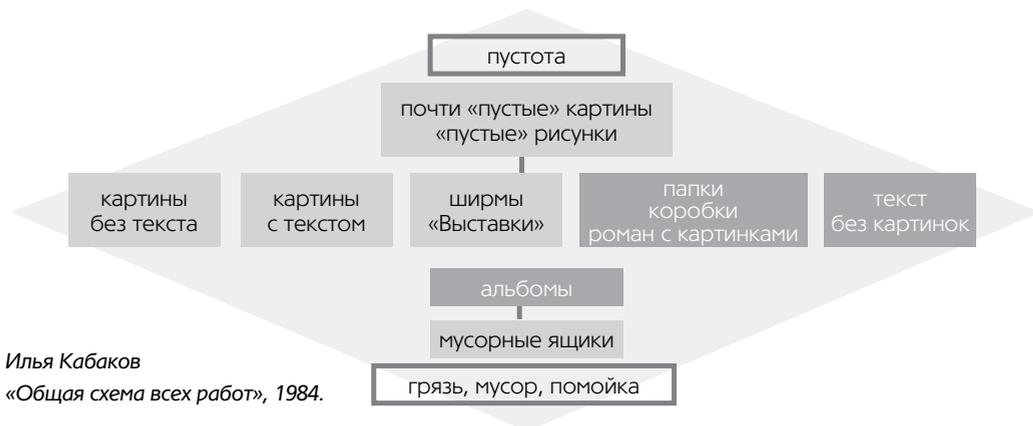
Тогда же, в произведениях 1970-х, начинается эксперимент со словом, решеткой, а иногда — и словом и решеткой, как это было в возможно первой концептуальной работе в СССР — «Ответах экспериментальной группы». Произведение, как и в случае с «Десятью персонажами», существует в двух вариантах, сделанных сразу друг за другом. Первый представляет собой горизонтальный щит оргалита, в правой части которого, выкрашенной белой эмалью, закреплены игрушечный паровозик, вешалка и гвоздь, а также, почти в стиле фотореализма, изображено древко от лопаты. Сами ответы комментируют предметы и организованы в решетку, состоящую из двух столбцов. Эту вещь, по мнению Терри Смита<sup>20</sup>, несмотря на неоспоримые признаки концептуального искусства, еще можно соотнести с экспериментами художников более старшего поколения, протоконцептуального направления, например, Джаспера Джонса или Раушенберга, которые тоже активно ис-



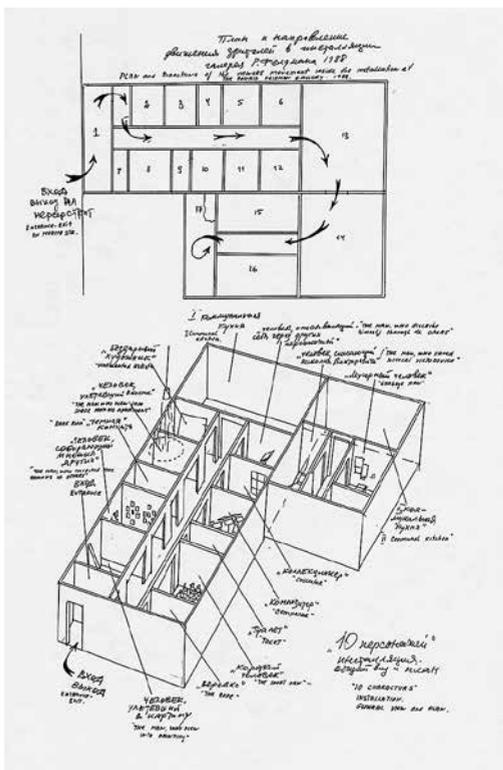
Илья Кабаков «Десять персонажей». Эскиз инсталляции. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

пользовали предметы и монохром. Но и для Кабакова первая версия «Ответов...» будет переходной. Она станет своеобразным завершением периода схожих с точки зрения своей организации сюрреалистических ассамбляжей 1960-х: «Голова с шаром», «Рука и репродукция Рейсдаля», «Автомат и цыпленок» и др.<sup>21</sup>

Обе версии «Ответов...» вроде бы логично назвать гибридными реди-мейдами. Вторая версия работы будет состоять исключительно из текстовой решетки и получит название «Всё о нём». Если смотреть на нее в репродукции, она похожа на типичные концептуалистские эксперименты с текстом. Однако ее специфика в качестве объекта указывает на характерные для кабаковских экспериментов 1960-х признаки, что отличает метод художника и от концептуального подхода в его западном изводе, и от советских живописных экспериментов того времени. Использование оргалита и эмалевых красок превращает произведение



Илья Кабаков  
«Общая схема всех работ», 1984.



Илья Кабаков «Десять персонажей». Эскиз инсталляции. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

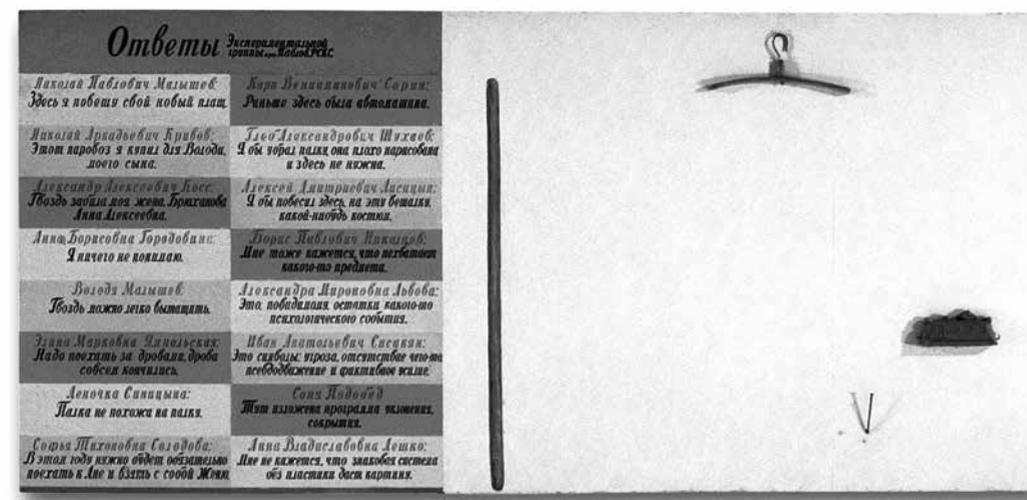
примерно в то же, чем были слова «Слава КПСС» для Булатова — решетку-реди-мейд, взятый из внехудожественной тоталитарной реальности. Более того, комментарии словно приглашают зрителя к диалогу, указывая на общее с ним пространство. Другими словами, обе работы, сохраняя себя в виде решетки, идут еще дальше по пути возвращения «магического реализма» и того, что символизирует свободу и в творчестве Булатова, и в творчестве Кабакова.

Один из первых опытов инсталляционной работы, которая порывает с пространством картины и воспроизводит конфликт решетки и глубины — все тот же «Человек, улетевший в космос из своей комнаты». Работа, созданная в первый раз еще в мастерской художника в

середине 1985 года, за несколько лет до его отъезда из СССР. В ней мы встречаем важный набор тем художника — историю полета, большое количество текста, следов советского быта, ссылки на русскую религиозную философию, историю преодоления невыносимой, ограничивающей ситуации, прорыв в пространство свободы. Саму структуру произведения, его идею, можно было бы получить, если соединить вместе две работы Булатова: «Слава КПСС» и «Иду». Ограничивающая решетка советской действительности (комната улетевшего размером 2x2 м заколочена следователями и оклеена пропагандистскими плакатами) и выход за нее в пространство неба (капюльта повторяет диагонали перспективных сокращений по вертикали). Кабаков без ссылок на Фаворского продолжает разрабатывать его систему, но уже за пределами холста.

Но еще более радикальным образом «освободиться» у Кабакова получится уже после отъезда из СССР, когда художник окажется за пределами ненавистной ему вечно ограничивающей реальности. Впрочем, если посмотреть беседы художника этого периода, станет понятно, что она всегда будет рядом. Равно как и «решетка» в его творчестве, воздвигающая необходимые ограничения для прорыва в пространство свободы. Кабаков рассуждает об особом состоянии зависания между — он как будто никуда не уезжал, всего лишь отправился в командировку на самолете и теперь с высоты птичьего полета еще масштабнее видит все проблемы, мучавшие его первые пять десятков лет жизни. Если ранее он находился за решеткой, то теперь — перед ней, но на стороне столь желанного пространства. Так завершился один из главных квестов его жизни.

Физическое перемещение из социалистической страны на Запад совпадает с началом активного производства «тотальных инсталляций». Живопись сохраняется, но в подчиненном положении. Лишь как один из элементов ограничивающей «решетки» советского, что



Илья Кабаков «Ответы экспериментальной группы», 1970–1971. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

воспроизводится в работах начиная с 1990-х. В терминологии Фаворского можно говорить, что Кабаков делает ставку на чистое пространство. Вещи, которые его наполняют, воспринимаются лишь как рябь, складки, волны (в отличие от западного пространства, состоящего из полноценных объектов). Инсталляция Кабакова — «инсталляция, принципиально отказывающаяся от вещи (или претендующая на ее отсутствие), но — тем не менее — полностью преобразующая пространство и являющаяся главным агентом такого преобразования»<sup>22</sup>. Для художника важно, несмотря на интерес к мусору и разного рода неприглядным сторонам действительности, оставаться в пространстве вне вещей, быть «недотрогой». Причем в прямом смысле, что он связывает в том числе со своей асексуальностью, отсутствием темы эротизма в его искусстве, чувства сопричастности миру, вещи которого всегда чужие, как оказывались чужими вещи в местах (интернатах, общежитиях), где он провел свое детство и юность. Но само по себе пространство вызывает у него восторг освобождения, и в этом он вторит Булатову. «Для

него тотальная инсталляция — это сложная и цельная модель бытия, понятая как путь к личному спасению», — так можно было бы уже с уверенностью сказать о Кабакове.

Именно после отъезда из СССР происходит окончательное преодоление идеи автономии живописной плоскости, семантически слипающейся с негативно понятой решеткой, и переход к тотальной инсталляции, пространству, маркированному самыми положительными коннотациями. Приведем две характерные цитаты, описывающие переживания Кабакова. «Если все, что я говорил про вещи, было набором злобных негативизмов и отвращений, то с удовольствием сообщаю, что все, что касается пространства, вызывает сладкое чувство во рту, подобно варенью, что-то родное и притягательное, позитивное и в высшей степени милое и симпатичное. Я, честно говоря, не боюсь пространства, даже бездонного и бесконечного. Я его воспринимаю как приятный голос. Чем дальше пространство, чем оно шире и больше, тем приятнее голос»<sup>23</sup>. «Я бежал без оглядки. Из дома, из квартиры. Был некий порог, где я чувствовал, что кончается аура дома, и я попадал в пространство, которое не имеет домашнего наполнения. Оно светилось и

сверкало. Зона свободы для меня оказалась связанной с понятием пространства, а не со свободой воли». Нью-йоркская версия «Десяти персонажей» 1988 года, пожалуй, стала первой действительно тотальной инсталляцией художника и закрепила это словосочетание за ним, а вскоре и за его соавторкой Эмилией Кабаковой. Как и в случае со второй версией «Ответов...», повтор выглядел для международного контекста более актуальным. Инсталляция в качестве медиума современного искусства входила в моду, как и идея о том, что из-за решетчатой структуры можно вырваться в пространство свободы.

*Гениальную голову можно спросить, но нельзя. Это не положено, он с тобой разговаривать не будет. Гений — последняя инстанция, живущий рядом с тобой, тут же на кровати. Но он далек от тебя, как Моисей, понимаешь? Слава Богу, есть посредник. И вот однажды я обращаюсь к своему приятелю, спрашиваю у него, как быть? Я хочу узнать страшную вещь. Он говорит — что ты хочешь узнать? Я хочу узнать, каков мой талант и вообще, кто я в художественном... вообще спроси его мнение обо мне. Как он думает вообще... Как я на это решил... но я был изнеможен до последней степени. Я был из нервов. Ты понимаешь, да? Мне надо было узнать о себе все. И он пообещал мне. Он пообещал днем спросить, как мои дела, понимаешь? Как моя жизнь дальнейшая, от этого зависело все. Он ушел, я дрожал весь день. Можешь себе представить, что это такое было. Наконец, вечером он является с уроков, идет ко мне. «Пойдем в футбол играть!» Я говорю: «Пойдем, ну и что...» — «Подожди, а три рубля у тебя есть? Мы пойдем, может быть, немножко в кино сходим». Я говорю: «Ну, ты спрашивал у него?!» Он говорит: «Что спрашивал?» — «Ты у него спрашивал обо мне?» Он говорит: «Да, спрашивал». «Ну и что?!» — «Он сказал: «Не колорист»... ..Пи-и-издец... ха-ха-ха-ха-ха-ха... пиздец...*

Как известно, понятие «решетка» в критический дискурс современного искусства вводит Розалинда Краусс<sup>24</sup>. Для нее решетка была одной из мифологем радикальных художественных экспериментов XX века. Как и все мифологемы, она существовала в режиме парадокса. С одной стороны, сохраняла фоновое свечение домодернистской религиозной традиции, «магического реализма», религиозной живописи, другими словами, искусства XX века, как своего рода секулярного заместителя религии, с другой — визуализировала рациональные, материалистические тенденции текущего момента. В реальности это зачастую выражалось через противоречие между предельной прозрачностью, даже научностью художественных жестов, построенных на «решетке» (например, Мундриана), и того, как эти системы объяснялись их авторами, а именно — через совсем ненаучный, мистифицирующий аппарат со всеми ссылками на вечность, метафизику, духовность, и в этом смысле не только в СССР нельзя было написать приличной абстракции без ссылки на «фаворский свет».

В искусстве Кабакова решетка фигурирует как принципиальный, но подчиненный пространству элемент. Подчиненный в том смысле, что она необходима, чтобы можно было контрастнее показать возможность прорыва в глубину. В логике Краусс Кабаков делает шаг назад — освобождается от достижений модернизма в пользу иллюзорности, нарративности, свойственной домодернистскому искусству. И до известной степени эта интерпретация верна. Отношения Кабакова, как и многих его коллег по московскому концептуализму, к достижениям таких людей, как, например, Малевич, было критическим. В своем программном тексте 1983 года «В будущее возьмут не всех» художник сравнивает изобретателя супрематизма со школьным директором, притесняющей фигурой власти, которую следует иронично деконструировать<sup>25</sup>. Кабаков здесь совпадает с демократизирующими постмодернистскими импульсами ис-

кусства того времени. Возвращение глубины тоже может быть рассмотрено в историческом контексте трансавангарда с его открытостью к цитированию и методологическим инструментам прошлого. Сам текст Краусс выходит всего через три года после публикации статьи Кабакова и является постструктуралистской критикой амбиций искусства XX века. Решетка — это и есть «школьный директор», лозунг «Слава КПСС», коммунальная квартира, в одной из комнат которой жил «улетевший в космос человек», и много еще чего. И их преодоление начинается, конечно, раньше фиксации победы постструктуралистской методологии в работе Краусс.

Круг, даже, возможно, точнее, поколение Кабакова имело одно существенное отличие от западных художников и художниц, начавших активную деятельность во второй половине 1970-х – 1980-х. Советских концептуалистов не интересовал полный отказ от решетки или же ее замена на идеалы золотого века домодернистской живописи, воспевавшие чудо открытия перспективы, глубины за плоскостью холста и пр. Речь, скорее, могла идти о смещении акцента с мифологемы решетки (метафорически выражаясь, того, что привело к рождению Gesamtkunstwerk Сталин) на мифологему ее преодоления, нахождения способа побега — того, что можно было бы назвать квестом или искусством поиска возможностей освобождения от ограничений ситуации, которая сохранялась как раз часто в форме решетки.

Слово «квест» закрепляется в русском языке только в конце 1990-х<sup>26</sup> — как общее название жанра компьютерных игр<sup>27</sup>, организованных вокруг интерактивной истории персонажа, управляемого игроком (определяющими элементами квеста являются повествование и исследование мира, в котором ключевую роль играет решение головоломок и задач, требующих умственных усилий<sup>28</sup>). Однако прародительницей жанра считается игра «Colossal Cave Adventure», написанная в 1976 году для одной из первых ЭВМ «PDP-10» про-

граммистом и спелеологом Уильямом Краудером на базе созданных им карт Мамонтовой пещеры в штате Кентукки. Квест представлял собой интерактивное текстовое путешествие по пещерному лабиринту с решением головоломок, поиском сокровищ и, в конечном итоге, нахождением выхода<sup>29</sup>. Приключенческие игры зарождаются в научной среде и строятся на совмещении реального аналитического подхода с элементами фантастического, «мистического» пространства, в которое играющий может войти при всей условности компьютерного интерфейса, на тот момент построенного на телетайпе. Другими словами, сохраняют характерные для мифологемы черты неразрешенного конфликта между традицией (чаще всего с религиозным фоном) и актуальной ситуацией.

Но фигура квеста была характерна не только для творческих поисков 1970-х. В некотором смысле всякая история, миф, являются квестом или серией квестов. Это базовая фигура для построения нарратива, которая оказывается обширно представлена в литературе со времен Гильгамеша и Одиссеи. XX век здесь не исключение. Его самым известным квестом, пожалуй, можно назвать джойсовский «Улисс», хотя близкий по смыслу термин Джозефа Кэмпбелла «мономиф» предлагался исследователем на основе анализа «Поминок по Финнегану»<sup>30</sup>.

*...это, это событие является для меня важнейшим, поворотным пунктом. В этот момент я понял, что мне заниматься живописью и вообще искусством бесполезно. Потому что со мной уже все закончено.*

*– Ты должен был... тебе какой-то...*

*– Вообще, по логике вещей, я должен был бросить. Это то же самое, что спросить у Рубинштейна, быть мне пианистом...*

*– Да, да, да...*

*– Или, там, знаешь, Шнитке — сочинять ли мне музыку, понимаешь? Со мной было все конечно, Гриша!*

– Да... это страшно, конечно... Но благодаря этому мы имеем здесь эту выставку, благодаря...  
 – Я не знаю, что благодаря этому, но что живопись — это... ну, как проклятое... знаешь, я затесался в толпу талантов, колористов, блядь, я не знаю, пластиков каких-то, умеющих держать, я не знаю, там... контуры или что там... плоских прогибать...  
 – Ха-а-а-ха-ха!  
 – Но со мной все кончено.

Изобразительное искусство, на первый взгляд, редко обращается к квесту. Последние сто с лишним лет оно само его переживает, проходя выделенные Кэмпбеллом для героев мономифа этапы — сепарацию от прошлого, лиминальную стадию переживания трансформации и стадию возвращения в обновленном виде. При желании можно спекулировать, наполняя каждую из стадий характерными произведениями, или обратиться к специфике пространства трехчастных конструкций при описании развития (Кабаков, любивший использовать трехчастную метафору для описания отношений художника с современностью, конечно же, принадлежал бы к последней стадии квеста истории искусства). Но уже с XIX века, когда искусство начинает предьявляться публике в виде самоценного выставочного нарратива, например, всемирных выставок, можно говорить о возникновении логики квеста. Особенно любопытной она становится в случае, когда художники выступают в роли кураторов и наоборот. Опыт Марселя Дюшана в качестве «арбитра» сюрреалистических экспозиций, равно как и опыт работы председателем экспозиционного комитета Общества независимых художников в Нью-Йорке, принесший миру «Фонтан», являются примерами захватывающих дух приключений, не уступающих по значимости «Улиссу»<sup>31</sup>. Дадаистское Кабаре Вольтер, в прямом смысле ставшее для многих спасением посреди бушующего океана мировой войны, безусловно было «пространством, что вызывает сладкое чувство во рту,

подобно варенью». Сам факт его существования указывал на успех освободительного квеста художников-радикалов. То же самое можно сказать о советских конструктивистах, правда, их квест был связан с еще более амбициозной историей преодоления решетки в виде пролетарской революции. Революцию 1968 года подготовил квест или психогеографический детурнеман ситуационистов. Если же решетка остается главной мифологемой модернизма, то там, где мы сталкиваемся с авангардной, даже в смягченном постмодернистском варианте, интенцией преодоления или же, используя словарь Кабакова, «прорыва» границ, можно найти структуру квеста. Поисковую деятельность, требующую порой рискованных усилий, которые направлены на освобождение от ограничений.

Впрочем, обе фигуры сохраняют свою независимость, позволяющую им избегать однозначной ассоциации с четко определенным исторически обусловленным состоянием культуры. Мы можем найти примеры работы с решеткой и квестом не только в искусстве, ассоциируемом с модернизмом, но и в искусстве, ассоциируемом с пост-, нео-, альтер- или даже метамодернизмом. То же самое можно сказать относительно концептуальных практик. Борис Гройс, рассуждая о различиях между их западным и советским вариантами, отмечал, что первый соответствует структуралистской методологии выбора из ограниченного набора возможностей (а также духу западного общества массового потребления), как в работе Кошута «Стул и три стула», а второй дополняет ее постструктуралистской деконструкцией, снимающей всякие ограничения<sup>32</sup>, как в инсталляциях Кабакова и его коллег. Этот сдвиг впоследствии найдет свое отражение в рефлексии Питера Осборна касательно перехода от концептуальных практик 1960–1970-х к постконцептуальному состоянию современного искусства в период 1989–2010 годов. Использование Осборном романтической, авангардной традиции, опирающейся на Гегеля, в качестве



Илья Кабаков «Рука и репродукция Рейсдаля», 1965. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

маркера постконцептуального против автономистской, эстетической традиции, опирающейся на Канта, как характеристики именно концептуального искусства, фактически повторяет логику мысли Гройса, но на более обширном материале<sup>33</sup>. Именно поэтому фигура Ильи Кабакова, а также мифологема квеста становятся парадигмальными для десятилетий политических надежд, триумфа инсталляции и прорыва в «пространство свободы»<sup>34</sup>.

Однако, насколько реальны результаты таких «прорывов»? Действительно ли в них происходит освобождение? Если речь идет об изобретении, способном разрешить сдерживающие развитие противоречия, то, безусловно, ответ должен быть положительный. В

широком смысле каждое событие в искусстве становится реальным результатом художественных поисков. Само изобретение решетки или же создание «Черного квадрата» открывало новое более чем реальное пространство для последующего развития искусства и трансформации мира. Но, как и в случае с Кабаковым, смысловая нагрузка этих событий была зачастую предельно амбициозной и даже религиозной.

«Понятно, что инсталляция предпринимает грубую попытку соединить изобразительное искусство с мистикой. В данном разговоре, когда речь шла о пещерах, вы фактически описали ту же самую модель. И действительно, под капищем можно, навер-

ное, понимать не очень хорошо освещенное место в пещере, где происходили какие-то магические манипуляции; в современных же художественных пространствах изображения на скале становятся картинами, телеэкранами и т.д., а сами скалы — стенами. Когда художник сегодня всерьез утверждает, будто он хочет соединить все это в искусстве и, при этом, мало претендует на мистичность своего художественного проекта, то не знаешь, что об этом сказать. Речь идет не о его намерении, а о том, что избранное им средство автоматически катализирует синтез художественного действия с магическим. Возможно, здесь имеет место парадокс: автор объявляет о своем намерении оставаться в рамках “культурного описательства”, но при этом — бесознательно — загоняет нас в яму, в пещеру, чтобы там... сначала легкая беседа (“может, культурно поболтаем, а?”), а потом...»<sup>35</sup>. Выставка по определению предполагает работу с пространством, вариантами его организации для зрителей и в целом создания композиционного напряжения между разными его участками. И хотя культурная ценность произведения снижается, а экспозиционная — растет, именно внутри «здесь и сейчас» инсталляции посредством опыта посещения выставки сохраняется аура, реликтовый религиозный фон искусства. Рассуждая о специфике тотальной инсталляции в цитируемой выше беседе с Тупициными, Кабаков говорит про возвращение к эпосу<sup>36</sup>. И в его нью-йоркской версии «Десяти персонажей», построенной как путешествие зрителя по комнатам коммунальной квартиры, действительно можно узнать организованный в пространстве нарративный паттерн, схожий с построениями Кэмпбелла. Московская, третья по счету версия проекта, показанная в ГТГ в 2003 году, использует напрямую связанную с мифами лабиринтоподобную структуру организации пространства<sup>37</sup>, одна из важнейших инсталляций художника называется «Лабиринт. Альбом моей матери».

Квест становится следующим шагом по отношению к решетке. Он отвечает на ее герметичность и известную статичность, которая так хорошо соответствует идеалам вечной жизни. С другой стороны, процесс нахождения освобождающего решения, несмотря на вшитую в него динамику, не так уж разнообразен, а его зачастую скрытая религиозность гомологична спекулятивной метафизике модернистской иконы. При этом тот же квест, понятый как поисковая деятельность на территории искусства, к началу XIX века вплотную подойдет к производству знания *research-based art*<sup>38</sup>, чьи инсталляции порой не менее запутанны, чем древние лабиринты, а амбиции на изменения мира порой реализуются в судебных исках, лабораторных экспериментах или даже планетарных инфраструктурных спекуляциях. Так мифология квеста помогает все более уверенно и широко заполнять пространство между неустрашимым фоновым свечением спасения для вечной жизни и постоянно расширяющимся полем технической инструментализации мира.

– *Отныне я только фальшивка! Получилась интересная вещь, я продолжал заниматься, потому что — что мне, бросать художественную школу? Куда бежать? А карточки, хлеб? И целый ряд других вопросов: общежитие, мама по нему не прописана. Надо продолжать учиться в этом. Но что же делать? Как же получать пятерки, если ты не колорист, если ты вообще не художник? Если ты это дело даже не любишь. Если... Я превратился в то, что ты знаешь обо мне. То есть я превратился в обезьяну, которая изучила, как надо притворяться в этих колористов.*

– Ага.

– *Я стал диким притворщиком! И на уроках выполнял все, что делает колорист. То есть я как бы фальшиво... Это был... спеку... Как это? Как ты вчера назвал замечательное слово? Не «спекуляция», а...*

– *Апроприация, симуляция...*

– *Симуляция, вот! Я стал симулянт.*

«Для него квест — это сложная и цельная модель бытия, понятая как путь к личному спасению». Как мы писали выше, жизнь Кабакова изобиловала ситуациями, требовавшими поиска прагматического решения вопроса выживания. Он систематически отказывался от «духовки и нетленки» в пользу «мерзкой советской действительности» и всегда оказывался в выигрыше. Однако последний квест, предложенный жизнью, уже не предполагал возможности отказа от идеалов. Его разрешение и было в выборе принципиально неуместного, утопического с точки зрения текущих возможностей человека.

Начиная со второй половины 2000-х, Кабаков все больше сосредотачивается на создании живописных полотен, но при этом сохраняет к ним ироничную дистанцию: «...остаться в виде картинчика»<sup>39</sup>. С одной стороны, с траектории развития художника, такой поворот выглядит не очень логичным. Большую часть жизни картины были для него лишь реконструкцией реди-мейда плохого художественного производства в СССР. Поздние работы уже качественно сильно отличаются пусть от тоже больших, но все-таки «халтурных» произведений на деревянных щитах. И главное, они все чаще приобретают самостоятельное значение, в конечном итоге практически полностью вытеснив инсталляции. С другой, подобные колебания, отступление от завованной высоты, в том числе прописаны как обязательная часть «мономифа». Всякий мифологический герой по Кэмпбеллу должен после своей трансформации вернуться домой или же воскреснуть в новом качестве, что нередко случалось у многих «начальников» от искусства (тех, кого точно взяли в будущее, по крайней мере, в формате нашего настоящего). Один из хрестоматийных примеров можно найти в творческой биографии Казимира Малевича, который в 1930-е годы возвращается к фигуративным картинам, тем самым как бы предавая или диалектически преодолевая свои супрематические и жизнестроительные начинания.

В 2010 году Виктору Мизиано пришло письмо от Ильи Кабакова, в котором был небольшой текст-интерпретация поздней созданной в реалистической манере картины Малевича «Работница» 1933 года. «Мне кажется, что любому зрителю при взгляде на эту картину кажется непонятным и просто загадочным жест рук изображенного персонажа», — пишет Кабаков. И действительно, работница изображена как будто неуклюже обнимающей пустоту. Логика названия требует связать этот жест с трудовой деятельностью, Кабаков предлагает другую версию: «...Такое расположение рук совершенно естественно в изображении матери, держащей в этих руках ребенка. Стоит наложить в своем воображении на картину Малевича традиционное изображение Мадонны с младенцем, как это предположение становится очевидным!» Далее следует рассуждение о том, что «Работницу» нельзя считать уступкой обстоятельствам времени, напротив, работа благодаря трагизму образа матери, у которой отняли ребенка, становится в один ряд с «Черным квадратом». Последний, по заверениям Малевича, являлся символом отказа от видимого и фигуративного, в пользу изобретения живописной плоскости и картины как реального объекта или же нового истинного пространства. Кабаков акцентирует трагизм, из чего можно сделать вывод, что «Работница», отказывающаяся от плоскости и возвращающаяся к иллюзии глубины, изображает самого художника, который теряет (или же отдает на нужды производства) свое детище в лице супрематизма. Делает шаг назад, бросает свое изобретение.

В этой коллизии Малевича, переданной «Работницей», Кабаков мог увидеть трагедию, связанную с собственными поздними работами. Ему тоже приходится отказаться от своего детища — тотальной инсталляции — в пользу реалистической живописи (правда, представляющей собой безусловно более сложный палимпсест, чем те или иные формы вернувшегося фигуративного

реализма). Медиум инсталляции, доминировавший в 1990-е, в 2000-х постепенно уступил место более традиционным и популярным на рынке формам существования искусства. Но для Кабакова проблема формулируется иначе. Дело не в моде и не в доходах. В откровенной беседе о своих живописных опытах последних лет он говорит, что их появлению способствовала «бессознательная тяга к бессмертию»<sup>40</sup>. Желание остаться после смерти и конечность человеческой жизни становятся факторами, определяющими границы финального квеста художника. Ради его разрешения и придается пожертвовать самым дорогим. «Инсталляции не сохраняют тебя. Они разрушены будут», — поясняет Кабаков. Музеи в современных условиях не могут адекватно сохранять некогда новый и очень востребованный медиум. Музеефикации подлежит лишь то, что несет на себе индексальный след создателя или создательницы (например, скрип половых досок, запах старой мебели не представляет ценности, а эскиз или же написанный от руки типовой стенд — представляет). Живопись, напротив, попав в музей, даже в самых своих неубедительных образцах обеспечивает автору, по крайней мере, запись в каталоге хранения<sup>41</sup>. «Рывок к картинам, все, что я делаю последние десять лет, — это печальная компенсация того, что, если инсталляции не получились, так хоть остаться в виде картинщика». Решение Кабакова парадоксально. Мы, с одной стороны, видим все того же прагматика, выбирающего унылую серость живописных воспоминаний о советском наследии в здесь и сейчас. С другой, ровно этот же выбор, «рывок» должен обеспечить личное спасение и вечную жизнь потом, то есть соединение, пусть и посредством музея и истории искусства, с идеальным белым свечением вертикали.

Еще одним произведением (помимо «Черного квадрата»), которое уместно вспомнить в контексте кабаковской интер-

претации «Работницы», является знаковый «Человек, улетевший в космос из своей комнаты». Инсталляция, впервые созданная в мастерской художника за несколько лет до отъезда из СССР, тоже центрирована вокруг пустоты (категории чрезвычайной важности для всего искусства Кабакова). Однако, в отличие от трагизма образа матери, обнимающей исчезнувшее чадо, комната улетевшего человека вызывает скорее положительные эмоции. Да, решетка осталась, но зритель, оказавшись перед нею, видит следы, очевидно, правильно решенной задачи по индивидуальному спасению. К тому же выводу приходит Борис Гройс: «Этот эксперимент оказался успешным, ведь после него тело человека исчезло <...> герой был физически отправлен в космос — подобно тому, как исчезновение тела Христа в свое время могло быть расценено как доказательство его воскресения»<sup>42</sup>. И если так, герой завершил свой квест успешно. Лицо «Работницы» тоже не искажено негативными эмоциями. Ее губы замерли в полуулыбке, глаза смотрят вдаль. Щеки румяны — в рифму к красному сарафану. Если ребенка и отняли (возможно, отдали в ясли, чтобы сохранить время для работы), то едва ли это воспринимается матерью трагически. Образ можно прочитать так: художница-мать сепарировалась от навязанных патриархальным обществом обязательств и отправилась на завод заниматься жизнестроительством. Или же, если трактовать «работницу» через кабаковскую метафору «мамаши»<sup>43</sup> (метафору, которую художник многократно использовал для описания положения живописи как таковой), можно заключить, что, как и в случае с человеком, улетевшем в космос, пустота должна восприниматься положительно. Живопись осталась, но лишь для того, чтобы апофатически засвидетельствовать достижение вечной жизни.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> «Социально я был классическим персонажем неофициальной жизни и полностью с ней идентифицировался. Наши беседы, танцы, перемещения — я чувствовал себя в них полностью своим. Только в художественной области я делал нечто, что не вписывалось в эстетику этой жизни». Кабаков И., Гройс Б. Диалоги (1990–1994). М.: Ad Marginem, 1999. С. 34–35.

<sup>2</sup> См. подробнее фильм «Бедные люди: Кабаковы», реж. Илья Белов, 2018.

<sup>3</sup> «Илья Кабаков. Не колорист» (на базе документальных съемок Григория Перкеля во время монтажа выставки «Десять персонажей» в галерее Фельдмана, 1988 год). Доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=jCQ-8ddOoVM>.

<sup>4</sup> Точных сведений по поводу того, когда Кабакову стал известен термин «концептуализм», нет. Едва ли можно говорить о серьезном влиянии западного контекста, однако, так или иначе информация из-за рубежа попадала в СССР, в том числе посредством критических ревью в официальной прессе. Сам Кабаков в беседе с Юрием Альбертом (см.: Альберт Ю. Обухова С. (ред.) Московский концептуализм. Начало. Нижний Новгород: Волго-Вятский филиал ГЦСИ, 2014. С. 72–75) утверждал, что термин возник независимо от внешних влияний в беседе с Эриком Булатовым в начале 1960-х. Однако это представляется маловероятным с исторической точки зрения. В литературе термин *concept art* впервые звучит в эссе Генри Флинта, опубликованном в 1963 году в антологии «Случая» (*Chance Operation*, 1963) под редакцией Ле Монт Янга. Более распространенное и признаваемое художниками концептуалистского круга словосочетание *conceptual art* возникает в тексте Сола Левитта «Paragraphs on Conceptual Art» в 1967 году. Термин же «концептуализм», судя по всему, впервые появляется в профильной литературе, в тексте Бориса Гройса «Московский романтический концептуализм» в 1979 году, однако широкое хождение он получает после выставки Луиса Камницера, Джейн Фарвер, Рэйчел Вайс «Глобальный концептуализм: точки происхождения, 1950–1980-е годы», прошедшей в 1999 году в нью-йоркском Куинс Музее. Правдоподобную, на наш взгляд, версию появления термина в московском контексте дает Виталий Комар:

«Если не ошибаюсь, первое критическое упоминание концептуализма появилось в обзорах немецких выставок. Его называли “концепционизм”. Это, я думаю, конец 1960-х годов. Термин “концептуализм” появился позже. Я помню рецензию на парижскую выставку Жана Ле Гака и Кристиана Болтански в журнале “Творчество”» (см.: Московский концептуализм. Начало. С. 77–78; скорее всего, речь идет о проекте «Concession à perpétuité» для парижской биеннале художников Christian Boltanski, Jean Le Gac, and Gina Pane «Concession à perpétuité», см. описание <https://www.enrevenantdelexpo.com/2022/11/01/amities-creativite-collective-au-museum/>).

<sup>5</sup> Здесь и далее — вставки курсивом диалогов из документального фильма «Илья Кабаков. Не колорист» (доступно по <https://youtu.be/1ybAR-qP5Kw?t=945>). В основу ленты легли съемки Григория Перкеля монтажа выставки «Десять персонажей» в галерее Фельдмана в апреле 1988 года.

<sup>6</sup> Кабаков И. Слово и изображение на равных. Текст как основа образительности // Кабаков И. Тексты. М.: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010.

<sup>7</sup> «Одержимость» персонажей, на которой настаивает Кабаков, как и ряд характерных черт его творческого метода, имеют параллели с навязчиво-компulsiveм неврозом и его клиническим описанием (см. подробнее: Смулянский А. Желание одержимого: невроз навязчивости в лакановской теории. СПб: Алетейя, 2016). Немаловажен и тот факт, что ограничения, с которыми сталкиваются персонажи, укоренены прежде всего в психологическом восприятии. На схожую психологическую мотивировку указывает Розалинда Краусс, рассуждая об истоках живописной решетки. Как визуальный образ, она, по мнению исследовательницы, впервые возникает в трактатах по физиологической оптике, а также связывается с шизофреничностью (См. Краусс Р. Решетки // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 19–33).

<sup>8</sup> См. подробнее: сайт Ильи и Эмили Кабаковых, раздел «Об альбомах “Десяти персонажей”». Доступно по <https://www.kabakov.net/albums/>; или Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. Искусство улетать. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010.

«Вспомним о Малевиче с его проектами полетов и о Татлине с его Летатлином, которым он даже хотел вооружить Советскую Армию. В основе этих проектов лежит мысль: надо лететь. Сначала улечу я, укажу путь, а потом улетят остальные. Эта же тема присутствует и во многих моих альбомах» — Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. Искусство улетать. С. 86.

<sup>9</sup> «И вот на рубеже десятилетий происходит смена стиля: появляется картина “Горизонт”. Правда, перед этим было два года перерыва: в 1969–1970-м я не работал вообще; мы с Олегом строили мастерскую, были погружены в заработки денег и все сопутствующие передраги, поэтому 1971 год я начал фактически с “Горизонта”, хотя была и еще одна промежуточная работа. В любом случае, я начал не там, где закончил; значительный этап я пережил в голове. И почти сразу же тогда я начал еще одну картину, “Лыжника”, — она тоже содержит решетку. И более поздние слова “Слава КПСС” образуют на поверхности решетку. Все эти работы были основаны на проблемах поверхности (сетки, решетки) и пространства». Булатов Э. За горизонт // Кизевальтер Г. (ред.) Эти странные семидесятые, или Потеря невинности. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Доступно по <https://document.wikireading.ru/34095>.

<sup>10</sup> См. Кабаков И. О живописи Булатова // Кабаков И. Тексты. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. В тексте фактически пересказываются взгляды Фаворского на картину, но через те изменения, которые делает Булатов.

<sup>11</sup> «К Фаворскому тоже ходили мы вдвоем с Олегом [Васильев, прим. А.Ж.]. Не было никаких рекомендаций, ни звонков (да у него и не было телефона!), ни писем, и мы просто свалились к нему на голову! Просто пришли — и стали ходить и дальше. Ну, и у Фаворского Илья [Кабаков, прим. А.Ж.] был раз или два, так что все остальное — легенда». Кабаков И. О живописи Булатова.

<sup>12</sup> В особенности «В окно глядящий Архипов» и «В шкафу сидящий Примаков». Доступно по <https://www.kabakov.net/albums>.

<sup>13</sup> Фаворский В. Вопросы, возникающие в связи с композицией // Фаворский В. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. С. 245–253.

<sup>14</sup> Фаворский В. Магический реализм // Фаворский В. Литературно-теоретическое наследие. С. 228.

<sup>15</sup> Козлов-Майр А. Эрик Булатов: Для меня пространство — самое главное // Афиша, 18/11/2015. Доступно по <https://afficha.info/?p=5855>.

<sup>16</sup> Булатов Э. Что такое концептуальное искусство? Доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=pHSUACZPRWA>.

<sup>17</sup> Булатов Э. За горизонт. Доступно по <https://document.wikireading.ru/34095>

<sup>18</sup> См. подробнее: Кабаков И. Культура, «Я», «Оно» и фаворский свет («Ромб») // Кабаков И. Тексты. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. С. 401–421; Кабаков И. Новый ромб // Кабаков И. Тексты. С. 463–465; Кабаков И. Общая схема всех работ // Кабаков И. Тексты. С. 474–476.

<sup>19</sup> См. запись Григория Перкеля во время монтажа «Десяти персонажей». Доступно по <https://youtu.be/jCQ-8ddOoVM>. История многократно повторялась в разных беседах и интервью.

<sup>20</sup> Смит Т. Одна и пять идей. О концептуальном искусстве и концептуализме. М.: Ad Marginem, 2023.

<sup>21</sup> В этот период Кабаков активно сотрудничает с журналом «Знание — сила», куда его привлек Юрий Нолев-Соболев. На базе журнала и издательства «Знание» Юрий Соболев и Юло Соостер организуют «Клуб сюрреалистов», куда входил и Кабаков. В 1965 году художники Клуба были показаны в Италии на выставке «Альтернативная действительность II». Кабаков попал в категорию «Выдумка и ирония». Это будет его первая международная выставка.

<sup>22</sup> Тупицын В. Другое искусство. Доступно по <https://conceptualism.letov.ru/ilya-Kabakov-Tupitsyn-ob-installatsiyakh.html>.

<sup>23</sup> Кабаков И., Эпштейн М. Каталог. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. С. 189.

<sup>24</sup> Краусс Р. Решетки // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 19–33.

<sup>25</sup> Кабаков И. В будущее возьмут не всех // Кабаков И. Тексты. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. Доступно по <https://iskusstvo-info.ru/v-budushhee-vozmut-ne-vseh/>.

<sup>26</sup> Мостицкий В. Теория Игр. // Game.EXE. Часть 1. Доступно по [https://www.youtube.com/watch?v=1Ko\\_v3\\_z2Wo](https://www.youtube.com/watch?v=1Ko_v3_z2Wo).

<sup>27</sup> Английское слово «quest», калькой с которого является русское слово «квест», часто использовалось в названиях и в итоге закрепилось как родовое обозначение жанра, хотя в международном контексте чаще употребляется «adventure games» (приключенческие игры). В узком смысле, слово «квест» может использоваться как обозначение конкретного задания, конкретной головоломки, которую получает герой в рамках своей истории. В случае с тотальной инсталляцией таким квестом может быть отдельная комната, отдельная инсталляция, из ассамбляжа которых часто состоит выставка. Стоит отметить, что с 2000-х в России массовую популярность получают ролевые квесты уже в реальном пространстве, устроенные как коллективная игра с целью поиска, чаще всего, выхода из ловушки. В английском варианте подобные игры получили название «Escape Room», которое вызывает в контексте российского современного искусства не только ассоциации с группой «Escape», но и с инсталляциями вроде «Человека, улетевшего в космос из собственной комнаты».

<sup>28</sup> См. подробнее: Adams E. Fundamentals of Game Design. Berkeley, CA: New Riders, 2010. P. 547; и Миллющенко В. Квесты: эволюция жанра // Лучшие компьютерные игры №4 (41) (апрель 2005). Доступно по <http://www.lki.ru/text.php?id=483>.

<sup>29</sup> Jerz D. Somewhere Nearby is Colossal Cave: Examining Will Crowther's Original «Adventure» in Code and in Kentucky // Digital Humanities Quarterly, 2007, Volume 1, Number 2. Доступно по <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/001/2/000009/000009.html>.

<sup>30</sup> Campbell J., Robinson H. M. A Skeleton Key to Finnegans Wake (1944). Доступно по <https://archive.org/details/skeletonkeytofin0000unse/page/n3/mode/2up>.

<sup>31</sup> См. подробнее: Филиппович Е. Музей, который не является музеем // ЦЭМ. Доступно по [https://redmuseum.church/filipovic\\_not\\_museum\\_1](https://redmuseum.church/filipovic_not_museum_1).

<sup>32</sup> См. беседу Ю. Альберта и Б. Гройса в «Московский концептуализм. Начало». Доступно по [https://monoskop.org/images/e/e3/Albert\\_Yuri\\_ed\\_Moskovskii\\_kontseptualizm\\_Nachalo.pdf](https://monoskop.org/images/e/e3/Albert_Yuri_ed_Moskovskii_kontseptualizm_Nachalo.pdf). Отметим,

что схожие тенденции можно обнаружить не только в СССР, но и в деятельности Сола Левитта, Ханны Дарбовен и др.

<sup>33</sup> См. подробнее Osborne P. Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art. London: Verso, 2013; Osborne P. The Postconceptual Condition. London, New York: Verso, 2018.

<sup>34</sup> См. подробнее: Осборн П. Эффект Кабакова: «московский концептуализм» в истории современного искусства // Художественный журнал №104 (2018). Доступно по <https://mam.garagemca.org/issue/72/article/1556>.

<sup>35</sup> Тупицын В. Другое искусство.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> См. подробнее: Илья Кабаков. Десять персонажей // RAAN. Доступно по <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/F6972>.

<sup>38</sup> Bishop C. On Information Overload // Art Forum, Vol. 61, № 8, april 2023. Доступно по <https://www.artforum.com/features/clair-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-252571/>.

<sup>39</sup> См. фильм «Бедные люди: Кабаковы».

<sup>40</sup> Фильм «Бедные люди: Кабаковы».

<sup>41</sup> См. подробнее разбор роли живописи в позднем творчестве Кабакова: Жилиев А. Советский конструктор вечной жизни // Артгид, 07/11/2018. Доступно по <https://artguide.com/posts/1608>.

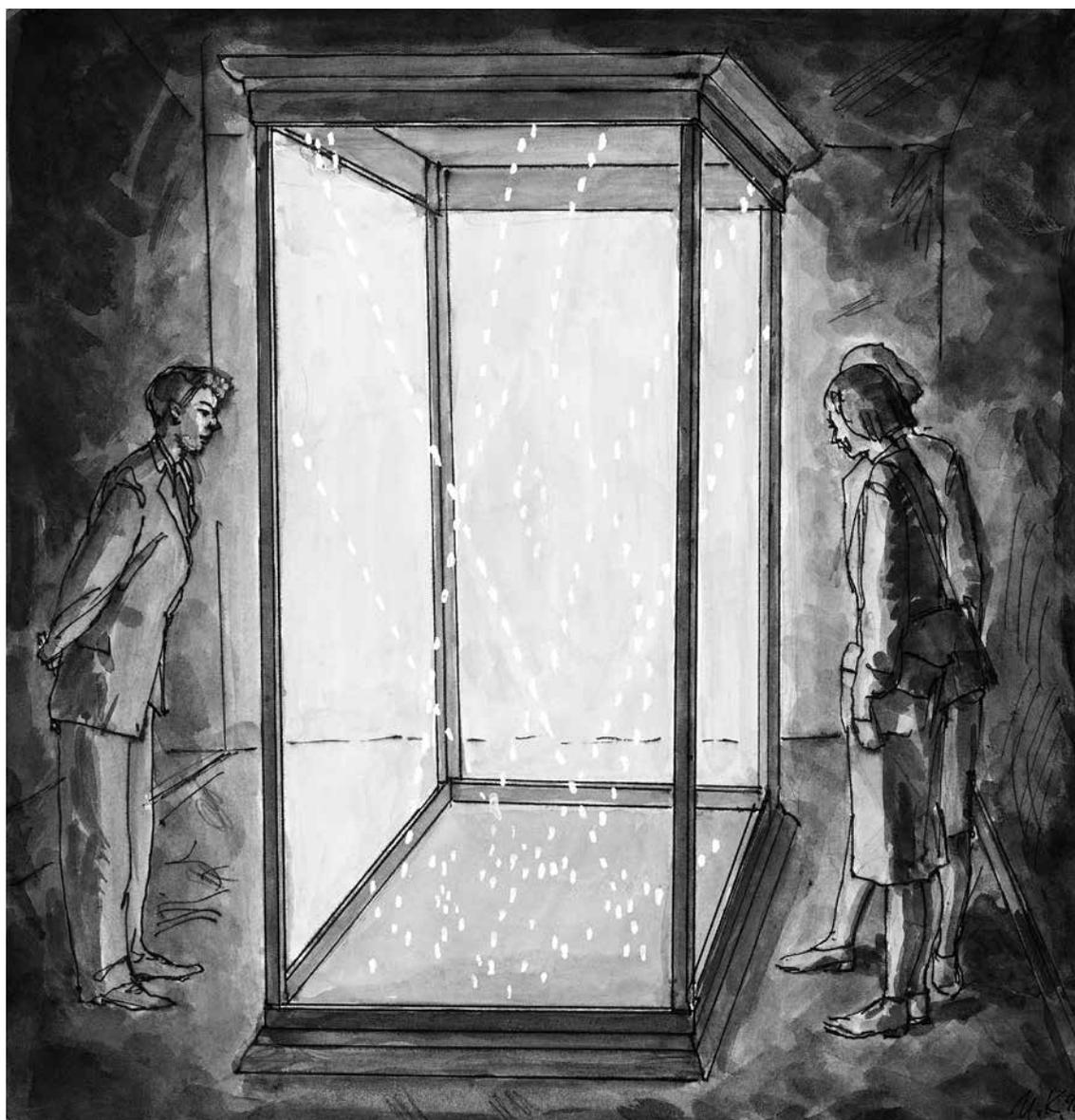
<sup>42</sup> Гройс Б. Нелегитимный космонавт // Художественный журнал, № 65–66 (2007). Доступно по <https://mam.garagemca.org/issue/26/article/437>.

<sup>43</sup> См. подробнее о трансформациях отношений «еврейской мамы» (живописи) и ее «дочери» (инсталляции): Жилиев А. Советский конструктор вечной жизни. Еще одно развернутое рассуждение о «мамаше» можно найти в беседе Кабакова с Бакштейном об инсталляции «Музыка в музее»: Кабаков И. Тексты. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. С. 543–546.

#### Арсений Жилиев

Родился в 1984 году в Воронеже. Художник, музеолог, один из организаторов Института Овладения Временем. Живет в Венеции.

## Валентин Дьяконов Эмиграция и гнозис. Трансфигуральный период Ильи Кабакова

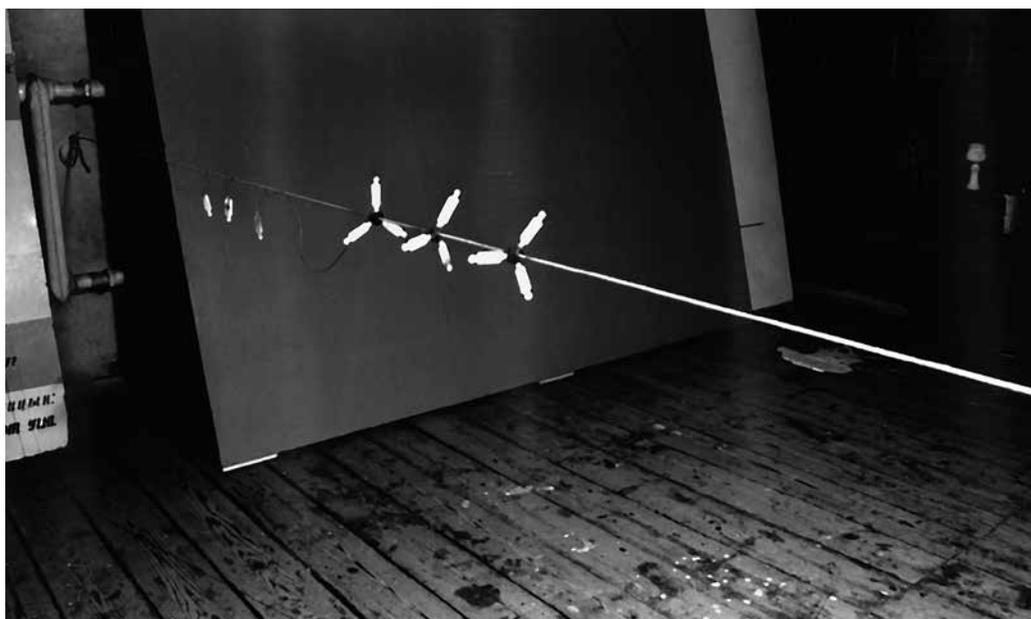


Илья Кабаков «Маленькие белые человечки», 1983. Акварель, фломастер, графитный карандаш и корректирующая жидкость. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

В середине 1980-х годов с искусством и выставочным форматом произведений Ильи Кабакова произошло несколько существенных метаморфоз. Они сопровождались появлением работ, в которых действовали «белые человечки» — антропоморфные фигурки без признаков пола и индивидуальных черт. В инсталляциях с «белыми человечками» Кабаков стремится отойти от антропологии «советского» и экзистенциальных размышлений о коллективности в сторону трансляции мистического или визионерского опыта. Моя задача в этой статье — предложить подробное объяснение мотива «белых человечков» и его появления, которое и самим Кабаковым, и многими комментаторами считается «странным» и «необъяснимым»: «Что они такое, как они здесь оказались, откуда они взялись?»<sup>1</sup>. Как мне кажется, на уровне иконографии «белые человечки» вписываются в традицию изображения Логоса в европейской живописи XV века и в некоторых деталях совпадают с мифологическими повествованиями, характерными для гностических учений. С точки зрения биографии Кабакова, они сопровождают как стремление художника эмигрировать, уехать на Запад, так и первые опыты интеграции в новый, хотя и давно желаемый, контекст.

### Краткая история белых человечков

Линия «белых человечков» в работах Кабакова почти полностью вписывается в период второй половины 1980-х годов. Согласно каталогу-резоне инсталляций Кабакова, первой работой с этими персонажами была инсталляция «Маленькие белые человечки» (1983), осуществленная в его мастерской на Сретенском бульваре. В каталоге-резоне работа числится второй по счету после «Муравья» (1983). «Маленькие белые человечки» представляют собой несколько нитей, развешанных по пространству мастерской, к которым крепятся фигурки персонажей в разных сочетаниях. Если верить каталогу, это первая инсталляция Кабакова, развернутая в пространстве: «Муравей» составлен из нескольких листов с текстами и может демонстрироваться на стене. «Западная» версия этой инсталляции, показанная в 1991 году, заключает нити с человечками в музейную витрину, разделенную надвое полкой с двумя прямоугольными отверстиями так, чтобы нити складывались в подобие римской цифры XX (двадцать). В инсталляции «Три ночи» (1989) человечки изображены на трех картинах, отгороженных от зрителей стенами с отверстиями, через которые можно наблюдать за ними в бинокль. Инсталляция «Старая мебель и маленькие белые человечки» (1989) является имитацией чулана с подержанными



Илья Кабаков «Маленькие белые человечки», 1983. Инсталляция в мастерской художника, Москва. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

стульями и столами, в котором персонажи возникают несколькими группами, как на поверхности мебели, так и на нитях, подвешенных к потолку. В работе «Сад/В углу» (1989) Кабаков помещает человечков на верхнюю границу картины («В углу»), в инсталляции «Штаны в углу» (1989) размещает их на предмете одежды. Последняя инсталляция, в которой человечки играют заметную роль, — это «Мост» (1991). Как и в «Трех ночах», за человечками можно наблюдать в бинокль, но располагаются они посередине комнаты, заваленной мебелью и картинами.

Согласно Кабакову, первая встреча с «белыми человечками» происходит одним «мрачным, унылым» днем, когда «все проникнуто той грустью и безнадежностью, которые составляли всю нашу жизнь в то время» (1982 год). Кабаков отмечает, что человечки сами выстроились в группы, а он просто делал то, что они «хотели» (кавычки художника). Мастерская была частью их «путешествия», на-

чавшегося откуда-то снизу в сторону неба<sup>2</sup>. В разговоре с Борисом Гройсом Кабаков объясняет появление человечков тем, что во время работы над персональной выставкой в парижской галерее «Galerie de France» в 1989 году «заинтересовался довольно старой идеей о визионерском искусстве». «Ты обязан выполнить чью-то волю, чей-то образ, и, не задумываясь и не рефлектируя, ты выполняешь это», — рассказывал художник. «В этом смысле картины, на которых что-то появилось само собой, при твоей помощи, конечно, таким же образом, возможно, порождают вот этих белых человечков, которые появились на этот свет без каких-либо усилий и рекомендаций с твоей стороны. Это нечто проступившее на поверхности нашего мира без нашего согласия, участия. Если предположить, что существует внемирное искусство, то можно предположить, что появляются белые человечки в качестве явления откровенно мистического характера.



Илья Кабаков «Мост», 1991. Инсталляция. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

Мало того: можно даже предположить условие и объяснить причину их появления. Что-то не в порядке с материальным миром, с кожей нашего мира. И наподобие того, как мыши во время кораблекрушения выползают на палубу, мечутся, пытаясь спастись, точно так же при тонущем корабле человечества, которое не так живет и находится на грани гибели, человеческие души, которые обычно прячутся и им себя не видно, выползают и мечутся по поверхности земли, покидая эту землю». Белые человечки — это души, «которые только родились — то есть идея маленького, как реального объема нашей души, восходит к описанию души как чего-то маленького, кругленького, напоминающего отчасти фигурку человека, а отчасти кокон»<sup>3</sup>.

#### Иконография: инопланетный разум и гнозис

В искусстве Кабакова много религиозного символизма, что характерно для его ближайшего круга общения и культурного контекста

позднего СССР в целом. Как пронцательно заметил еще в 1967 году австрийский социолог Томас Лукманн, после-революционные поколения в социалистических странах «приняли "официальную" модель как систему риторики, а не всерьез», для них «явно просматривается отход в сферу частного, пускай и менее заметный, чем в капиталистических странах». В такой ситуации, писал Лукманн, индивид может самостоятельно выбирать темы «окончательной» важности, составляющие личный «космос смыслов»<sup>4</sup>. В кабаковском «космосе смыслов» наиболее активными и заметными сущностями были мухи и ангелы. Первые выступают в роли единиц (советской) коллективности, не только сопровождая коммунальный быт, но и иницируя мизансцены, напоминающие государственные праздники и другие практики секулярной ритуальности («Жизнь мух», 1994). Вторые обычно стоят на страже вечности и легализуют ценность прожитой жизни, помещая ее в историю. Два типа левитирующих существ



Илья Кабаков «Как встретить ангела», 2009. Инсталляция, Амстердам. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

относятся к сферам сакрального и профанного, соответственно. Относительно сферы профанного Кабаков выступал в роли антрополога (или энтомолога), описывая с помощью мух разные формы коллективности. К сакральному у него складывалось другое отношение, скорее, просительное, например, в инсталляции «Как встретить ангела» (2010).

Взаимодействие с «белыми человечками» отличается и от мух, и от ангелов: «белые человечки» осуществляют «внешнее управление» художником, а их мотивации могут быть поняты лишь теми, кому доступно некое «тайное знание» о маршруте их «путешествия». Рассуждения Кабакова, его собеседников и интерпретаторов заставляют вспомнить о гностических трактатах, основе оккультизма, которые в той или иной форме находились в доступном художнику круге чтения. В следующем гностикам учении манихейцев, иранской секты III века, например, фигурирует так называемый Третий Посланик. Он

«плывет в своем светлом корабле, луне, по небесному своду и показывается скованным демоническим силам, открывая мужским архонтам свою женскую сущность в лучающей светом, обнаженной красоте, как явление девы света... С другой стороны, женским демонам Третий Посланик является в образе солнца как обнаженный, сияющий юноша. Таким образом, это существо представляется двуполом». Затем в «мощном сексуальном возбуждении мужские архонты отдают свои частицы света в виде спермы, которая падает на землю»<sup>5</sup>. Частицы света преобразуются в сперму, которая, в свою очередь, рождает флору на Земле. Отождествление света, творения и биологической жидкости часто встречается в космогонической сценографии гностиков. «Белые человечки», как и Третий Посланик, не имеют четко выраженных признаков пола и, как частицы света, находятся в вертикальном движении — либо спускаются, либо возносятся.

В более знакомом Кабакову пространстве европейской живописи ближайшим аналогом «белым человечкам» является мотив, возникающий в итальянском искусстве XVI века в рамках сюжета благовещения. В некоторых случаях явление ангела Богоматери сопровождается изображением семи золотых лучей, по которым в ее лоно спускается фигурка голубя, символизирующего Святой Дух, или младенца. Самый известный пример такой иконографии встречается на алтаре Мероде (1427–1428, музей Клойстерс, Нью-Йорк). Кабаков мог знать эту работу, которую вплоть до недавнего времени приписывали Рогиру ван дер Вейдену (ныне считается, что она создана в мастерской раннеинтерландского живописца Робера Кампена). Начиная с Эрвина Панофски, алтарь Мероде позиционировался как этапная картина в истории Северного Возрождения, переход от средневековой условности к реализму деталей и пространства. Современный исследователь отмечает: фигурку младенца в немецкой истории искусств обозначали как Logosknabe (буквально — мальчик-Логос) и считали символом преображения Слова в плоть<sup>6</sup>. Мотив не просуществовал долго, поскольку вызвал протест церкви: флорентийский архиепископ Св. Антонин упоминает его в числе «ошибок» современных ему живописцев, объясняя, что такое изображение предполагает, будто бы тело Христа иноприродно сущности Богоматери<sup>7</sup>. Критическое замечание духовного лица напрямую связано с дебатами о природе Христа и борьбой с многочисленными ересями, в том числе, гностическими. Для нас важно, что Св. Антонин считает неправильным показывать Христа как внешнюю силу, «заражающую» Богоматерь и диктующую ей свою волю. Можно с осторожностью предположить, что Кабаков неосознанно (в его опубликованных текстах нет упоминаний алтаря Мероде или такой иконографии в целом) позаимствовал сценографию Logosknabe,

заменив лучи нитями, а младенцев — более абстрактными фигурами.

Стоит отметить, наконец, что среди знакомых и друзей Кабакова был по крайней мере один человек, интересовавшийся оккультным знанием — театральный режиссер и философ Евгений Шифферс, с которым они, правда, разошлись во взглядах где-то в конце 1970-х годов. В это время Шифферс становится все более радикальным критиком Запада и «сионизма». «Средних европейцев» он считает жертвами «моровой язвы», которая проявляется в том, что «в людей вселяются странные микроскопические существа, наделенные волей, и д в и ж у т людьми, как марионетками, как роботами, тогда как людям именно в эти жуткие, болезненные, эпидемические времена с маниакальной ясностью кажется, что они достигли предела власти и свободы, что никогда они не были “так сильны”»<sup>8</sup>. Неизвестно, был ли Кабаков знаком со статьей «Вслушивания. Время славянофильствует», из которой взята вышеприведенная цитата, но для его творческой и личной жизни в эпоху «белых человечков» характерно движение в сторону Запада и связанные с ним трансформации. Описание «белых человечков» как существ, управляющих художником, напоминает и формулировку Шифферса, и пространственное представление о Логосе как о чем-то внешнем по отношению к живым организмам.

#### Биография: спутники переезда

Инсталляции с человечками сопровождаются несколькими переходными моментами в биографии Кабакова. Во-первых, это первый официально задокументированный выход в трехмерное пространство тотальной инсталляции. Правда, «Маленьких белых человечков» в 1983 году видели немногие. Кабаков упоминает трех наблюдателей — швейцарского дипломата Пауля Йоллеса, его супругу Эрну и дочь Клаудию, которая в 1985 году

станет со-организатором выставки Кабакова в Кунстхалле Берн, а позже — главным редактором журнала «Kunstbulletin»<sup>9</sup>. Возможно, вторжение Логоса в форме «белых человечков» было мизансценой, разыгранной специально для европейских гостей, но прямых указаний на это нет.

Во-вторых, остальные работы с участием «белых человечков» сделаны в состоянии перехода Кабакова из СССР в западный мир. «Старая мебель и маленькие белые человечки» — это буквальный переезд в Париж вместе со стульями и столами из мастерской Кабакова. «Штаны в углу» основаны на детских воспоминаниях Кабакова о другом переезде — жизни в эвакуации во время Второй мировой войны, и «белые человечки» напоминают ему вшей, лишаясь в этом случае мистического ореола. В инсталляции «Сад/В углу» фигурируют «двенадцать старцев», установленных на верхнюю часть картины «В углу», — белого пространства, в нижнем правом углу которого написан край стола с тарелками и едой. Довольно прямолинейная отсылка к сюжету тайной вечера свидетельствует об интенсивности перерождения (и воскресения), которую испытывал художник.

В инсталляциях «Мост» и «Три ночи» человечки буквально являются центром внимания благодаря тому, что на них направлены бинокли. Помимо оптических приборов, больше нигде у Кабакова не встречающихся, эти инсталляции связывает другая редкая для его работ черта. Ситуации, инсценированные в них, четко датированы. Обычно Кабаков не указывает время действия своих инсталляций с точностью до года. Яркое исключение — инсталляция «Человек, улетевший в космос из своей квартиры», где в объяснении Кабакова приводится точная дата путешествия, 14 апреля 1982 года. Замечу, что «белые человечки» как образ тоже появляются в 1982 году. Фиктивное действие «Трех ночей» происходит в 1938

и 1978 годах. В 1938 году, согласно объяснению, три анонимные картины появились в собрании Воронежского музея. В 1978-м реставраторы заметили, что изображенные на них «белые человечки» передвигаются по холсту и меняют свою локализацию. «Мост» восстанавливает случай на выставке в Москве в 1984 году, где обсуждаются чуждые советскому искусству, «буржуазные» произведения. Значимость всех этих дат Кабаковым специально не разъясняется, хотя как минимум две из них вполне говорящие — 1938 год, пик «Большого террора» в Советском Союзе, и 1984, год действия одноименного антиутопического романа Джорджа Оруэлла, распространявшегося в СССР в самиздате. С 1978 годом прямых ассоциаций, как мне кажется, нет, но можно предположить, что эта дата имеет отношение к «третьей волне» эмиграции, начавшейся в середине 1970-х годов, в ходе которой многие художники концептуального круга покинули страну. Перемещение человечков на холсте, возможно, стоит считать как метафору многочисленных отъездов.

Еще одна дата важна в связи с «белыми человечками». Последняя инсталляция с их участием, «Мост», была показана в 1991 году на выставке куратора Роберта Сторра «Dislocations» (в буквальном переводе — дислокации, название можно метафорически трактовать как «перемещения»). В каталоге выставки Сторр называет персонажей инсталляции «делегатами пустоты»<sup>10</sup>, предвосхищая более позднюю трактовку Гройса, который связывает их с белыми картинами Кабакова и видит «представителей духовного космоса, которые выглядят затерянными в массе повседневных объектов»<sup>11</sup>. Интересно, что Гройс рассматривает «Мост» как этапную работу, диагностирующую уже произошедшую с Кабаковым метаморфозу: «Все, что раньше характеризовало быт, стало характеризовать белое, и все, что раньше характеризовало белое,

стало характеризовать быт»<sup>12</sup>. «Мост», действительно, можно интерпретировать как буквальную метафору перехода из одного мира в другой, из пространства, где осуждают «буржуазные» картины, в место, где все картины, как правило, буржуазны и подчинены требованиям Логоса.

### Заключение

Несмотря на то, что иконографическую и биографическую трактовки «белых человечков» нельзя наложить друг на друга, как листы кальки, их сопоставление кажется мне продуктивным. Смыслы работ Кабакова часто возникают на противопоставлении или даже драматическом контрасте между бинарными оппозициями — сакральным и профанным, метафизическим и бытовым, пространством картины и реальностью. За несколько лет, в которые зафиксировано появление «белых человечков», Кабаков претерпевает творческую и личную трансформацию из московского концептуалиста в «западного художника», переезжая из Москвы в Нью-Йорк. Работ, сатирически или меланхолически комментирующих эту трансформацию, у Кабакова немало, но сам процесс становится содержанием только в инсталляциях с «белыми человечками». Они предполагают мистическое измерение эмиграции, опыта, который приобрел в последние полтора года актуальность для миллионов бывших соотечественников художника. Инсталляции с «белыми человечками» драматизируют переворот смысловых координат и подчинение внешним силам (в случае Кабакова — разума, ему повезло). Кроме того, они являются достаточно пластичной метафорой путешествия в один конец, драматизируя неопределенность и тревогу, сопровождающую такие перемены.

### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Wallach A. Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1996. P. 190.

<sup>2</sup> Kabakov I. Catalogue raisonné. Installations 1983-2000. Vol. 1. Kunstmuseum Bern, Richter Verlag Dusseldorf, 2003. P. 55-57.

<sup>3</sup> Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2010. С. 119-120.

<sup>4</sup> Luckmann T. The Invisible Religion; the Problem of Religion in Modern Society. New York: Macmillan, 1967. P. 103-105.

<sup>5</sup> Виденгрэн Г. Мани и манихейство. СПб: «Евразия», 2001. С. 89.

<sup>6</sup> Ridderbos B. Choices and Intentions in the Mérode Altarpiece // Journal of Historians of Netherlandish Art 14:1 (Winter 2022). P. 11. Доступно по <https://jhna.org/articles/choices-and-intentions-merode-altarpiece/>.

<sup>7</sup> Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. Oxford University Press, 1988. P. 43.

<sup>8</sup> Шифферс Е. Религиозно-философские произведения. М.: Русский институт, 2005. С. 39.

<sup>9</sup> Catalogue Raisonné, p. 57.

<sup>10</sup> Storr R. Dislocations. New York: Museum of Modern Art, 1991. P. 24.

<sup>11</sup> Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. С. 117.

<sup>12</sup> Там же. С. 120.

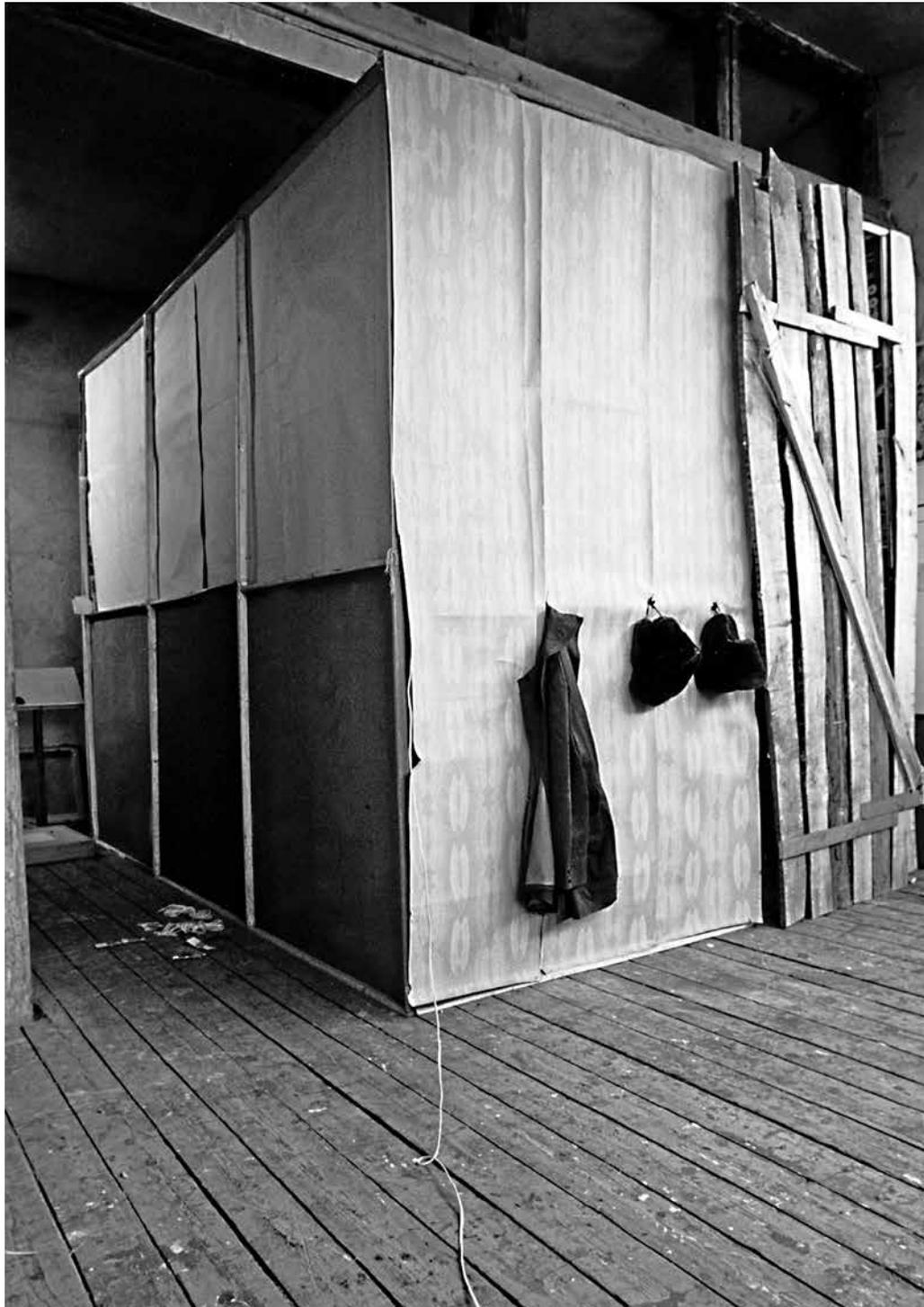
### Валентин Дьяконов

Родился в 1980 году в Москве.

Критик, куратор. В настоящее время резидент программы Core при Музее изящных искусств (Хьюстон, США).

## Николай Ухринский

# Кабаков и глобальный арт мир



Илья Кабаков «Человек, улетевший в космос из своей комнаты», вид инсталляции в мастерской художника, Москва, 1985. Фото Игоря Макаревича. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

Есть ряд свидетельств того, что сотрудничество с Жан-Юбер Мартеном, в частности, участие в выставке «Маги Земли», в Париже в 1989 году сыграло во многом определяющую роль в карьере Ильи Кабакова и его рецепции глобальным арт миром<sup>1</sup>. Как известно, эта выставка была также очень важна для формирования глобального арт мира, манифестировав основные его характеристики, включая, по-видимому, неразрешимые парадоксы, такие, как — сочетание прогрессивной идеологии тотальной глобальной инклюзивности с рядом «непрогрессивных» домодерных представлений и практик, что отражено в названии выставки, где участники представлены как «маги» или «волшебники». Эти радикально различные дискурсивные рамки, или, как назвал их Стивен Даниэлс, «поля видения» (*fields of vision*)<sup>2</sup>, всегда присутствовали и в анализе творчества Ильи Кабакова. В своих разговорах с Гройсом он, с одной стороны, демонстрирует знание глобального (художественного) мира как секулярной символической системы, цитируя своего собеседника и соглашаясь с ним, что «успех — это взаимодействие региональной проблемы и международного языка»<sup>3</sup>. С

другой стороны, в этих диалогах постоянно всплывают метафизические, религиозные и гностико-эзотерические темы, например, о том, что тот же успех — это «сакральное содержание и профанная оболочка»<sup>4</sup>. Протагонист во многом автобиографичной инсталляции Кабакова «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» делает попытку улететь и из Советского Союза, и из невыносимого мира земного человечества вообще, из «этого мира». И обе трактовки, оба «поля видения» являются верными, потому что по утверждениям автора в вышеупомянутых диалогах, с одной стороны, он вспоминает себя «ненавидящим каждый атом советской действительности», с другой — подлинная «художественная жизнь есть постороннее всему»<sup>5</sup> (а не только частной геокультурной, в данном случае советской реальности). Складывается впечатление, что именно сочетание обоих «полей видения» является верным, и мы имеем дело с особой системой макро-микро подобий, проекций, драматизаций и аналогий между внешним и внутренним. Эта проблематика применима и к анализу глобального арт мира, направление которого так ярко задали «Маги Земли», где Кабаков

был представлен как раз «Человеком, улетевшим в космос». Таким образом, рецепция Кабакова глобальным арт миром, заданная его местом в «Магах Земли», зеркально отражается или аналогична не только глубинной диалектике глобального арт мира, но и экзистенциально-геокультурному напряжению всего творчества Кабакова. Возможно, это и есть то, что Питер Осборн громко назвал «эффектом Кабакова»<sup>6</sup>, но понятый несколько иначе.

### Первое поле видения: парадоксы постколониальной глобальности

Известно, что вокруг выставки «Маги Земли» сразу развернулась серьезная теоретическая дискуссия, которая продолжилась в последующие десятилетия, и можно сказать, что вопросы, поставленные там, актуальны до сих пор. Напомним, что куратор выставки, Жан-Юбер Мартен решил организовать первую действительно глобальную экспозицию современного искусства, для чего демонстративно показал 50 «западных» художников и 50 «не-западных». При этом концептуальное искусство «высокого канона» американских художников круга журнала «Октябрь» соседствовало на выставке с практиками, указывающими на другое понимание искусства, например, с ритуальным коллективным индигенным искусством Австралии и Африки. Работы помещались в общее пространство без особой концептуализации, тем самым куратор предполагал существование некоего визуально-чувственного универсализма в восприятии, который и должен был уравнивать различные практики и утвердить глобальное понимание современного искусства. Выставка была приурочена к 200-летию Великой французской революции, и, следуя этому, ее концепция претендовала на утверждение всеобщей горизонтальной инклюзивности.

Однако критики сразу отметили то, что выставка во многом работает не так, как задумывалось, либо не так, как декларирует-

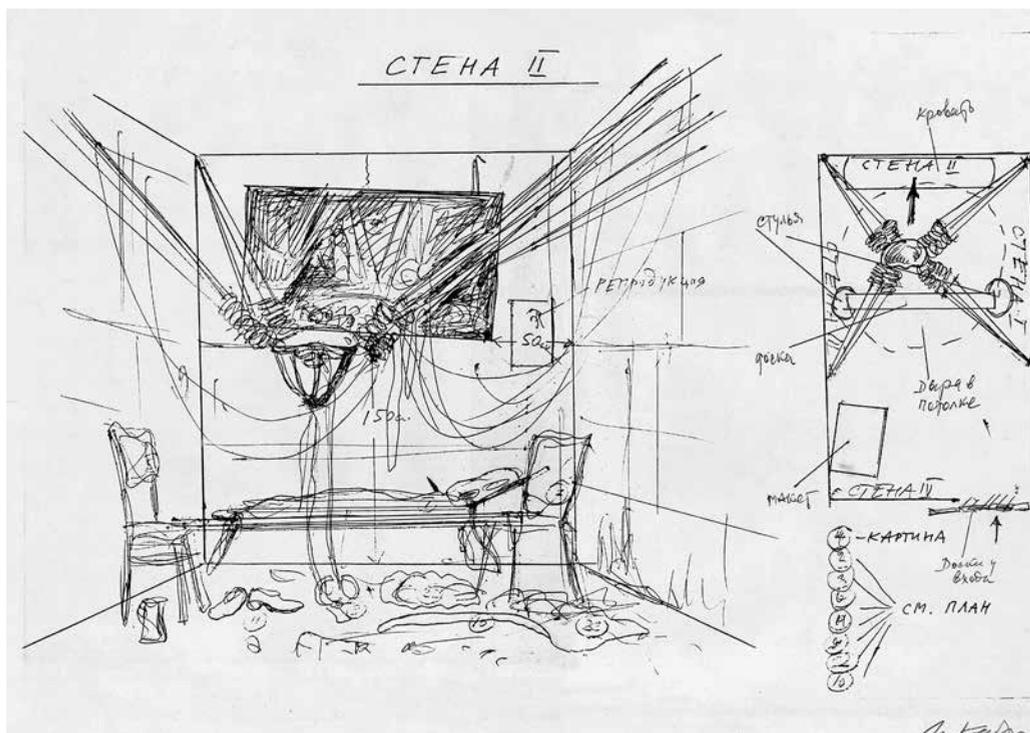
ся. Джейн Фишер указала, что на выставке манифестируется «инсулярность культурной аутентичности» и апелляция к «чистым» магическим культурам<sup>7</sup>, что само по себе является довольно консервативными установками. Основатель журнала «Третий текст» (Third Text), художник и постколониальный теоретик Рашид Араин признался: выставка его сильно расстроила, потому что представляла собой «грандиозный спектакль с иллюзией равенства», наполненный «восхищением перед экзотикой»<sup>8</sup>. При этом, по мысли Араина, эта экзотизация касалась только не-западных практик, которые были специально подобраны таким образом, чтобы своей ритуальной традиционностью оттенять модернизм и концептуализм западных художников. Тем самым, выставка на самом деле вводила разделение по линии традиция-модерность и проецировала его на географические реалии. Получалось, что по итогам выставки Запад в лице своих художников представал как единственный носитель концептуальных практик и ценностей модернизма вообще. А «не-Западу», или, как сейчас говорят, Глобальному Югу, были отведены коллективные традиционные практики, не затронутые модернизацией. Это очень разозлило Араина, которому казалось важным утвердить понимание «множественных модерностей», различные лики модернизма и тем самым отобрать у Запада исключительное право на прогресс, а значит, и на либеральный колониализм и гегемонию. Видимо, Мартен не понимал всех этих тонкостей постколониальной мысли, находясь во власти довольно прекраснородного представления об инклюзивности и критике гегемонии. В итоге, он, как указывал Араин, снова вводил то же самое разделение, которое стремился снять, только теперь через идею «"подходит все", легитимизированной доброжелательностью доминирующей культуры, создающей пространство, в котором "другой" встраивается в спектакль»<sup>9</sup>.



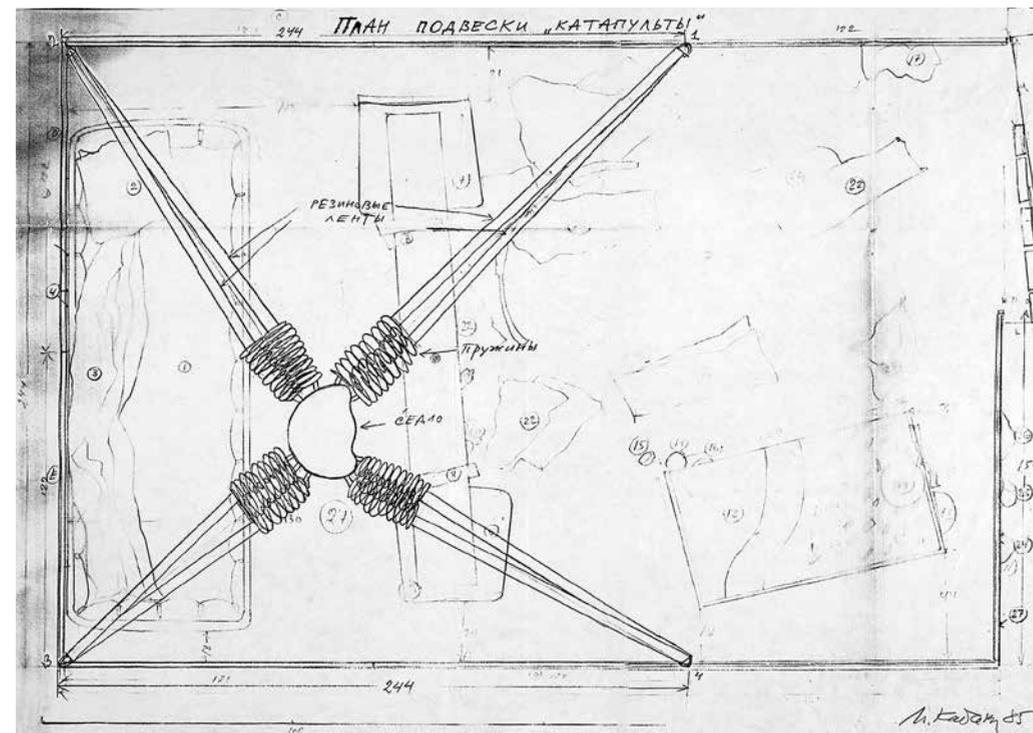
Илья Кабаков «Человек, улетевший в космос из своей комнаты», эскиз, карандаш, 1985. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

Интересно, как в этой рамке сознательных и бессознательных посылок структурировалось восприятие работы Кабакова «Человек, улетевший в космос из своей комнаты»? При взгляде из сегодняшнего дня на каталог выставки впечатление достаточно откровенное. На основе собственного восприятия рискну предположить, что рецепция была во многом этнографическая — то есть отсылающая прежде всего к социологическому и геокультурно-специфическому контексту производства работы. В ряду работ, свидетельствующих о культуре австралийских аборигенов или африканских шаманов, фактологически богатая инсталляция Кабакова многими могла восприниматься почти кинематографически — как кусок странной советской жизни, не менее экзотической для парижанина 1989 года, чем африканские ритуальные практики. Образный набор инсталляции апеллировал

к стереотипному и экзотизирующему взгляду на советскую культуру: комната коммуналки, почти нищий быт с обилием массовой агитации, утопические авангардные планы и некое абсурдное сверхусилие, которое в этнографическом контексте выставки указывало на конкретные реалии в виде советской космической программы. То есть выставка создала условия, в которых работа каждого художника почти автоматически становилась эссенциализирующей репрезентацией его «родной» геокультуры, закрепляя за целой территорией определенную роль в глобальном мире, а художника привязывая к роли репрезентации этой геокультуры. С одной стороны, это прогрессивный инклюзивный жест с декларируемым поверхностным равенством, который впускает всех и каждого в глобальное пространство. С другой, это эссенциализирующий и связывающий жест,



Илья Кабаков «Человек, улетевший в космос из своей комнаты», эскиз, карандаш, 1985. Предоставлено Эмилией Кабаковой.



Илья Кабаков «Человек, улетевший в космос из своей комнаты», эскиз, карандаш, 1985. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

который на основе спрятанной, но тем самым и сохраненной гегемонии, назначает художникам и территориям определенные роли, от которых становится почти невозможно освободиться. Эта неоднозначная механика работы глобального художественного мира во многом актуальна и сегодня.

Глобальный художественный мир, становление которого неслучайно совпало с «Магами Земли» и развалом СССР, многими связывается с установлением неолиберальной глобальной гегемонии во главе с США в 1980–2010-х годах. С одной стороны, на этот небольшой промежуток времени мир стал более единым — пропало геополитически-антагонистическое разделение на первый, второй и третий миры. Новый этап глобализации, с либеральной демократией, глобальным рынком и интернет-технология-

ми, привел и к появлению глобального арт мира. С другой стороны, этот мир, даже в своих радикально горизонтальных проектах, всегда содержал тень западной гегемонии, проявляющейся на всех уровнях: от расположения финансовых центров до наличия образцов, по которым создавались арт институции Глобального Юга. Еще с 1970-х годов, с работ марксистских географа Дэвида Харви и социолога Анри Лефевра, было понятно, что именно капиталистическая глобализация производит пространственные различия, дифференцирует мир, потому что капиталу нужно неравномерное развитие и различия, в том числе культурные, которые можно капитализировать. В то же время это усиливает внутренние противоречия мир-системы и ведет к обострению борьбы с гегемонией Глобального Севера

и неолиберального капитализма. Инклюзивность растет, но она исполняется под знаком все более изощренной гегемонии, которая, истончаясь и прячась, сохраняется.

Пытаясь работать с этим противоречием, теоретики пробовали расколоть глобальность на «хорошую» и «плохую». Немецкий искусствовед Ханс Белтинг даже ввел разделение на «мировое искусство» (world art) и «глобальное искусство» (global art). Если первое — это некоторый мультикультурализм под знаком гегемонии западнцентричных нарративов, то второе — некий утопический горизонт, к которому мир стремится и которое «не только полифонично как практика, но предполагает полифоничный дискурс»<sup>10</sup>. По утверждению Белтинга, «мы все еще далеки от глобального арт мира» — ведь он предполагает не просто включение «других»

в западнцентричную историю искусства, подобно тому как артефакты «примитивов» включаются в этнографический западный музей, но плюрализацию нарративов и пониманий искусства и совместное написание глобальной истории искусства из множества центров.

Разделение на «ложную» и «подлинную» глобальность — довольно распространенный троп в современной критической мысли. Он свойственен постколониальной теории и деколониальной мысли, в частности, «пограничному мышлению» (border thinking) Глории Анзалдуа и Вальтера Миньолы<sup>11</sup> или теоретиками журнала «Третий текст», само название которого указывает на «третью» промежуточную утопичную позицию, которую необходимо найти и занять для построения горизонтального мира, лишённого всякой гегемонии.

Влиятельный теоретик Миньоло пишет о «локальных историях» и «глобальных дизайнах»: о том, что глобальные проекты не должны быть просто преданы забвению, но переописаны с множественной точки зрения не-западных (но и западных тоже) локальных историй, где ни одна из них не получит приоритет. Специальный выпуск журнала «October» в 2022 году был посвящен вопросам глобального арт мира и глобальной истории искусств в аналогичном прогрессивном смысле, когда построение «подлинно глобальной истории искусства требует новых теоретических перспектив, основанных на разнообразных “локальных” ценностях и функциях искусства»<sup>12</sup>. Выход для многих авторов этого сборника состоит в дискурсивной деколонизации/децентрализации теории, в частности, новом понимании современного искусства, но также и модернизма, и наследия вообще — как множественного, децентрализованного и опять же глобального. То есть, в отличие от сторонников партикуляристской деколонизации «справа», отрицающих любые универсальные ценности и провозглашающих борьбу за гегемонию, ряд прогрессивных теоретиков призывают к некоей альтернативной глобальности, где центр власти сместится в «пространство-между». При этом актуальная глобальность признается в диалектической связи с искомой «подлинной» глобальностью на горизонте — она ее не только выращивает, но и должна быть ею преодолена.

Становление и осмысление глобального арт мира заключено в вышеописанную диалектику. Ее общий вектор — на повышение горизонтальной инклюзивности — осуществляется все более утончающимися механизмами сохранения гегемонии. Для Ханса Белтинга рождение глобального арт мира происходит с предъявлением незападного искусства не как «примитивов», но на равных (пусть и внешне) с западным искусством основаниях, в частности на «Магах Земли» в 1989 году и на выставке «Мечты:

искусство аборигенов Австралии» в 1988-м. Для Араина жест Мартена недостаточный, он видит, как тот переутверждает западную гегемонию — во многом неосознанно и против своей воли. Но, как указала постколониальный теоретик Гаятри Спивак в работе «Может ли угнетенный говорить», субъект «подлинной» анти-гегемонистской глобальности, находящийся в «пространстве-между», может быть понят как постмодернистская «распыленная» реинкарнация западного субъекта. Спивак говорила о постмодернистских западных интеллектуалах вроде Делеза и Фуко, но мы можем продлить ее мысль и на «горизонтальную» постколониальную субъектность, и в этом смысле претензии Араина к Мартену можно в полной мере адресовать и ему самому, и всей постколониальной теории.

Вся эта диалектическая логика в полной мере стала видна уже в «Магах Земли» и, без сомнения, задала рамки рецепции Кабакова в глобальном арт мире. Он был в него включен «на равных» и в то же время сведен к геокультурно специфическому голосу, свидетельствующему об экзотическом советском контексте, где, как всем известно, живут странные люди в коллективной нищете, вынашивая утопические безумные планы, которые отчасти осуществляются и поражают мир своей странной логикой. Кинематографичная фактурность его инсталляции только способствовала этому эффекту. Впрочем, здесь все не так однозначно. Потому что с одной стороны, сам художник этого хотел, осознанно, по словам Гройса, желая «репрезентировать также и других, чтобы повысить свой исторический вес». Ведь, по словам уже самого Кабакова, как и в кино, «в историю есть тоже такой коллективный пропуск»<sup>13</sup>. С другой стороны, эти условия глобального арт мира, наложенные на Кабакова и его искусство извне при его полном содействии и включающие его на основе сведения к репрезентации смеси русского космизма и

советского проекта, — это лишь одно «поле видения»: геокультурно-социологическое, секулярное и экзотерическое. В то время как ни искусство Кабакова, ни художественный метод Жан-Юбера Мартена, ни принцип функционирования глобального арт мира не могут быть сведены к нему. Более того, они эксплицитно предполагают второй уровень смыслов, который при этом удерживается на дистанции от внешней экзотерической поверхности. И здесь нужно подключить второе поле видения — эзотерическое.

#### **Второе поле видения: эзотерика и социология символической формы**

В «Диалогах» Илья Кабаков и Борис Гройс не раз затрагивают тему различных уровней прочтения, а в беседе об инсталляции «Мишень» они на этом концентрируются. Гройс отмечает феномен разных уровней прочтения в искусстве Кабакова, когда одна и та же работа предполагает одновременно «сплошь одно объяснение и сплошь другое объяснение. Причем первое объяснение экзотерично, оно обращено ко всем. Второе объяснение рассчитано не на всех, а на посвященного и особо опытного зрителя»<sup>14</sup>, то есть эзотерично. Он вспоминает принцип александрийской школы герменевтики, когда один и тот же текст предполагал четыре различных непересекающихся интерпретации, и отмечает, что у Кабакова эта четырехчастная схема, по сути, сведена к двухчастной: где есть прочтение «для всех» и «для посвященных». Кабаков подтверждает, что «это разделение двух уровней, принципиальное, причем не прерываемое ни в одной точке»<sup>15</sup>. Дальше дискуссия концентрируется на выпущенных уровнях, и здесь происходит интересный логический поворот и начинаются разногласия.

По итогам своей трактовки, Гройс делает из двух пропущенных уровней один. Более того, теперь этот пропущенный уровень интерпретации не просто одна из четырех

равнозначных ступеней, но некая «база», которая своим невидимым выпущенным присутствием соединяет эзотерический и экзотерический уровни, является ключом ко всей схеме и даже искупительным горизонтом этого расщепления. На мой взгляд, в этом ходе Гройса узнается довольно распространенная постмодернистская логика «третьего места», третьего текста, или пространства-между — некоей искомой всегда пограничной позиции, которая позволяет избегать иерархий и эссенциализирующих «закрятий». Кабаков с готовностью принимает эту логику переключения четверичной схемы в троичную постмодернистскую, но здесь начинается спор. Гройс предлагает экзотерическую трактовку вынужденной ступени как институционального мира искусства — места, где происходит совмещение экзотерической интерпретации искусства (для всех или «потребителей») и эзотерической (для посвященных или «производителей», то есть для критиков и коллег). Кабаков согласен с ней, но хочет указать на еще одну трактовку вынужденной ступени или этого «пространства-между», не совпадающего с экзотерическими институционально-социологическими экономическими прочтениями. Гройс долго отказывается его понимать, и Кабаков пытается обозначить это по-разному: «я» как нетиповая, уникальная точка, персона, «я» прошлого, «я» накопившееся, «я» суммарное, которое отвечает за «примерно такие реакции: “да, хреновая жизнь; ну так я и так знал, что жить тяжело” — реакции, которые не относятся к области, я бы сказал, функционально-современной, но относятся к более типовым или видовым свойствам человека»<sup>16</sup>. В известном смысле Кабаков предлагает эзотерическую трактовку этой вынужденной ступени, этого третьего места. В то время как для Гройса она остается экзотерическим миром искусства, где разные трактовки просто сопологаются рядом, без всяких других точек пересече-



Виктор Пивоваров в инсталляции Ильи Кабакова «Человек, улетевший в космос из своей комнаты», Москва, 1985. Фото Ильи Кабакова. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

ния (только пространство художественного мира является такой «базой», местом, где соположение происходит), для Кабакова важна некая персоналистская трактовка, ведущая вглубь. Для него единение или соположение уровней происходит где-то в глубинах «я», из которых произведение и развертывается в мир, расщепляясь или появляясь уже будучи расщепленным на уровни интерпретации. Гройс, как пост-модернист, почти рефлекторно негативно реагирует на предположение о некоем глубинном «я», но, рискнув предположить, для Кабакова это «я» не является эссенциалистски «закрытым». Скорее, он понимает его как юнгианскую индивидуацию, где некие внешние содержания приходят к индивиду изнутри, поднимаясь из глубин коллективного бессознательного в его сознание, но не принадлежат ему.

Через юнгианские, то есть эзотерико-алхимические трактовки, примененные к психике, можно прочитать многие темы, которые обсуждают Гройс и Кабаков в «Диалогах». В частности, тему (внешнего) подстраивания Кабакова под окружение, ощущение

собственного несуществования, постоянного бегства от себя, неизбежного ужаса и скуки, и заполнения личностной психики и творчества чужими голосами и знаками окружающей среды. Внешнее или коллективное бессознательное, которое постоянно приходит изнутри, и художник, дающий этим голосам и свидетельствам полную власть в своей психике и творчестве. Это приводит к — или проистекает из — ощущению/я себя пустым местом, которое нужно постоянно заполнять, а если этот процесс останавливается, то возникает неизбежный экзистенциальный ужас. Но коллективное бессознательное говорило с Кабаковым на языке знаков советской действительности, и он не только дал им «полный свет», сводя себя как художника к документации этих содержаний, но и схлопнул их гул с советской коммуналкой или интернатом, и стал одним из самых точных художников-документалистов по отношению к этой конкретной исторической среде.

Поэтому для Кабакова внешнее и внутреннее, или эзотерический и экзотерический уровни, не только параллельно сосуществуют, но и свертываются друг в друга в особых точках сингулярности. Переход между двумя уровнями возможен, но лишь вертикальным зумированием, или, вернее, особым межпространственным переходом. Тем не менее, этот переход осуществляется постоянно: экзотерические драматизации приходят изнутри художника, но не из принадлежащих ему глубин, а просто **через** него как через «третье место», в то время как суть подлинного эзотерического «я» есть постоянное самоотчуждение. Но как раз в силу этого эзотерическое «я» легко может быть сведено к любой внешней институции. Поэтому в конце спора Гройс и Кабаков приходят к разговору о такой невозможной утопической художественной институции — которая, по сути, замещает собой художника как место этой непрерывной фиксации содержаний. Одна-

ко, пока такой институции для Кабакова нет, и он не может свести разговор о «третьем пространстве» к экзотерической трактовке, потому что как художник-производитель он знает через свой опыт, что именно его «я» как особое место является местом записи и фиксации, актуальным центром соположения разных уровней. Об этом говорит опыт его художественной практики.

Из этого можно развернуть ряд интересных линий. Во-первых, не является ли художественная философия Кабакова особым частным вариантом некоторой вариации гностико-герметической философии, мистики или западного эзотеризма, реализованным на поле искусства? Ведь, в широком смысле, суть эзотерического и мистического Бога и любой личности/персоны как Его аналогического зеркала состоит как раз в постоянном самоотчуждении, эманации и овнешнении. Любая часть мира здесь одновременно и является, и не является Богом в скрытой истине своего самоотчуждения. Одной из вариаций этой религиозной философии является убеждение, что единственная подлинная истина мира состоит в том, что к истине не пробиться, на нее можно лишь негативно указать, любое материальное выражение будет одинаково истинным и ложным, скрывающим истину негативности. Кабаков говорит об этом так: «Нет большего или меньшего приближения к большому тексту: все равно удалены и равно приближены», «моя ситуация лжива, но и любая ситуация лжива»<sup>17</sup>. Одной из конкретных исторических групп, которым оказывался близок этот мистико-эзотерический принцип, было и является саббатянство — разновидность иудаизма, приверженцы которого могли носить внешние атрибуты любой религии, так как верили, что любая внешняя ситуация лжива и одинаково приближена, или удалена, к запредельной истине. В «Диалогах» Кабаков и Гройс вспоминают о еврейской составляющей и еврейской мистике как возможных ключах и

частях идентичности Кабакова. Однако, помимо иудаистской мистики, есть масса других эзотерических учений, которые близки, например, гегелевской диалектике, мысли Маркса о самореализации человечества или революционному романтизму. Так или иначе, ясно одно: Кабаков хотел вырваться не только из советского мира, но из «мусора жизни» вообще, той неизбежной вселенской скуки, которой советская действительность была всего лишь частью, возможно, самой отчужденной, материалистически пошлой и неблагословенной, но лишь одним частным ее проявлением.

Вторая линия потенциальных рассуждений состоит в том, насколько убеждение Кабакова, что «в этом мире жить нельзя. Из него надо улететь. И надо улететь всем», вольно или невольно совпало с советским проектом. Причем не только с неофициальной культурой, которая, по замечанию Гройса, — «это своего рода гностицизм»<sup>18</sup>, но и с рядом его официальных советских свершений, таких, как космическая программа или частично стоящий за ней на глубинном философском уровне русский космизм, который, по моему убеждению, тоже является специфической, частично секуляризированной, техницистской версией гностико-герметической эзотерики. Ведь именно на этом репрезентативном допущении и базируется глобальное восприятие работы Кабакова, «Человек улетевший в космос из своей комнаты» — как репрезентации советского космического проекта и советской ментальности.

И здесь мы опять возвращаемся к глобальному арт миру. Обобщая Питера Осборна, «эффект Кабакова» в этом мире состоит в том, что он переводит монологическое американское концептуальное искусство в состояние расширенной плюрализации практик — концептуализмов, умножающих относительно независимые национальные контексты и составляющих в своей совокупности постконцептуальное современное

искусство<sup>19</sup>. Конечно, не Кабаков осуществляет подобный перевод, но он может быть обозначен как «эффект Кабакова» в силу того, что в его случае этот переход предельно ясно выражен через использование инсталляции как основного медиума и с помощью формулы Гройса о «московском концептуализме». Если мы вспомним концептуализацию глобального арт мира из первой части этого текста, например, Ханса Белтинга или из дискуссии журнала «October», мы увидим, что понимание Осборном постконцептуального современного искусства как расширенной плюрализации практик и контекстов совпадает с этими прочтениями. Теперь, если мы вспомним критику и парадоксы этого мира, проявленные на выставке «Маги Земли», то увидим, что его базовое разделение глобальности на искомую «подлинную» и «актуальную» гегемонистскую основано на механике конституирования и параллельного удержания двух уровней трактовки и включения — эзотерического и экзотерического.

Произведения не-западных художников включаются в глобальный арт мир на условиях специфичности их практики, дискурса и понимания искусства. Однако, они встраиваются в этот мир лишь как знаки инаковости в общий спектакль, подлинной скрытой основой которого является неолиберальная гегемония Глобального Севера на уровне дискурса и экономики. Рождения подлинно множественного дискурса не происходит, как и серьезного перераспределения ресурсов. Как написал Марк Леже про один из самых заметных проектов осмысления глобального арт мира — «Является ли история искусств глобальной?» Джеймса Элкинса: «глобальная история искусства колеблется между тем фактом, что она является и не является единым предприятием во всем мире»<sup>20</sup>. Различные не-западные дискурсы и практики во всей их инаковости постоянно снимаются и отрицаются в глобальном арт

мире подобно тому, как Гройс отказывается понимать «эзотерическую» трактовку пропущенного «третьего места» в разговоре с Кабаковым. Аналогично, «эзотерические» трактовки незападных художественных практик не проживаются или пропускаются в глобальном арт мире, все, что остается — это их экзотерические трактовки, указывающие на геокультурный, социологический и этнографический контекст их производства, в то время как их внутренняя эзотерическая реальность оставлена как легитимирующий знак, за которым для зрителя пустота или узнываемый мотив.

В качестве яркого примера можно привести выставку «Quilombismo» в обновленном HKW (Дом культур мира) в Берлине<sup>21</sup>. Посетитель сталкивается с обилием незападных артефактов, таких, как различные вышивки на основе синкретических традиций, наполненные отсылками к индигенным онтологиям Глобального Юга. Артефактам «других» практик предоставлено говорить самим за себя, как в свое время экспонатам «Магов Земли», однако кураторская контекстуализация однозначно указывает на то, что они свидетельствуют об эмансипаторной практике беглых латиноамериканских рабов и их традициях бунтарской самоуправляющейся культуры. Зритель должен верить этому указанию, практически исключив все другие трактовки. Однако сам по себе нарратив республики беглых рабов — если не западный, то близкий прогрессивному западному мировоззрению. Получается, что несмотря на манифестационное предъявление радикально «других» практик и дискурсов, все они сведены к знакомому и приемлемому у «хорошего общества» рассказу. Аналогично, глобальный арт мир хочет видеть в инсталляции Кабакова либо освобождение из тоталитарного советского мира в либеральном духе, либо более прогрессивное указание на эмансипаторные и философские особенности со-

ветского социализма. Эзотерическая персоналистская трактовка о бегстве из мира вообще принимается лишь в виде проекции на советскую действительность, которая в данном случае выступает тотально гностицистским социальным проектом.

В то же время, указание на наличие этих реальностей, в их отличиях от некоей абстрактно обобщенной западной реальности, и легитимизирует их включение. То есть глобальный художественный мир нуждается в указании на эти различия и конституирован желанием их инклюзии в общее поле под знаком собственной скрытой гегемонии, которую он этой инклюзией, истончая и маскируя, сохраняет. В то же время включение этих различий происходит путем расщепления их трактовки на эзотерическую и экзотерическую, где первая все время удерживается строго параллельной второй и, в конечном счете, недоступной. Так как это положение является конституирующим, то выход за его пределы возможен лишь после конца глобализации и актуального глобального арт мира, то есть либо в виде прорыва к некоей «подлинной» глобальности, либо в этого мира завершении. Вторая перспектива после кризиса 2008 года, ковидных локдаунов и усиливающегося подъема авторитарных партикуляристских режимов кажется все более реальной. Но пока мы еще находимся в глобальном мире, обеспечиваемом неолиберальной глобализацией с тенью гегемонии глобального Севера и стремящемся к «подлинной» глобальности за ее пределами.

В связи с этим можно сказать, что «эффект Кабакова» состоит в ясном выражении этой конституирующей диалектики глобального арт мира, которая проявляется и в рецепции искусства самого Кабакова. Его творчество основано на равноправном несводимом утверждении или, говоря словами коинсидентальной философии Иоэля Рэгева, «удержании вместе» двух непере-

секающихся трактовок — эзотерической и экзотерической. При этом их взаимоотношения характеризуются неизбывным стремлением друг к другу, подобно тому как геоспецифическая художественная практика стремится к глобальному арт миру, а тот в свою очередь провозглашает «плюритопический» дискурс и стремление к «подлинной глобальности». Или подобно тому, как художник И.И. Кабаков эмигрирует из СССР в глобальный арт мир, но по собственному признанию, никуда из него не уезжает, а словно зависит над ним, стремясь в своем глобальном творчестве к знакам советской действительности, работая уже на собственную более-менее фиксированную геокультурную специфичность и соответствующе устроенный глобальный рынок идентичностей. Или подобно тому, как эзотерический и спекулятивный бог бежит сам от себя единого в самоотчуждении эманации, а потом, после революции, бежит от самого себя само-отчужденного и раздробленно-множественного к вновь собираемой универсальности. Можно назвать эту особенность «ловушкой» глобального арт мира, его конституирующим свойством, из которого творцы этого мира, такие, как Мартен или Араин, пытаются вырваться к некоей «подлинной» глобальности за горизонтом, аналогично тому, как персонаж инсталляции Кабакова улетает из собственной комнаты в космос, оттолкнувшись от предельно отчужденной и смертельно скучной множественности вещей вокруг.

Согласно «философии символических форм» философа Эрнста Кассирера религиозная, языковая, эстетическая и научная символические формы равноценны и развиваются из единого корня, который Кассирер называет мифологическим. Для него свойственна постоянная диалектическая осцилляция между присутствием и отсутствием, внешним и внутренним, где сознание «цепляется за чувственное и в то же

время стремится вырваться за его пределы, выходя из узких рамок «мимического» [знака], существуя как «фундаментальная идея полярности, стремящейся раствориться в чистой корреляции, но, тем не менее, вынужденной сохраниться как полярность», когда «чувственное и духовное уже никоим образом не совпадают в ней, однако все же постоянно указывают друг на друга. Они находятся друг с другом в состоянии «анalogии», благодаря которому они оказываются как соотнесенными друг с другом, так и отделенными друг от друга»<sup>22</sup>. Это первый уровень символической функции сознания, общий и для языка, и для научного мышления, и для искусства, наиболее очевидный именно в мифе и, в частности, его пространственной интуиции. Здесь некоторый огороженный участок пространства, римский *templum*, становится «порталом», где профанный мир сообщается с сакральным (в религиозном мышлении), или где недифференцированный мир без значений спотыкается знаком, ведущим к смыслу (в языке). Истину этого напряжения, общую истину языка, науки, религии и искусства, и показывает нам Кабаков: его комната, или *templum*, пробита смыслом или духом, который в ней был заключен, как в гностической темнице. Процесс спасения разворачивается не только в эзотерическом слое, как советский космический проект или эмиграция Кабакова, но и смещается в слой эзотерический, где конечная правда символической функции смыкается, по Кассиреру, с мистикой: «в глубины Я, в пучину души, где он осуществляется без какого-либо постороннего посредничества, в непосредственной корреляции Я с Богом и Бога с Я»<sup>23</sup>.

Комната Кабакова — это не только советская коммуналка, но и монада Лейбница — точка аллегорезы, в которой осуществляется новое соотношение далекого и близкого и из которой мы можем рассма-

тривать все бытие и все события одновременно как рациональные и символические. И залог этого удержания, его условие — это как раз *templum*, огороженная комната с возможностью прорыва, одна точка, где мир трансцендентного/трансцендентально-го смысла и эмпирическая действительность соприкасаются и взаимопроникают друг в друга, потому как «даже высшая религиозная «истина» остается привязанной к чувственному наличному бытию — как бытию образов, так и бытию вещей. Ей постоянно приходится вновь и вновь погружаться в это наличное бытие — которое она... стремится исторгнуть и отторгнуть, — поскольку только в нем она обретает свою форму выражения и тем самым конкретную действительность и действенность»<sup>24</sup>.

Кассирер считал, что только эстетическое сознание оставляет эту осцилляцию позади, так как эстетический образ автономен, содержа свой закон внутри, и в то же время является чистым выражением творческой способности человеческого духа. Однако мы знаем, что со времен модерниста Кассирера искусство отказалось от эстетической автономии, и глобальный мир искусства — это как раз манифестация искусства как множественности смыслов, внеположных любому замкнутому пониманию искусства, в частности, «других» практик и дискурсов искусства и их этнографических и социальных контекстов. И можно сказать, что значение Кабакова и его иконической работы «Человек, улетающий в космос из своей комнаты» состоит как раз в предельно наглядной, образной и по-концептуалистски тавтологичной демонстрации этой общей основы производства человеком символических форм, где искусство неотличимо от религии, эзотерической персоналистской мистики или просто осмысленной жизни, когда эмиграция — это тоже символический жест.

Итак, развивая мысль об «эффekte Кабакова», можно описать глобальный арт мир и даже увидеть его пределы, прогрессивный выход за которые мыслится как зумирующий переход между эзотерической и эзотерическими трактовками, диалектическое замыкание их друг на друга. Остающееся недостижимым в логике любого существующего мира, а лишь как пролом существующего пространства, безнадежный тигринный прыжок — настолько нереальный и при этом настолько легко представимый, как «Человек, улетающий в космос из своей комнаты».

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> В частности, Люси Сидс пишет о том, что ряд авторов, включая Кабакова, описали «Магов Земли» как событие, изменившее их карьеру (ответы получены в период с 14 апреля 2008 г. по 16 ноября 2010г.). См. подробнее: Steeds L. (ed.) *Making Art Global (Part 2): Magiciens de la Terre 1989*. London: Afterall Books, 2013. P. 89.

<sup>2</sup> См. *Daniels S. Fields of Vision: Landscape Imagery & National Identity in England & the United States*. UK: Polity Press, 1993.

<sup>3</sup> Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. С. 50.

<sup>4</sup> Там же. С. 55.

<sup>5</sup> Там же. С. 35, 38.

<sup>6</sup> Осборн П. Эффект Кабакова: «московский концептуализм» в истории современного искусства. *Художественный журнал* № 104, 2018. Доступно по <https://moscowartmagazine.com/issue/72/article/1556>.

<sup>7</sup> Fisher J. *Fictional Histories: Magiciens de la Terre*. // *Art Forum International*, September 1989. Доступно по <https://www.jeanfisher.com/fictional-histories-magiciens-de-la-terre/>.

<sup>8</sup> *Third Text: Third World perspectives on contemporary art and culture, special issue no.6 "Magiciens de la Terre"* (London: spring 1989). P. 4.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> *Belting H. From World Art to Global Art. View on a New Panorama // what's next? 011*, 2013. Доступно по <http://whatsnext.net/011>.

<sup>11</sup> *Mignolo W. Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton UP, 2000; Anzaldúa G. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books, 2021.

<sup>12</sup> Baker G. and Joselit D. eds. *A Questionnaire on Global Methods // October 180 Spring 2022*. P. 3–80.

<sup>13</sup> Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. С. 19 и 20.

<sup>14</sup> Там же. С. 99.

<sup>15</sup> Там же. С. 100.

<sup>16</sup> Там же. С. 109.

<sup>17</sup> Там же. С. 21 и 37.

<sup>18</sup> Там же. С. 49. Выше, в предыдущем предложении — С. 86.

<sup>19</sup> Осборн П. Эффект Кабакова: «московский концептуализм» в истории современного искусства. Доступно по <https://moscowartmagazine.com/issue/72/article/1556>.

<sup>20</sup> Leger M. J. *Art and Art History After Globalisation // Third Text, Vol. 26 (5), September, 2012*. P. 518.

<sup>21</sup> См. страницу проекта <https://www.hkw.de/en/programme/o-quilombismo>.

<sup>22</sup> Кассирер Э. *Философия символических форм. Мифологическое мышление*. М.: Университетская книга, 2002. С. 263.

<sup>23</sup> Там же. С. 265.

<sup>24</sup> Там же. С. 267.

#### Николай Ухринский

Родился на верхней Волге.  
Географ, художник, куратор.  
Живет в Германии.

## Андрей Монастырский и Сергей Ситар Диалог о «тотальных инсталляциях» Ильи Кабакова

**Сергей Ситар:** Кабаковские «тотальные инсталляции» настойчиво вспоминаются мне в, казалось бы, внешнем и чуждом для них контексте — а именно, когда я читаю ранних постмодернистских критиков-теоретиков архитектуры, таких, как Роберт Вентури, Колин Роу, отчасти Чарльз Дженкс. Одна из ключевых линий, общих для этих текстов, — это изобличение модернизма в его, так сказать, семиотической или коммуникативной несостоятельности, в некоем высокомерном злоупотреблении немой. «Героический» архитектурный модернизм, как выясняется, не просто отбросил традиционную орнаментацию как что-то избыточное и вульгарное. Вместе с орнаментом из архитектурной композиции исчезло и то, что на профессиональном сленге советских академиков сталинской эпохи называлось «синтезом искусств в архитектуре» — то есть включение в постройки круглой скульптуры, сюжетных рельефов и геральдических картушей, фресок, мозаик, коммеморативных надписей и т.п. Домодернистскую архитектуру все вышеперечисленное обеспечивало неким дополнительным «слоем для чтения», рождавшим какие-то ветвящиеся линии узнаваний и ассоциаций. Но с точки зрения раннего модернизма все это стало выглядеть как заплесневелый «слой пропаганды», на котором в основном-то и держался старый, архаичный и бесчеловечный государственный порядок —

сословное общество и соответствующие ему «свинцовые мерзости».

Примечательно, что эта критика содержательного оскудения архитектуры начала звучать намного раньше — как минимум еще в середине XIX века. Например, из уст Виктора Гюго, сожалевшего о вытеснении готического собора печатной книгой в роли «учебного пособия для масс» (его знаменитый афоризм «это убьет то»). Или из уст Джона Рескина, который в «Камнях Венеции» с бесконечными подробностями — и как нечто, уже недоступное архитектуре его времени — описал все ни разу не повторяющиеся рельефы на тему пороков и добродетелей, вырезанные на двухстах с лишним сторонах тридцати шести капителей колонн, украшающих нижний ярус венецианского Дворца дождей.

Трудно не заметить, что идеологи и практики социалистического реализма — задолго до постмодерна — как будто ставили перед собой задачу учесть эту направленную против «стерилизации формы» критику и вернуть архитектуре способность служить эдакой «всемирной энциклопедией» — или, точнее, транслятором определенной мифо-идеологической матрицы, «правильной картины мира». Понятно, что такие попытки не могли не вызывать среди московских концептуалистов отторжение или, как минимум, иронию — которая, как бы то ни было, проскальзывает, к приме-

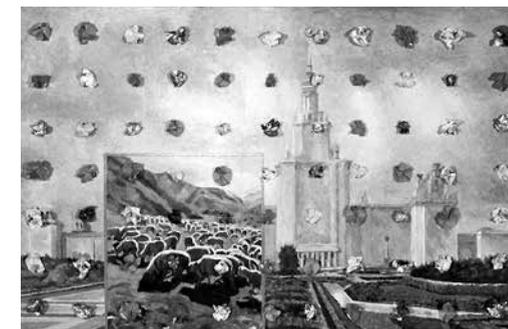
Илья Кабаков «Сошел с ума, разделся и убежал голый», 1989. Фрагмент инсталляции в Галерее Рональда Фельдмана, Нью-Йорк. Фото Д. Дж. Дее. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

ру, в вашем программном тексте «ВДНХ — столица мира». Но при этом в другом эссе — «Земляные работы» — вы неожиданно приходите к выводу о некоей имманентной «государственности» художественной программы и всего творческого этоса Кабакова (впрочем, как и «Коллективных действий», в какой-то мере). Если учесть очевидный жанровый синкретизм кабаковских инсталляций, их всем известную многословную повествовательность, их нарочитую перегруженность многочисленными голосами и т.д. — не получается ли, что Кабаков и в самом деле видел вот эту «эпическую», «всеозначающую» и, таким образом, «переполняющую разум» силу искусства как что-то неизбежное и необходимое? Иначе говоря, не стремился ли он — более или менее осознанно — выработать и предложить некую «правильную», «подлинную» версию социалистического реализма?

**Андрей Монастырский:** Я так не думаю. По отношению к советскому, включая искусство, он просто хотел показать ему «козу» — так же, как и Игорь Холин в своей барачной поэзии. Я не большой фанат его инсталляций, но несколько считаю абсолютно гениальными, например — «Человек, улетевший в космос», «Три ночи» и т.п. Особенно мне нравятся его работы на границе «картины» и «инсталляции» 1989 года, которые он делал в Берлине. В них в картинное пространство влезает настоящая одежда — трусы, рубашки и т.д. Этот момент «продвинутости в новое сакральное» (трусы — сакральны, реликварны) нужно рассматривать в контексте его выгородки «Человека, улетевшего в космос» 1983–1985 года — там одежда висит еще на наружной стороне выгородки, как на вешалке в прихожей, а в этих полотнах 1989 года она уже заползла в «святая святых» искусства живописи, как бы на ее алтарь, на престол, где крест и Евангелие. В этих его картинных инсталляциях мы имеем дело с новой реальностью естественности, в то время как в инсталляциях все еще сохраняется театральность искусственности.

В истории искусства было много включений в произведения — в картины, в объекты — но сильных вещей, но именно у Кабакова в этих работах с трусами и рубашками я вижу новый философский поворот темы «трансцендентное имманентно». Гениальна его работа из этой же серии с расписанием автобуса и белыми курами по краям таблицы с этим расписанием. Не помню точно ее названия, что-то типа «Разделся, бросил вещи и убежал». Там висит черная сумка и сложенный зонтик с ручкой крючком. В этих работах пространство — это все пространство Вселенной, по крайней мере, планеты Земля, оно не выгорожено наглядно в виде маленькой комнатки, как в инсталляции «Человек, улетевший в космос», а чувствуется зрителем всем его телом-сознанием — и за спиной, и вокруг. Как он это сделал, непонятно, это тайна его гения и природы.

**С.С.:** В сборник «Илья Кабаков. Тексты», выпущенный издательством Германа Титова, вошло одно его программное рассуждение, где он объясняет происхождение «тотальной инсталляции» как жанра или типа высказывания. Уже прожив какое-то время в США, Кабаков в этой заметке противопоставляет западный контекст — как контекст, в котором, как он пишет, важны только вещи-объекты и абсолютно несущественно соединяющее их пространство — ситуации на востоке (точнее, конечно, в СССР и послеперестроечной России), для которой, если следовать его логике, характерна, наоборот, совершенная девальвированность вещей-объектов в сравнении с пространством: вещи здесь как будто полностью зависят от пространства и лишь благодаря ему получают тот или иной статус или смысл. Отсюда он выводит идею «тотальной инсталляции» как способа, по его словам, «выставлять “пространство”, а уж потом помещать в него предметы»<sup>1</sup>. То есть предметы — самого разного плана — как-то «по-советски» или «по-российски» ставятся у него на службу ощущению пространства как чего-то всеобщего, всеохватывающего. И эту линию —



Илья Кабаков «Праздники», 1987. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

в продолжение предшествующего размышления о связи его инсталляций с архитектурой — я бы условно назвал линией «синкретизма» или «гезамткунстверка».

При этом в работах конца 1980-х годов, очевидно, присутствует и другая интересная линия — которую, как мне кажется, можно рассматривать как развитие, с одной стороны, известного гринберговского «принципа живописной поверхности», а с другой — метода «размытых фотокартин» Герхарда Рихтера. К примеру, в упомянутых выше картинах для инсталляции «Сошел с ума, разделся, убежал голый» (1990) — как и в работах «Перед ужином» (1987–1988) или в «Случай в коридоре возле кухни» (1989) — наложенные сверху на «пейзажную живопись» реальные бытовые предметы (одежда, посуда и т.д.) помогают отчетливо маркировать эту самую живопись не как традиционное предложение зрителю провалиться в созданную на холсте иллюзию пространства, дали, а именно как такую же по сути прозаическую осязаемую предметность, какой является эта самая висящая на картине посуда или одежда. То есть это способ представить картину — в порядке такого, что ли, саморазоблачения — именно как материальное изделие: раскрашенный холст, не сильно отличающийся от какой-нибудь печатной открытки, конфетной коробки с лесным пейзажем и т.д. Но каким-то труднообъяснимым, парадоксальным образом этот прием именно

что позволяет преодолеть обычную затекстованность фигуративного изображения. То есть помогает, не уходя в абстракцию, а оставаясь в рамках конвенциональной изобразительности, как-то перевести коммуникативную мощь, толстовскую заразительность работы на совершенно новый, более высокий уровень, дать зрителю шанс реально «улететь» в бесконечное, наполненное какой-то щемящей подлинностью и неподражаемой энергией пространство!

Я помню, что с переживания этого странного эффекта началось мое собственное знакомство со специфическим кабаковским «поэзисом-эстетизмом». Это произошло примерно тогда же, в конце восьмидесятых, на какой-то полупрозрачной сборной выставке в Беляево. Там было много всего — какое-то похожее на кишку надувное «убежище» из прозрачного полиэтилена, остроумная работа «Комната протеста» (если я все правильно помню) и т.п. — и в стороне от всего этого на стене висели две работы Кабакова из серии «Праздники». Они, на первый взгляд, очень сильно «негативно» выделялись из напряженного и занимательного окружения именно какой-то своей блеклостью, вялостью и заведомой неинтересностью, маловразумительной бредовостью: какие-то пестрые фантики, прибитые по квадратной сетке на грязноватую «живопись», изображающую подчеркнута банальные соцреалистические сцены и пейзажи. Но от этих



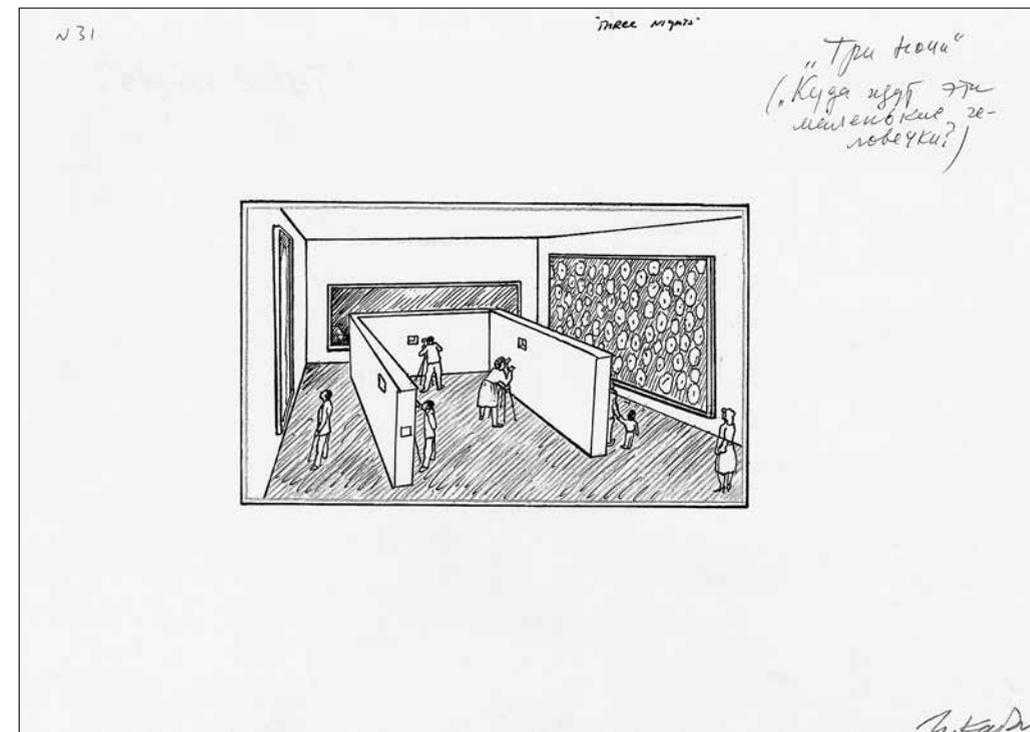
Илья Кабаков «Три ночи», 1989. Инсталляция в Galerie de France, Париж, 1989. Фото Жак Луар. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

работ, тем не менее, шло прямо-таки завораживающее излучение, из-за которого они сразу идентифицировались как единственные по-настоящему «серьезные», «фундаментальные» произведения среди всех, представленных вокруг.

**А.М.:** Пространство и архитектура как созерцания (состояния сознания) — более древние, первичные и архаичные по сравнению с созерцаниями (состояниями сознания) времени — театром, кино. Молодость древнее старости. Мы все тут, русскоязычные, отстаем от западного мира в культурно-цивилизационном смысле, лет на двести, ментально (и нравственно) пребывая больше в пространстве, а не во времени. А наши художники, прозаики, поэты — профессионалы этого пространства. Особенно те, кто, как Кабаков (и «Коллективные действия», кстати), чувствительны к ментальным токам доминирующих тенденций в региональных логосах. Не в последнюю очередь (кроме гигантскости русскоязычной территории) причиной этому пребыванию в созерцании пространства (а не времени) и его доминированию в местном сознании послужило принятие православия (а не католицизма), в котором Святой Дух исходит только от Отца, а не от Отца и Сына (Христа), как у

католиков (филиокве). Исходя только от Отца, дух этот все еще занят созданием пространств мира и не парится временем. Он еще не «Бог есть Любовь», а по преимуществу языческое, ветхозаветное начало, в котором Бог Отец практически неотличим от Зевса (например, в книге и истории с Иовом). То есть Дух еще не евангелизирован со всеми вытекающими кринжами из этого в общем-то прискорбного факта. Он еще по-ветхозаветному кровожаден, еще уничтожает целые народы, полон мстительного настроения и зол практически на все, что он создал. А всякий народ уподобляется ментально-мифологическим доминантам, особенно в своей массе, в поспе. В пространстве часто дуют сильные ветра, и мы все тут вынуждены, в наклонном положении противостояния этим ветрам, как-то пребывать на краю Логоса, цепляясь из последних сил за долетающие к нам звуки Баха, тишину Кейджа, поэзию Гете и Томаса Манна. Так же, как это происходило у Пушкина, Льва Толстого, Чехова, Блока, воспитанных в европейской культуре. Все работы Кабакова созданы на этой границе сильного ветра между Западом и Востоком, между Пространством (восток) и Временем (запад). В этом их сила воздействия на всех нас, в них всегда работает этот генератор происходящего, генератор современности.

**С.С.:** Очень наглядной — хотя и, безусловно, самоироничной — иллюстрацией трактовки самим Кабаковым отношения Восток-Запад кажется его, когда-то увиденный мной, эскиз инсталляции, которая состоит из трех четверть-цилиндров уменьшающегося радиуса, поставленных друг на друга в углу зала — так, что получается нечто вроде ступенчатого четверть-конуса; на верхней грани нижней ступени написано «Россия» (или «СССР», уже точно не помню), на верхней грани средней — «Европа», а на самой макушке — «США». В этом много архитектурного, и почти гипнотический эффект производит парадоксальное сочетание подразумеваемого подъема вверх



Илья Кабаков «Три ночи», 1989. Эскиз инсталляции в Galerie de France, Париж. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

по ступеням со все более безысходным «вжиманием в угол». Но это, повторю, явно что-то из жанра «шутки гения».

Что же касается каких-то более серьезных ракурсов, то мне очень хочется обратиться здесь — и я планировал это сделать с самого начала разговора — к содержанию вашего с Кабаковым диалога «Зритель-персонаж», который был включен в один из поздних сборников МАНИ под названием «Материалы к публикации». В нем, что особенно интересно, постепенно нащупывается определение некоего «другого [в сравнении с традиционным] типа художественного предмета», а также дается — как будто — определение основного транс-исторического содержания всего мирового культурно-художественного процесса. О последнем Кабаков в этом диалоге говорит нечто прямо-таки гегелевско-шеллингиан-

ское: «... это общий, мировой процесс перехода от одного эволюционного этапа к другому. Причем это происходит как, например, у лягушки, неизбежно, органически: у головастика вырастают ноги и т.д.»<sup>2</sup>. Ощущение самого существования такого «единого», «общемирового» культурного процесса сегодня, как кажется, совершенно исчезло из искусства.

Суть предложенной вами трактовки этого процесса, если я правильно понимаю, связана с названием диалога и состоит в том, что всем предшествующим ходом развития искусства подготавливается момент превращения зрителя в персонажа (в частности, в момент его попадания внутрь «тотальной инсталляции»), за счет которого, в свою очередь, в этом зрителе пробуждается способность к самосознанию и саморефлексии и т.д. — то есть он в результате перестает быть «пассивным

зрителем», обзаводясь некой надстроечной структурой типа «внутреннего наблюдателя». И именно этот сдвиг, этот своего рода «телос» всей эволюции искусства, получается, был предельно отчетливо (хотя, возможно, и скорее интуитивно) манифестирован вашей работой «Палец» конца 1970-х годов («Палец или указание на самого себя как на предмет, внешний по отношению к самому себе»).

Любопытно, что в этом же диалоге Кабаков как будто допускает, что московский концептуальный круг несколько опередил в этом сдвиге как минимум какую-то часть западных художников. Там он говорит: «Например, я видел много инсталляций разных художников в Венеции недавно, и у меня... вызвало досаду не то, что они там показывали, а то, что он, художник, слишком примитивно думает о зрителе, который смотрит его инсталляцию»<sup>3</sup>. Этим он, очевидно, подразумевал, что эти художники все еще работают «по старинке», то есть еще не осознали необходимость апеллировать к вновь обнаружившейся инстанции зрительской агентности и саморефлексивности — к «самопредмечиванию» зрителя. И любопытно, что вы, как бы защищая западных художников, в ответ спрашиваете Кабакова: «Может быть, у них не было времени?». Имеете ли вы в виду всю эту проблематику («самопредмечивания» и т.д.), когда говорите об отставании русскоязычного пространства от западного на двести лет?

**А.М.:** Да, именно так, в этом все и дело. Местная культура еще чрезвычайно «субъектно-объектна», двойственна со стороны зрителей прежде всего, со стороны этих масс, которым «потакают» в этой ее первобытности популярные у народа художники, разная худ-попса. Двести лет отставания — это у этой массы, а нашему кругу тоже свойственно отставание от философско-эстетической продвинутой «мирового Духа», но не более, чем лет на десять, даже на пять. Например, первая полностью текстовая работа Кабакова, собственно, маркирующая начало Московской

концептуальной школы (МКШ), была сделана им в 1972 году, на семь лет позже текстовых черно-белых щитов Кошута 1965 года, но интересно, что Кабаков сделал эту свою текстовую работу «Ответы экспериментальной группы» цветной, а не черно-белой! На мой взгляд, цветность работ Московской концептуальной школы как-то генетически связана с ее сюрреалистическим оттенком. Хотя мои акционные объекты серии «Элементарная поэзия» 1975–1977 годов были черно-белые, но, в отличие от Кабакова и других, я пришел в МКШ из поэзии, а не из изобразительного искусства, то есть из первичности текста по отношению к визуальности, а текст мыслился чаще всего как черные буквы на белом листе.

Интересно еще, что в последнее время, лет десять по меньшей мере, стала набирать популярность теория и практика осознания как модный тренд. То есть внимание переместилось полностью «внутри» субъекта, в его осознание, о чем и идет речь в нашем Кабаковом диалоге про персонажа и в моей работе 1977 года «Палец». Как бы в 1960–1990-е годы у нас была сплошь «бессознанка-несознанка», а в 2000-е, особенно в 2010-е, началась «сознанка-осознанка», пришло осознание иллюзорности материального мира вообще, точнее — объектной стороны этого мира, началась борьба с двойственностью на уровне масс, поппсы. Возможно, из-за этих процессов в мире парадоксально активировалась криминальность, и в таких кошмарных формах бессмысленности, как нового состояния «мирового Духа». А кьеркегоровские страхи и трепет остались живы лишь в темных закоулках наших несуществующих «я».

**С.С.:** Обобщая, можно, наверное, предположить, что ведущим тропом Кабакова и всего тогдашнего концептуализма был выход из состояния загнивания социальности и идеологической репрезентацией мира — и выход, что существенно, в какое-то абсолютно несоординированное этой репрезентацией, «дикое», «заэкранное» пространство. От-

сюда, как кажется, возникало это упомянутое выше ощущение «освобожденной подлинной дали» или «возрожденной ауры» в кабаковских псевдо-пейзажах, в его тотальных инсталляциях, а также в классических перформансах «КД». И я согласен, что теперешняя отвратительная кровавая мясорубка при этом как-то, парадоксальным образом, вырастала из ранне-постмодернистского бунта против жесткой этической рациональности — которая, никто не спорит, была все-таки характерной чертой модернизма с его в основном левой идеологической повесткой и апелляцией к объективности («материализм», «объективное неравенство», «научные закономерности исторического развития» и т.п.). Проблема, как кажется, в том, что ранне-постмодернистское разоблачение «очага, нарисованного на куске старого холста» — ради какого-то еще неизвестного, но интригующего и завораживающего «нового кукольного театра» — на наших глазах плавно перешло в экстатическое преклонение перед формулой «нет ничего, кроме репрезентации». А она, в своем абсолютизированном нигилизме, также, заметим, крайне идеологична! Показательно, что теперь и «классический» концептуализм Кабакова — в том числе и некоторыми представителями молодого поколения в искусстве — воспринимается (в обратном отсвете сегодняшней ситуации) как не более чем ранняя фаза «художественной вседозволенности»,

эквивалентной по сути «художественному цинизму». Одним словом, трудно отделаться от впечатления, что за последние 30–40 лет оказалось полностью утраченным какое-то важное — прямо-таки жизненно, космически важное — категориальное и эстетическое различие.

**А.М.:**

*Все уничтожено в плюгавость  
В туркменбаши ВДНХ  
Бездомная собачья жалость  
Наполнила сосуд стиха*

*Хоть смысл его — не больше стеба  
Не Хайдеггера Сведенборг  
Банальной рифмой «дядя Степа»  
Не вызывается восторг*

*Чердак Ван Взя над Россией  
И там — бессмертный Кабаков  
Свои работы непростые  
Подбрасывал до облаков*

*По нитке белые фигурки<sup>4</sup>  
На эскалаторе небес  
К метафизической прогулке  
Не потеряли интерес*

*От нас осталось эхо смеха  
Косматый космос вдалеке  
И в нем — сияния прореха  
Зимы в протянутой руке.*

**Андрей Монастырский**

*Родился в 1949 году в Печенге.  
Художник, писатель и теоретик искусства.  
Один из основателей группы  
«Коллективные действия». Живет в Москве.*

**Сергей Ситар**

*Родился в 1969 году в Москве.  
Архитектор, теоретик архитектуры и куратор.  
Ведущий преподаватель архитектурной  
школы МАРШ. Живет в Москве.*

**ПРИМЕЧАНИЯ:**

<sup>1</sup> Кабаков И. Илья Кабаков. Тексты. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. С. 234.

<sup>2</sup> Сборники МАНИ. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. С. 518.

<sup>3</sup> Там же, С. 516.

<sup>4</sup> Имеется в виду работа И. Кабакова 1986 года «Куда идут эти белые человечки?».

## Дмитрий Галкин (Не)Мыслимая тотальность: страсти по маленькому человеку и мистическая этнография

### Мыслить советское?

Один из фундаментальных художественных и культурных уроков, преподнесенных Ильей Кабаковым в проектах разных периодов его творчества, связан с тем, как непросто мыслить «советское» — эпоху, государство, идеологию, человека и т.д. Прежде чем ставить исторический или политический диагноз «тоталитарной идеологии», «рабскому обществу» или «кровавому диктатору», стоило бы критически построить какие-то убедительные координаты, в которых мы могли бы мыслить советское, понимая и осознавая при этом свою собственную позицию, из которой мы в эту ситуацию включены, осознавая растущую историческую дистанцию, на которой прошлое становится только ближе.

Мы будем исходить из того, что Кабаков как раз и обнаруживает проблему, работает с ней — как мыслить советское? Без клише и идеологического пинг-понга. Более того, он делает это, пытаясь определить роль художника, который не просто совершает художественный жест, а способен регулировать фантазм истории. Далее вместе с нашими экспертами мы постараемся раскрыть эти способы мыслить советское вместе с Кабаковым через мир маленького человека, антиутопию и мистическую этнографию.

Космос советского в работах Кабакова практически тотален. Он простирается от

трагической интимности быта в туалете (инсталляция «Туалет») до космической свободы чистого духа маленького человека («Человек, который улетел в космос из своей комнаты», серия «Как встретить ангела»). Тотальность этого космоса, конечно, рифмуется и с жанром тотальной инсталляции — знаменитым кабаковским изобретением, и с тоталитарностью советской идеологии. Но только это непростая и вполне изысканная рифма! В целом, и здесь мы согласимся с Борисом Гройсом, проблема как мыслить советское неразрывно связана с другой проблемой — как мыслить современность? Насколько она тотальна исторически, географически, ментально? Является ли советская империя, как и западная современность, своего рода культурно-исторической тотальностью, которая находит завершение в колонизации самой себя — так называемой «внутренней колонизации» (термин стал популярен благодаря историку и филологу Александру Эткинду)?

Мы считаем, что такая постановка проблемы важна как теоретически в исследованиях советской культуры и общества, так и применительно к творчеству Ильи Иосифовича Кабакова (и их совместным проектам с супругой Эмилией). Его собирательный герой — маленький трагический человек в лабиринтах советского идеологизированного быта — вроде бы переживает жуткое, почти кафкиан-

Илья Кабаков «В шкафу», 1998. Инсталляция в Музее современного искусства, Антверпен. Фото Дирк Паувельс. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

ское столкновение с тотальностью системы. Но поэтика и размышления самого художника формируют более сложный ракурс. Если тотальная внутренняя колонизация советской империи и получает где-то отпор, то благодаря мысли и жесту художника (Кабакова и не только его), не дающего этой тотальности состояться в когнитивном измерении. В столкновении с этой тотальностью, в попытке ухватить ее художественными средствами, художник определяет свою позицию в формировании фантазма истории — за маленьким трагическим человеком стоит маленький печальный демиург-художник, способный разыграть большого политического демиурга и его Gesamtkunstwerk. Да, в этом смысле Кабакова можно до некоторой степени представить как нового Казимира Малевича, только он стал подрывником внутри уже сталинской узурпации модернизма, пусть и не являясь большим «начальником будущего», но изобретая совершенно новую стратегию и поэтику.

Здесь мы рекомендовали бы читателю обратиться к довольно развернутому экспертному комментарию художника и куратора Дмитрия Пиликина, который мы вынесли в конец этой статьи как довольно самостоятельную версию того, как неровно в последние десятилетия складывалось прочтение советского у Кабакова, если смотреть на это в контексте выставок и меняющихся контекстов.

А мы продолжим свой анализ.

#### Из туалета в космос: страсти по маленькому человеку и антиутопия

Далее мы будем ссылаться преимущественно на избранные инсталляции художника, для которых дадим краткое вводное описание, подчеркивая вещественную обыденность, а также биографичность этих работ, которая обычно отражена в отдельном к ним описании. В этих работах прослеживается не только общая оригинальная поэтика, но и целый ряд сюжетов, принципиальных для нашей проблематики.

Инсталляция «Туалет» (1992) представляет собой типичную для скромного советского быта жилую комнату, однако сделана она в общественном туалете. Здесь есть вся необходимая мебель и утварь для жизни. Идея работы восходит к биографическим фактам семьи Кабаковых: когда-то матери художника пришлось ночевать в сортире школы (где он де-факто не использовался), в которой она работала по хозяйственной части.

«Жизнь в шкафу» (2004) (продолжение графического альбома «В шкафу сидящий Примаков», 1974) приглашает заглянуть в укромное жилище, обустроенное в обычном домашнем гардеробе. Здесь есть стол, лавочка, лампа, книги, радио, развешаны фото и, само собой, висит одежда... Работа также биографическая и отсылает к отчасти игровым привычкам детства художника обустроить себе «домик» в шкафу или туалете.

«Человек, который улетел в космос из своей комнаты» (1985) показывает нам тесную комнату порядка 6 кв. м., с небольшим столом и железной кроватью. Все стены вместо обоев обклеены плакатами (в основном, советская пропаганда) и газетами. Посреди комнаты расположена самодельная катапульта, а над ней в потолке огромная дыра. Описание рассказывает о планах одинокого одержимого героя («улетевший Комаров») и его серьезных «инженерных» расчетов для такой бытовой космонавтики. Здесь снова отсылка к самому художнику, прежде всего, по его собственным словам, к биографии его сложного аффекта, переживания, из которого он собрал персонажа.

Конечно, существуют относительно сложившиеся интерпретации того, как Кабаков помогает нам мыслить советское. Прежде всего, как мы уже говорили, речь идет о мире маленького человека — того самого героя великой русской литературы, который переполнен аффектами довлеющей над ним социальной системы, но только уже в советской версии/ситуации. С этим маленьким героем



Илья Кабаков «Туалет», 1992. Инсталляция, Документа IX, Кассель. Фото Роберт Лебек. Предоставлено Эмилией Кабаковой.



Илья Кабаков «Туалет», 1992. Инсталляция, Документа IX, Кассель. Фото Дирк Паувельс. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

мы учимся мыслить большое и тотальное через малое и «ничтожное». Это он прячется в шкафу или смиренно коротает свои дни в комнате-туалете. Он делает вычисления и мастерит домашнюю космическую катапульта, чтобы навсегда сбежать из этого мира. Этот герой — радикальный эскапист, готовый на частный космический подвиг. Многообразие переживаний и ситуаций своего героя художник еще в ранних работах — знаменитых графических альбомах — разбил на целое семейство персонажей, жизнь которых медленно и неумолимо растворялась в ничто. И все они — с их банальной и небанальной судьбой — оказываются не жертвами внутренней колонизации, а теми фатальными препятствиями, которые мешают ее движению.

Вот как комментирует такой путь раскрытия советского через лабиринты коммунального мира один из экспертов, с которыми мы консультировались во время подготовки этого текста. Александра Данилова — историк искусства и куратор, работавшая с Кабаковым, заведующая отделом искусства стран Европы и Америки XIX–XX веков ГМИИ им. А.С. Пушкина: «Реалии советской жизни, коммунального быта, в котором причудливо смешиваются индивидуалистические и коллективистские чув-

ства, приобретают в творчестве Ильи Кабакова характер метафоры. В его произведениях лирический герой предстает рядовым обывателем, мельчайшей частицей социума, чей личный взгляд скрывается за системой тропов и клише. Воспроизводя неподражаемый стиль графиков по “замкнутому пространству” общей кухни или лестничной клетки (и сегодня еще украшающих наши подъезды), Кабаков наглядно показывает, что вопрос “кто вынесет мусор?” приобретает характер гамлетовского. Именно эта коллизия несовпадения мнений, извечный конфликт человеческих мечтаний с жесткими общественными нормами и станет главной темой знаменитых кабаковских альбомов. Истории вымышленных персонажей, рассказывающих о своей жизни, лишенной значительных исторических событий, позволяют взглянуть на мир глазами того самого “маленького человека”, о котором писали Гоголь, Достоевский и Чехов. Персонажи Кабакова, “познающие мир сквозь узкую щель платяного шкафа”, стремятся наполнить смыслом собственное существование, они мечтают “обрести крылья”, чтобы вырваться из рутины повседневности. Произведения Кабакова стали своеобразным ключом к пониманию “советского феномена”, чьи коммуналь-

но-коллективистские законы раскрываются через драму индивидуальности. Придуманые Кабаковым полуфантастические нарративы приобрели характер онтологических обобщений, они превращены по воле автора в некие универсальные формулы бытия».

Интересно, что в нашей беседе Александра Данилова отдельно подчеркивала, что: тема маленького человека у Кабакова выходит за границы советского, превосходит ее. Маленький человек гораздо более архетипичен, чем его частная культурно-историческая версия советской эпохи. Эта мысль будет для нас важным поворотным пунктом в дальнейшем изложении, когда речь пойдет о мистической этнографии.

Вполне логичным также представляется толковать советское Кабакова в духе антиутопии, противоположной утопическому проекту коммунизма. Если утопию нового мира строили великие советские художники-модернисты, то антиутопия — критическая конструкция таких скептиков-современников, как Илья Кабаков. В подобной трактовке его поэтика является «кривым зеркалом» советского мира, в котором с циничным и трагичным реализмом отражена вся его бесчеловечность, развенчивающая утопические чаяния и социально-политические свершения. Вместо строительства нового великого мира советский человек спрятался в шкафах, сортирах или собрался вообще сбежать в космос. В этом контексте также часто упоминается инсталляция «Красный вагон» (1991–2008), в которой все утопические мечты советской эпохи закрыты в вагоне-галерее, на выходе из которой вы попадаете в кучу мусора.

Из нашего разговора с Ириной Горловой — куратором, руководителем отдела новейших течений Государственной Третьяковской галереи — сложился довольно драматичный образ именно художественного воплощения антиутопии в работах Кабакова, где «советское» становится противоположным человеческому. Вот как она рассуждает, цитируя

Кабакова: «Об отношении Ильи Кабакова к “советскому” говорят не столько его произведения, гораздо более многозначные, чем их традиционная интерпретация, сколько тексты, где неизменно возникает образ коммунальной квартиры, которая “является хорошей метафорой для советской жизни, потому что жить в ней нельзя, но и жить иначе тоже нельзя”. В памяти всплывает еще одна фраза, сопровождающая одну из самых пронзительных инсталляций художника, “Дневник моей матери”: “Когда я думаю о мире, в котором прошла жизнь моей матери, и пытаюсь представить себе сжатый образ ее жизни, в моем воображении возникает длинный темный коридор, где я блуждаю, как в лабиринте, и где за каждым поворотом, за каждым изгибом обнаруживается не мерцающий вдалеке свет выхода, а все тот же грязный пол и все те же серые, пыльные, обшарпанные стены, освещенные тусклым светом сорокаваттной лампочки...”».

“Советское”, по Кабакову, противоположно “человеческому”. Душная атмосфера коммуналки, гул голосов, пространство текста, смысл которого заключается лишь в его бесконечной повторяемости, страх, изоляция — вот основные составляющие “советского” “по Кабакову”. Парадоксально, но в Америке он открывает для себя еще более страшный, бездушный мир, и может быть, поэтому в инсталляциях 2000-х годов он покидает “коммуналку” и обращается к темам, помогающим, кажется, в поисках выхода из апокалиптического состояния человечества...».

Если мыслить советское через идеологический диктат, то художественные миры Кабакова поразительно вписываются в ключевую проблематику критики идеологии, выработанную в марксизме и его различных изводах. Структурные конфигурации социальных отношений, переведенных в отношения вещей — людей и вещей, становятся базой для ключевой драмы капитализма — товарного фетишизма. Но в случае советского строя

мы сталкиваемся со своего рода идеологическим анти-фетишизмом, который предлагает особую конфигурацию людей и вещей, так ярко препарированную художественным ножом Кабакова, утверждавшим, что в этом советском уравнении людей и вещей главной переменной становится ТЕКСТ — герметичный и ни к чему не отсылающий, кроме круга идеологических смыслов.

В логике антиутопии есть и еще один важный аргумент. Мир кабаковских героев словно бы собран как гротескная постмарксистская критика советского идеологического режима. Как будто бы марксизм взбунтовался против своего советского воплощения. «Туалет», «Жизнь в шкафу» или «Человек, который улетел в космос из своей комнаты» представлены исключительно неким тотальным набором вещей, максимально соотношенных с бытом советской эпохи. Мы помним, что Альтюссер и Жижек прочитывают одну из ключевых идей Маркса — товарный фетишизм — как вещественное замещение социальных отношений: вещи живут, верят, действуют за нас. Кабаков переносит всю эту цельную модель отчужденной системы вещей в критический художественный контекст: тотальная инсталляция из предметов быта начинает разоблачать идеологический абсурд, который этими вещами жестко структурирован, и, в то же время, она демонстрирует, что этот абсурд и есть реальность, закодированная бытом.

#### Мистическая этнография и клаустрофобный уют

Следует сказать, что для этих вполне очевидных и масштабных трактовок мы хотели бы присмотреть менее очевидные альтернативы. Что, если Кабаков — изобретатель мистической этнографии? А тотальная инсталляция — это ее метод? Ведь базу его поэтики составляют вполне аутентичные (что очень важно!) объекты материальной культуры советского периода (вспомним, конечно, и о дневниках). И здесь мы видим чисто этнографическое

решение. А далее, как хороший этнограф — или даже антрополог — художник начинает прочитывать все более глубокие сакральные значения, которые открывают духовно-мистические слои культуры. И тогда глубина смирения в «Туалете» переходит в мистическую погруженность и созерцание в шкафу и далее — в частный проект спасения на космической катапульте. Да, Кабаков распаковал советский идеологический быт-текст, но за ним он нашел мистическую этнографию и путь спасения/сопротивления, которому, возможно, стал привержен и сам.

Однако как работает эта художественно-мистическая этнография? Что позволяет продвинуться так глубоко? Мы отметим один важный прием.

В тотальных инсталляциях Кабакова часто встречается весьма продуманный поэтический ход, который можно было бы назвать клаустрофобным уютом. Его героям как будто хорошо и вполне комфортно в тех странных нагромождениях вещей, с которых начинается их драма. И «Туалет», и каморка улетевшего в космос, и шкаф Примакова имеют что-то обжитое, человеческое, настоящее. И вроде бы идеологический порядок отношений вещей-людей вовсе даже и не предал подлинно человеческое: внутренняя колония остается пригодным местом для жизни, но в ней находится некий пункт, нулевое пространство, где можно скрыться от внутренних колонизаторов.

Существует авторское раскрытие этой поэтики: «Речь идет не только о таких страшных местах, как тюрьма, милиция или вокзал. Буквально все пространства обитания: школа, дом, магазин, почта, больница, столовая, мастерские по починке — имеют тот же репрессивный, подавляющий характер. Поневоле вспоминаются средневековые представления о “гении”, духе места, который овладевает всяким, кто туда попадает. Каким способом этот дух пространства овладевает тобой? Во-первых, помещение всегда деконструк-



Илья Кабаков  
«Корабль», 1992.  
Инсталляция  
в «Espace  
Lyonnais d'Art  
Contemporain»,  
Лион. Фото  
Блэз Адилон.  
Предоставлено  
Эмилией  
Кабаковой.

тивно, до нелепости асимметрично или, наоборот, симметрично до безумия. Во-вторых, оно выглядит тусклым, гнетущим, полутемным, но не потому, что окна маленькие или горят слабые лампы. Суть в том, что свет и днем и вечером располагается так мучительно, так нелепо, что создает особый, только этому месту присущий дискомфорт. Третья важная черта воздействия «нашего помещения» — убогое, нелепое качество его изготовления, от проекта до реализации: все кривое, неотделанное, полно пятен, щелей, во всех самых прочных материалах присутствует что-то временное, странное, сделанное кое-как, лишь бы «сошло».

В этом описании даже сам автор, похоже, недооценивает парадоксальность своего художественного решения. Пустая, гнетущая, всегда надломленная и треснутая убогость помещений при столкновении с отчаянными смыслами их исчезнувших обитателей как раз и обретает клаустрофобный уют, разрушительное противоречие которого и следует разрешить герою. В этом уюте создаются тайные планы, ритуалы, практики созерцания, аскезы и отшельничества.

И вот некий Комаров создает «секту» космонавтов из себя одного в своем отшельничестве фанерном закутке и выходит на мистическую связь с космическим движением, его

законами и гарантированным спасением. Его концентрация, самопогружение, радикальный эскапизм, которые нам нужно обязательно предположить по описанию работы, помогают довести дело до конца. Его аскетизм и равнодушие к быту подчеркнуты очень скудным интерьером.

В мистической этнографии тотальность надломленного инсталлированного мира служит лишь мостом к тотальности «духовного подвига», цель которого — выскользнуть из-под вездесущей внутренней колонизации. Кабаков делится с нами своим методом художественной деконструкции этого тотального всепоглощающего процесса, показывая, что на когнитивном уровне он может потерпеть фиаско, встречаясь с силой маленького человека-демиурга.

Еще один аспект мистической этнографии и поэтики клаустрофобного уюта, который нам хотелось бы подчеркнуть, заключается в парадоксальной силе аффективного отсутствия. Сам художник нередко подчеркивал, что его персонажи — это некоторые аффективные сгустки из внутреннего мира самого Кабакова, выделенные в отдельных героев. И зритель на его выставках тоже моментально улавливает силу аффекта героя, которого чаще всего нет — его уже нет в «Туалете», «Дневнике моей матери», комнате человека, улетевшего в

космос. Аффекта больше, чем героя. Отчасти именно этот элемент наводит на мысль о мистичности этнографии: глубокие, захватывающие, сложные чувства вызывает отсутствие! Вещи есть, обстановка собрана, история рассказана — и все это странным образом ведет нас к аффекту несуществующего героя.

Эти переживания возвращают нас в самый глубокий опыт ранних детских привязанностей. Как показал Джон Боулби — известный британский последователь и в то же время критик Фрейда — и сторонники его теории привязанности (attachment theory), формирование психики ребенка зависит от силы привязанности к матери (или тому, кто ее заменяет). В многочисленных экспериментах по исследованию привязанности выяснилось, что отсутствие матери и эмоции ребенка по этому поводу столь же важны, как ее присутствие. Пустота без матери — это всегда аффективная пустота отсутствия заботы. В экспериментах с временным разлучением, когда малыш находился под наблюдением, сидя в одиночестве в закрытой игровой (практически «шкафу»), именно отсутствие матери и последующее воссоединение с его эмоциональной окраской (некоторые малыши, например, демонстративно равнодушно встречали мать) трактовались как базовые факторы, показывающие степень/тип привязанности. Сегодня по какой-то причине из разных «интернет-утиюгов» можно послушать модные околотерапевтические советы про типы привязанностей и «мама-терапии». Мы же с искусством Кабакова хотели обратить внимание на этот «мистический» аффективный портал, порожденный силой аффективного отсутствия.

Здесь нам также хотелось бы позволить себе одно важное теоретическое и историко-культурное наблюдение (в гипотетическом зале). Творчество Ильи и Эмили Кабаковых ассоциируют с (пост)советской веткой постмодернизма за счет изощренной поэтики, максимально открытой разным интерпретациям.

Это убедительно показано Борисом Гройсом. Однако, аффективная составляющая в современном контексте позволяет говорить об их творчестве в метамодернистском ключе. Если тотальная инсталляция держится во многом на аффективной силе отсутствующего героя, а сам он — проекция внутренней драмы художника, то эффект формируется скорее драматургией какой-то особой кабаковской искренности, а не жесткой постмодернистской иронии, рассыпающей смыслы. И тогда сумма аффекта и искренности дает нам искомый метамодернистский поворот, который сейчас активно обсуждается, правда, применительно к более позднему периоду.

#### **(Не)Мыслимая тотальность**

Завершая наш небольшой теоретический разговор о том, как творчество Ильи Кабакова помогает осмыслить «советское», мы хотели бы вернуться к проблематике тотальности и тотальной инсталляции. В нашем анализе тотальные инсталляции не просто являются вырезанными материальными кусочками «картины мира» (коммунального быта) или локациями — местами обитания — маленького человека. Это этнографически собранные мистические порталы в сакральный опыт глубокого аффекта, демонстрирующие возможности сопротивления любой внутренней колонизации. Это великий путь из туалета (или шкафа) в космос, глубоко укорененный в социальных контекстах эпохи.

Но сегодня этот фокус тотальности, очевидно, меняется. Мы живем в мире, где тотальность пора уже мыслить иначе. Каким образом? Рискнем предложить новую версию тотальной инсталляции, иллюстрирующую наш тезис.

В конце текущего 2023 года или в начале следующего состоится премьера нового проекта австралийского художника Гая Бен-Ари — одного из пионеров био-арта — в коллаборации с Нэйтаном Томпсоном и весьма представительной группой ученых из ведущих

биологических лабораторий мира. Инсталляция называется «Revivification», что можно перевести как «Воскрешение». В ее основе несколько элементов: некоторая закрытая изолированная архитектурная среда; металлические акустические резонаторы, наполняющие среду звуком; контроллер или стабилизатор резонанса в виде живой нейронной ткани — нейронных органоидов, полученных на основе революционной технологии перепрограммирования клеток крови. Донором клеток выступил один из самых известных композиторов музыкального авангарда Элвин Люсьер. Если кратко, то нейронные органоиды идентичны нейронам Люсьера и продолжают функционировать как его внешний «мозг». Сам композитор недавно ушел из жизни. Ему было 90.

Таким образом, «Воскрешение» функционирует, по словам Бен-Ари, как «суррогатный композитор» и «суррогатный исполнитель», телом которого является архитектурная среда с резонаторами, а мозгом — биологические нейронные ткани Элвина Люсьера.

Этот суррогат продолжает сочинять музыку на основе принципов, которые исповедовал великий авангардист. Да, это что-то вроде бессмертного композитора Люсьера.

Кроме того, в этом процессе участвуют зрители, пришедшие на экспозицию. Их присутствие меняет акустический контур, и клетки нейро-органоида вынуждены перестраивать вибрацию резонансных контуров. Таким образом, весь процесс заключен в цикл обратной связи, динамику которого в художественном пространстве известный пионер кибернетического искусства Гордон Паск когда-то называл «эстетически заряженной средой». Сам бессмертный композитор в этом закрытом контуре сконцентрирован исключительно на генерировании музыкального материала — чистое творчество без отвлекающих примесей. Кроме того, предполагается, что он может сотрудничать с приглашенными музыкантами и художниками, готовыми к импровизации с «воскрешением».

Автор работы рассуждает о том, что жизнь в биологическом смысле — это во многом дело случая, поскольку структура ДНК, особенности фенотипа и среды крайне изменчивы. Почему бы нам не сгенерировать такой случай в рамках искусственного отбора?

Очевидно, этот проект вовсе не помогает нам мыслить советское в духе Кабакова. Но он помогает нам сменить фокус в понимании тотальности и жанра тотальной инсталляции. Вместо «нарезки» относительно законченных кусочков коммунального мира с пустотой, генерирующей драматический аффект и создающей цельность тотальной инсталляции по Кабакову, мы собираем новую тотальность жизни в биологическом смысле. Ибо что может быть тотальней самой жизни? Самой этой генеративной витальности, претендующей на ко-эволюционные масштабы?

И да, мы безусловно обратились к этой работе из той скорбной рифмы, которая связывает уход из жизни великого художника Кабакова и великого композитора Люсьера. Но что, если в случае Люсьера инсталляция обретает новый смысл тотальности именно за счет этого био-художественного реформирования самого бытия композитора как творческого существа, но уже в пост(не)человеческом бытии? И что, если неизбежно и сам Илья Иосифович Кабаков останется в аффективно переполненной пустоте, но уже своей мистической этнографии?

**Экспертный комментарий Дмитрия Пиликина (художник, куратор, историк искусств — Санкт-Петербург).**

Значение Кабакова для понимания феномена «советского» доходит волнами. Первая волна, ударившая еще в конце 1980-х — начале 1990-х, происходила на фоне довольно бурного на события времени, когда само «советское» еще было живо и заполняло все вокруг. Хотя уже и переживалось сатирически как уходящая натура. Затем, шаг за шагом, усилиями российских искусствоведов, осевших в

Европе и США, главным трендом и вкладом современного российского современного искусства в международный контекст становится московский романтический концептуализм, во многом построенный на деконструкции формализма «советского», где между декларируемым и подразумеваемым образовалось огромное противоречие (хотя сам этот термин, предложенный Борисом Гройсом, появляется еще в конце 1970-х). Кабаков при этом отрывается от основного корпуса движения и становится единственной известной международной звездой. И возвращается он к признанию в России 1990-х уже с Запада. Я помню, как году примерно в 1994–1995 американцы устроили в Эрмитажном театре конференцию, где объясняли россиянам значение Кабакова в его роли особого «российского месседжа» в мировое современное искусство. Выглядело это немного странно.

За пару лет до этого я побывал на Documenta IX в Касселе. Это был первый мой выезд за границу с массой ярких впечатлений. Поездка была импровизационной, и я ничего не успел прочитать заранее о том, что будет на этой выставке. И вот вываливаюсь я спустя два часа из Fridericianum с совершенно круглой головой и как в мираже вижу вдалеке на аккуратном немецком газончике отечественный туалет в аккуратной же побелке, но с кривовато нанесенными кириллицей навигационными знаками. Не заметив других знаков, я двинулся к букве «М», но был остановлен бдительной охранницей, которая сказала мне, что вход с другой стороны. Из чего я сделал вывод, что этот объект в самой системе чтения «советских знаков» был рассчитан преимущественно на иностранного зрителя.

Потом пришли «жирные» нулевые. В Москве как грибы стали расти пафосные институции, претендующие на ведущую роль в российском современном искусстве. Каждая из них, заявляя первородство и преемственность в истории, хотела начать свою деятельность с большой и пафосной выставки Кабакова.

«Советский» проект к этому времени уже был очищен до глянцевой картинки и заполирован ностальгией и пафосом. Ну и последнюю (и, наверное, самую сильную) музейную презентацию Кабаков получил перед самой смертью, когда феномен «советского» уже приобрел ощутимый буфер музейного отдаления в историю. И тогда так именно и казалось, хотя уже нулевые предупреждали, что «советский» проект еще не завершен. Я смотрел эту выставку в Эрмитаже и видел, что множество зрителей, совершенно разных возрастов, реагировали на нее эмоционально и буквально «зависали» в этом лабиринте.

Так в чем же роль Кабакова? Наверное, можно определить ее как создание подробного прописанного мира с его особыми декларируемыми правилами (взывающими ко всеобщему счастью и миру) и действиями (никак не коррелирующими с высказанными намерениями). Зрителю или читателю, не имеющему такого опыта, нужен проводник, который сможет разобрать этот конструкт на понятные элементы и метафоры. И у Кабакова это получилось. Для нас тут важно, что этот опыт осознания приходит к нам не изнутри, а в виде обратной рефлексии — во взгляде со стороны или с дистанции. Ведь нам кажется, что ИМЕННО МЫ лучше всего знаем про «советское», но чтобы понять себя, надо посмотреть на себя глазами другого. Тогда многие заблуждения рассеиваются.

**Дмитрий Галкин**

Родился в 1975 году в Омске. Философ, куратор. Профессор Томского государственного университета. Автор книги «Цифровая культура: горизонты искусственной жизни» (2013). Живет в Томске.

## Юлия Тихомирова Коллекционер коллекционеров

*«Классификация — величайшее творчество, — сказал он, когда все окурки, лежащие на столе, были занесены в инвентарную книгу. — Классификация, собственно, — оформление мира. Без классификации не было бы памяти. Без классификации невозможно никакое осмысление действительности. Классификатор — лучший человек.»*

**Константин Вагинов, «Гарпагониана»**

*Тайна изопродукции — жалость.*

**Виктор Кривулин**

«Завтра мы улетим» — так называется первая большая выставка Ильи Кабакова в Тель-Авивском художественном музее, открывшаяся в июле этого года. Выставка, задуманная еще при жизни художника, оказалась посмертной. Большую часть экспозиции занимает живопись разных периодов. Последние работы признанного при жизни мэтра постфактум волей-неволей воспринимаются завещанием, причем неважно, желал ли этого сам художник. Это восприятие можно справедливо списать на когнитивное искажение, происходящее в большинстве подобных случаев, но две поздние работы: «В мастерской #1» (2018), которая экспозицию открывает, и «Окно в мое прошлое» (2012) — действительно аккумулируют в себе фундаментальные темы, которые художник разрабатывал на протяжении всей жизни: маленький человек, репродукция, диалог со «старыми мастерами», мотив «картина в картине». И все они собираются в ключевом образе, в одной фигуре — Коллекционер.

Иногда в самых неловких и экзальтированных приторных трюизмах может скрываться удивительная, даже парадоксальная прозорливость. Так, в фильме «В будущее возьмут

не всех» (2015)<sup>1</sup> диктор, описывая Эмилию Кабакову в мастерской художника, патетически произносит: «А все-таки красиво получается... маленькая женщина на фоне огромных картин...». Эмилия в свою очередь, будучи де-юре соавтором этих самых «огромных картин», отвечает, светски подыгрывая: «А вот пришел бы Илья, был бы большой художник на фоне больших картин!» — в этом неловком разговоре вскрываются болезненные мотивы искусства Кабакова, того самого маленького человека, который масштабирован до размеров Большого Художника.

Сам Илья Кабаков в «Автопортрете в кабинете #1» (2018) представляет картину, разительно отличающуюся от пафоса фильма: он изображает свою мастерскую в духе «старых мастеров», в ряд которых себя ставит и которым проигрывает. Произведения тут не поражают мегаломанией, а соответствуют классической станковой картине, они соразмерны самому художнику, не сразу различимому на фоне создающейся «картины внутри картины» — «Портрета канцлера Сегье» Шарля Лебрена (1670), вписанного в индустриальный пейзаж.

Илья Кабаков «Человек, который никогда ничего не выбрасывал», 1995. Вид инсталляции в Музее современного искусства, Осло. Предоставлено Эмилией Кабаковой.



Илья Кабаков «В мастерской №1», 2018.

Фигура художника масштабом соответствует фигурам с репродукции мастера XVII века (любопытно, что композиция, включающая художника, образует изокефалию, усиливая тем самым эффект слияния реальности художника и реальности репродукции), он даже не сразу бросается в глаза. Художник в мастерской — не демиург, а ремесленник, старательный картинщик-копиист, скорее воспроизводящий, нежели творящий.



Виллем ван Хахт «Апеллес рисует Кампаспу», 1630.

Традиция изображения помещения, наполненного картинами, восходит к иконографии «кабинетов любителей искусства», которые в свою очередь появились как документации кабинетов редкостей, а потом и частных собраний коллекционеров искусства. Подобные кабинеты имели определенную аллегорическую программу и представляли собой «обширнейший театр вселенной», включая «подлинные материалы и точные репродукции целого мира»<sup>2</sup>. Практика коллекционирования диковин и искусных произведений связана с пониманием «силы уподобления» как онтологического свойства человека, в противовес «силе созидания», которой обладает лишь Бог. Кабинеты и коллекции были призваны создать микрокосм, соответствующий неразгаданному макрокосму, их задача — провести связующую нить между Землей и Небом. Кроме того, коллекционер — это человек, познающий порядок мира через систематизацию репродукции универсума. Коллекционер-алхимик может даже дерзнуть влиять на мир при помощи его репродукции. Наслаждение коллекционера заключено не в обладании теми или иными вещами — коллекция может быть не ценна в глазах стороннего наблюдателя и эксперта, — суть коллекционирования в возможности контроля над универсумом, достигающегося через систематизацию и классификацию. Тем не менее, коллекция всегда недостаточна, ведь создавая «обширнейший театр мира», подконтрольную репродукцию вселенной, коллекционер понимает, что референт, тот самый мир, произведенный силой созидания, животворящим импульсом, а не силой уподобления, копирования, недоступен непосредственно. Коллекционер ничтожно мал по сравнению с Богом, а потому лишен прямого доступа к вселенной, что приводит к осознанию извечной недостаточности репродукции<sup>3</sup>.

Аллегорические кабинеты редкостей могут трансформироваться в программу панегирика мастерству художника: так, иконография «ка-

бинета любителя искусства» у Виллема ван Хахта в работе «Апеллес рисует Кампаспу» (1630) способствует созданию аллегории кабинета Рубенса<sup>4</sup>. А вот у Давида Тенирса Младшего иконография «кабинета любителя искусства» смыкается с пародийной темой обезьян, которые и находятся внутри мастерской в одном случае художника, в другом — скульптора. Для мастера из Нидерландов мотив маленького человека, бытописания крестьян, естественен. Обезьяны у него человекоподобны постольку, поскольку сами люди от них не то чтобы далеко ушли. Удивительно, но две соседствующие и естественно смыкающиеся друг с другом темы — «коллекционер» и «маленький человек» — в старом искусстве соединяются друг с другом через посредника — обезьяну, воплощенную «силу уподобления», только уже уподобления человеку. Обезьяна относится к человеку так, как сам человек относится к Богу, а кабинет редкостей — к миру. И тем не менее, «маленький человек» непосредственно не становится создателем кабинета редкостей. Фигуры в фламандских кабинетах благородны, достойны, статны, знатны, а в первых «документационных» гравюрах реликвариив могут и вовсе отсутствовать.

В отечественном контексте тему «маленького человека» последовательно и наиболее интересно разрабатывал Леонид Соломаткин, фигура, долгое время находившаяся в тени более очевидных и менее сложных «передвижников первого ряда». Соломаткин переносит нидерландскую, северную традицию крестьянского бытописания на российскую почву: его герои неказисты, буквально малы, обладают кукольной пластикой и зачастую гротескными, спрессованными чертами лица. Его сюжеты — странствия, цирковые выступления, неприкаянность, убогие праздничные обряды, запойное жутковатое веселье, огрубевшее изящество артиста. С темой «маленького человека» связан и Григорий Сорока, чья история прямо просится на страницы



Лев Повзнер «Выставка на открытом воздухе», 1970-е.

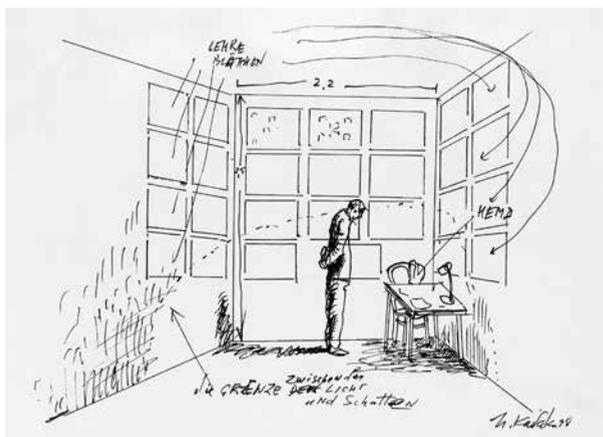
классиков: крепостной мальчик, попавший в школу Венецианова и ставший его лучшим учеником, так и не смог получить свободу и совершил самоубийство, успев написать ряд гениальных картин. В контексте обсуждаемого следует вспомнить еще одно имя — Александр Тышлер, художник бисерных героев и марионеточной пластики. Но открыто «маленький человек» выходит на авансцену искусства только во второй половине XX века. Так, в позднесоветское время два художника, диаметрально противоположных взглядов и талантов, начинают последовательно разрабатывать обсуждаемые темы — «маленький человек» и «коллекция» — органично соединяя их, каждый на свой лад. Это Лев Повзнер и Илья Кабаков.

Лев Повзнер, художник, близкий кругу лианозовцев, — прекрасный рисовальщик, осознающий свои таланты художника и графика. Концептуальные практики Повзнера не интересуют, даже поздние его работы 2010-х годов походят на причудливые трагедийные миры Исидора Гранвиля больше, чем на изыскания советских художников-концептуалистов. Отстранение и создание персонажей-типов, нарративность прозы, линей-



Илья Кабаков «Коллекционер», 1998. Вид инсталляции в Галерее Тадеуша Ропака, Зальцбург. Фото Эмили Кабаковой. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

ность, повествовательность и концептуальная рама, комментирование и критическое осмысление советской действительности — всего этого в графике Повзнера не найти. Грязный колорит, смутный свет не освещающий, но аккумулирующий вокруг себя тьму — это поэтика Повзнера, его герметичный мир, не требующий дешифровки, не принимающий внешнюю системную трактовку и в принципе не нуждающийся в зрителе, даже сконструированном. Это антипод Кабакова. Кажется, что точек соприкосновения у столь



Илья Кабаков «Коллекционер», 1998. Эскиз инсталляции в Галерее Тадеуша Ропака, Зальцбург. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

разных художников быть не может. Тем не менее, это не так.

Картинка «Выставка на открытом воздухе» Льва Повзнера, ориентировочно датированная 1970-ми, развивает иконографию поджанра «кабинет любителя искусства» и работает с мотивом «маленького человека». В работе Повзнера кабинет любителя искусства выдворили прочь — на улицу. Это песнь о беспризорности и неприкаянности истории искусства и всех, кто определяет себя в качестве ее обитателей: о маленьких людях с маленькими картинами — бисерная графика, «шкатулка в шкатулке». Повзнер изображает столпотворение жаждущих свободы (среди них есть и Михаил Рогинский, друг художника), но всего и всех слишком много — все хотят набрать полную грудь воздуха на уличной выставке, а потому зрителю уже ничего не остается. Картина в картине тут выполняет множество функций: это и зеркало, в которое смотрится юродивый мальчик, и громоздкий стог (привет Венецианову и его школе), и портал в прошлое (мольберт, рядом с которым стоит дама в архаичном наряде и шляпе с перьями), и персонаж (благодаря причуде композиции

портрет позади двоих живых людей воспринимается как некто третий), и материал, из которого состоит стена — собрание картин, барачка и выставка тут не «сила уподобления», но онтологическая категория мироздания. Картина для Повзнера не просто репродукция мира, но материал, из которого состоит все. Маленькость, гротескность и бисерность органичны самому универсуму, за пределами которого, кажется, ничего не существует. Эти люди малы сами по себе, без сравнения с чем-то великим, их картиночный мир автореферентен, загадочен и притягателен.

У Питера Брейгеля люди были частью природы, всемирного цикла смены времен года, плоть от земли. У Повзнера люди — плоть от картин, а картины — все. Мы не всегда можем увидеть, что на этих картинах изображено (может, это шедевры, а может — Измайловский вернисаж в не самый лучший для барачольщика день), но сама композиция и функция «картины в картине» диктует нам: это не просто репродукция, это живая материя. Мир «Выставки на открытом воздухе» — манифест художественного монизма: он не нуждается в демиурге и его эпигонах, искусство тут не сила уподобления, а сама субстанция жизни. Искусственное здесь парадоксально живо и разнообразно, картина витальна, хоть и общая обстановка изнывает затхлостью. Это коллекция без коллекционера, бездомный кабинет любителя искусства: знакомая иконография и устойчивые мотивы выворачиваются наизнанку.

У Кабакова мы наблюдаем совершенно иную картину, гораздо более приближенную к действительности и болезненно психологичную. Его персонажи-коллекционеры используют механизм коллекционирования ради возможности соорудить трамплин для побега. Искусственный универсум предельно искусственен именно чтобы дать возможность коллекционеру избежать мира. Валерий Подорога, рассуждая о романе «Наоборот» Жориса Карла Гюйсманса, пишет: «Вот так этот

странный коллекционер и действует: он не наслаждается самой коллекцией, ему нужна она только для того, чтобы создать серию чувственных эффектов, которые ограничат его от воздействий внешнего мира. Коллекции, собранные дез Эссентом, — это он сам, предметно воплощенная чувственность, его новые «тела». Собрать себя — девиз этой страсти»<sup>5</sup>.

И вот маленькие люди Кабакова, такие, как «Коллекционер», «Человек, который никогда ничего не выбрасывал», «Человек, собирающий мнения других» из работы «10 персонажей» (1988), собирают советские кабинеты курьезов и через них собирают себя. Так об этом пишет сам художник: «Каждый из них [персонажей — Ю.Т.] изобретает свой способ ухода или хотя бы игнорирования окружающего, и этот способ становится маниакальной идеей: собирание коллекции открыток, возврат к своему прошлому, пересматривание своего мусора, полет внутрь нарисованной им самим картины или, наконец, фантастический, абсолютно невероятный способ уйти в космос, пробив потолок собственной комнаты»<sup>6</sup> — маленький человек Кабакова с точки зрения целелеполагания совпадает с пресыщенным декадентом дез Эссентом, который желает достичь апогея искусственности, буквально создать театр мира, полный эрзацев, репродукций — ради избегания мира, который не кажется ему местом, достойным жизни. Дез Эссент пресыщен, коллекционер Кабакова беден, но они оба не могут успокоиться, пока не завершат свой герметичный искусственный мир, в который можно сбежать, и в этой фрустрации пресыщенный и голодающий равны. Фигура Коллекционера и его «совершенный театр мира» резко контрастируют и вступают в неизбежный конфликт с советским коммунальным бытом, который с логикой накопления и систематизации, создания собственных аллегорических пространств и собирания себя, как минимум, трудносовместим. Дез Эссент купил целый загородный дом ради осуществления своей безумной и соблазни-

тельной затее, «маленькие люди» Кабакова ограничиваются комнатухой в коммуналке. Эта драматургия травмы столкновения «искусственности» и «жизни», которую дез Эссент мог долго избегать, быстро настигает влачащих жалкое коммунальное существование «маленьких людей» Кабакова.

Трьюизм «маленький человек» соотносят в отечественной традиции с Гоголем, Достоевским и даже Чеховым, но «маленькие люди» Ильи Кабакова зачастую гораздо ближе к декаденту дез Эссенту и систематизатору Жулонбину из незавершенного романа Константина Вагинова «Гарпагониана». Вот как описывает Жулонбина Вагинов: «Коренастый человек с длинными, нежными волосами, в расстегнутой студенческой тужурке с обтянутыми черной материей пуговицами, в зеленовато-голубоватых потертых диагональных брюках сидел за столом на кухне. <...> Он перебирал ногти, складывал в кучки, располагал в единственно ему известном порядке». Даже внешность Систематизатора Вагинов будто бы подсмотрел у «малых голландцев» или у Соломаткина. Впрочем, коллекционировать ногти вполне могли бы и герои Льва Повзнера. И все же «маленькие люди» Повзнера не фрустрированы, а вот «маленькие люди» Кабакова собирают отчаянно. Они создают свои модели мироздания с целью бегства, с целью прорыва в иное, будто бы совершая ритуал, следуя глубинному инстинкту. Этот глубинный инстинкт — сила уподобления.

Что дез Эссент, что Жулонбин — персонажи трагикомические, гротескные, пародийные. Так и «маленькие люди» Кабакова могут быть считаны пародией на ту или иную художественную одержимость, гротескное состояние, которое стало онтологической, персонажеобразующей чертой: «Итак, “темы-образы”, послужившие изготовлению “10 персонажей”, — это темы моего сознания, которые сейчас с большого уже расстояния могут быть представлены как основные “мифемы” болевых сгустков, комплексов,

неврозоз или даже истеризмов, не знаю, как назвать поточнее. Эти темы сразу же получили персональный облик, сразу же оказались “персонажами” — Комаров, Бармин и др. То есть я сразу решил уже тогда, что “персонаж” — это вполне литературный герой, обрабатываемый темой-состоянием и проживающий эту тему, состояние от начала до конца как единственное содержание своей жизни»<sup>8</sup>. Это было сказано по поводу альбомов, но применимо и к самому механизму создания персонажей, существующих внутри нарратива.

Обсессия коллекционера может выражаться в желании художника восполнить недостаток художественного мастерства копированием работ мэтров и таким образом присвоением их. Репродукция мира — это и есть коллекция. Репродуцируя, создавая модель мира, коллекционер уподобляется Демиургу.

Автопортрет в мастерской — автопортрет не только художника, но и блестящего коллекционера-апроприатора, который сам себя в искусстве мыслит прежде всего «маленьким человеком», а не Большим Художником. Вот как Кабаков говорит о себе: «Музей и вся культура для меня являются полем бессмертия. И культура для меня — это зона бесстрашия. Это тот родной дом, где тебя не ударят, не убьют. Моя жизненная парадигма — это родиться под забором, а потом познакомиться с прекрасной принцессой, которая гуляет в саду и которая за то, что этот мальчик, скажем, перевернется три раза через голову, скажет: “Пустите этого мальчика в дом”. Это — попадание с улицы в дом, из провинции в город, из бытия в небытие»<sup>9</sup> — маленький человек, попавший из-под забора, из барака в чудесный мир искусства — это и история Григория Сороки, трагического «маленького человека».

Но попадание в «волшебный мир» вовсе не гарантирует того, что ты перестанешь быть маленьким человеком: эпические пейзажи Брейгеля не превращают деревенских пьяниц в сверхлюдей, пространство мастерской не

позволяет обезьянам перескочить несколько этапов эволюции в картине Давида Тенирса, плохой картинщик не станет Творцом, а коллекционер — Богом.

Итак, Кабаков смотрит не на житейскую реальность: она страшна и там могут убить. Сбежать в «волшебный мир» искусства — вот цель «маленького человека». Таким образом, достойной реальностью для Кабакова выступает мир искусства (мир культуры), созданный силой созидания Творца, Гения, Художника (именно с большой буквы!). Если средневековые хранители реликвариев и барочные создатели кабинетов курьезов создавали «театр мира», то Кабаков — «театр искусства», силой репродуцирования, уподобления мастерам, развивая тему коллекционирования, которую начал в своих «персонажах».

Но есть ли вообще тот самый мир, произведенный силой созидания, творения? В универсуме искусства, где за силу уподобления отвечает репродукция, копирование, студия, референтом выступает оригинал, творение руки гения. Да ладно гения, хотя бы Большого Художника! Хотя бы Большого Стиля.

И здесь возникает вторая из заявленных в начале картин: «Окно в мое прошлое» (2012). Эта картина включает в себя изображение кабаковской же репродукции картины малоизвестного художника И. Алехина «Проверена! (На партийной чистке)» (1981), которую Кабаков видел не в оригинале, а в альбомной репродукции — вновь знакомый нам прием «картина в картине», только пропущенный через еще один фильтр: репродукция репродукции журнальной репродукции, копия копии копии<sup>10</sup>.

Советский человек не видел большую часть того до-модернистского искусства, которое почитал за великое. Но видел в избытке жуткий колорит и расхлябанную нечеткую линию соцреалистов, учился на копиях, видел черно-белые репродукции или выжженные слайды. Оттого у Кабакова смыкаются в плавильном котле усредненного стиля северное



Илья Кабаков «Окно в мое прошлое», 2012.

возрождение, классицизм и соцреализм. Сестра главного героя фильма Андрея Тарковского «Зеркало» (1975) кричит ему: «Ты это украл! Я скажу, что ты украл!» — когда тот листает альбом с шедеврами иностранных коллекций старого искусства. Советский человек чувствует одновременно необходимость истории искусства и ее вечный недостаток, недоступность. Это тот самый желанный мир, рожденный силой созидания, и подлинно недоступный, мир, который необходимо реконструировать через репродукцию вслепую<sup>11</sup>.

Конечно, малоизвестный Алехин со своей «Партийной чисткой» не может сравняться со старыми мастерами. Для Кабакова акт копирования невиданного — изобличение сути советского идеологического ядра, симулякра большого стиля и большой идеи: искусственно увеличенное малоформатное изображение, маленькое, ставшее большим, крошка Цахес, по прозвищу Циннобер. Но невозможно не обратить внимания на сам механизм: копирование невиданного, восполнение того, что, быть может, и не существует<sup>12</sup>.

Некоторое время Кабаков создавал «Музеи», то есть тотальные инсталляции на музейную тему, но тотальные инсталляции не го-

дятся в качестве гаранта бессмертия в истории искусства: они разбираются, распродают, растаскиваются по частям. О многих кабинетах редкостей мы тоже знаем лишь благодаря фронтисписам каталогов да картинам типа «кабинет любителей искусства». По мнению Арсения Жилияева, именно потому что живопись, в отличие от инсталляции, способна попасть в коллекцию настоящего музея и обеспечить тем самым художнику бессмертие, обуславливает переход Кабакова к этому медиуму<sup>13</sup>. С этим невозможно не согласиться. Кабаков не в силах создать настоящий музей, но он способен практиковать коллекционирование. Окончательно перейдя в живопись, Илья Кабаков сохраняет страсть к репродуцированию частей мира истории искусства, волшебного мира, к коллекционированию на холсте, релализующемся в мотиве «картина в картине».

Кабаков отстраняется от своих персонажей, заключая в них свои страсти, фантазмы, obsессии, но самая главная obsессия советского художника — страсть коллекционера невиданного — остается и у Кабакова-картинщика, того самого, что почти вошел в репродукцию картины Лебрена «Портрет канцлера Сегье».

#### Постскриптум. Одиннадцатый персонаж

Впервые я увидела работы Ильи Кабакова на выставке «В будущее возьмут не всех» в Новой Третьяковке в 2018 году. Сейчас, в 2023 году, внутри экспозиции Новой Третьяковки проходят параллельно две выставки: «Мемориальная расширенная экспозиция Ильи Кабакова» и «Воображаемый музей» Михаила Шемякина.

Если бы Михаила Шемякина никогда не существовало, Илье Кабакову следовало бы его выдумать. Но, к счастью или к сожалению, Михаил Шемякин и его «Воображаемый музей» существуют в реальности. Шемякин являет собой идеальную иллюстрацию тезиса о нереализуемом желании советского человека обладать мировым искусством и через обладание приобщаться к нему: около пятидесяти

лет назад он создал этот самый проект «Воображаемый музей», суть которого — оцифровать каталоги мировых музеев и разложить их согласно иконографической классификации. Скажем: «Башмак в искусстве», «Лестница в искусстве», «Автомобиль в искусстве», «Крик в искусстве», «Дети в искусстве», «Метафизическая голова в искусстве», «Стул в искусстве» и так потенциально до бесконечности. Все вышеперечисленное — это реальные выставки под эгидой «Воображаемого музея». Шемякин живет в замке, часть комнат которого отведена под каталоги, копии, фотографии экспонатов, аукционных каталогов. Ни одного оригинала. Все это классифицируется согласно формуле «X в искусстве». Никаких выводов из этого не следует: перед нами не исследование, а коллекционирование копий. Следует отметить, что Михаил Шемякин — художник, стиль которого можно обозначить как «ультраметафизический ультрасалон»<sup>14</sup>, то есть искусство абстрактно духовное, не имеющее парадигмальной линии, концептуальной рамки или разработанной программы, претенциозное, театральное и при этом исполненное не настолько изощренно, чтобы быть ценным как герметичный кунштюк.

Magnum opus Шемякина, Воображаемый музей, выводит его искусство на уровень персонажа. Рассматривая Шемякина с отстранением и остранением, несложно увидеть в нем пародийного «маленького коллекционера» из советской страны, чувствующего нехватку искусства и восполняющего ее при помощи усовершенствования и пополнения своего «кабинета редкостей», совершенно не ценного и посредственного для стороннего наблюдателя, но ценнейшего для коллекционера.

Кабаков никогда не становится персонажем («Илья Кабаков» не тождественен Илье Кабакову), даже коллекционирование при помощи практики репродукции в живописи, внедрение навязчивого мотива «картина в картине» — тонкий ход и метакомментарий, расчетливая ставка ради попадания в вечность. Страсть

советского коллекционера Кабаков способен если не обуздать, то направить в продуктивное русло. Шемякин же — персонаж, причем кабаковский. Создатель «Воображаемого музея» проектом всей жизни приближает себя к статусу «одиннадцатого персонажа». Кабаков умер, но персонажи его в буквальном смысле живут в своем отчаянном obsессивном стремлении к собирательству. Препарировав советского коллекционера, Кабаков лишил того же Шемякина благородных ассоциаций с хранителями реликвария Сен-Дени и даже с Андре Мальро, после Кабакова Шемякин и ему подобные запомнятся как одиннадцатый персонаж, двенадцатый персонаж, тринадцатый персонаж, четырнадцатый персонаж...

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Фильм «В будущее возьмут не всех» (2015). Доступно по [https://www.kinopoisk.ru/film/891346/?utm\\_referrer=www.google.com](https://www.kinopoisk.ru/film/891346/?utm_referrer=www.google.com).

<sup>2</sup> Морьес П. Кабинеты редкостей: коллекционирование как страсть. М.: Слово/Slovo, 2021. С. 20–25.

<sup>3</sup> Подорога В. Обморок мира: поэтика случая в литературе ОБЭРИУ. М.: Культурная революция, 2023. С. 185.

<sup>4</sup> Об этой и других подобных картинах подробнее: Тихомирова Ю. Дидро и призрак Федорова-Давыдова. Доступно по <https://artguide.com/posts/2602>.

<sup>5</sup> Подорога В. Обморок мира: поэтика случая в литературе ОБЭРИУ. С. 191.

<sup>6</sup> Кабаков И. Слово и изображение на равных. Текст как основа изобразительности // Кабаков И. Тексты. Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2010.

<sup>7</sup> Вагинов К. Гарпагонада. Ann Harbor: Ardis, 1983. Доступно по [http://az.lib.ru/w/waginow\\_k\\_k/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/w/waginow_k_k/text_0040.shtml).

<sup>8</sup> Орлова М. Шесть тезисов Ильи Кабакова // The art newspaper Russia. Доступно по <https://www.theartnewspaper.ru/posts/5590/>.

<sup>9</sup> Гройс Б., Кабаков И. Диалоги. Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2010. С. 15.

<sup>10</sup> В будущее возьмут не всех. Каталог. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2018. С. 156.

<sup>11</sup> Важность репродукции для рядового советского гражданина наглядно показал поэт В. Кривулин в стихотворении «Художник Фрагонар. Туалет Венеры. Репродукция в женском общезнании 3-да «Светлана»». Примечательно также, что вероятнее всего описывается в стихотворении работа Франсуа Буше «Туалет Венеры» (1751).

<sup>12</sup> Копирование того, что, может быть, и не существует — апофеоз фильма Валерия Тодоровского «Стиляги» (2008), в финале картины советская молодежь узнает, что следовала американскому образцу поведения и стиля, которых на самом Западе нет. Согласно фильму, советская молодежь копировала желаемое воображаемое, была более американской, нежели Америка.

<sup>13</sup> Жилияев А. Советский конструктор вечной жизни. Доступно по <https://artguide.com/posts/1608#footnote-marker-3-1>.

<sup>14</sup> Здесь я намеренно довожу до гротеска собственный номинализм «Метафизический салон», который использовала для описания такого художественного явления, как «левый МОСХ». Обыгрывая этот номинализм, я хочу показать двойственное положение Шемякина: как художник он стилистически близок представительницам левого МОСХа (его скульптуры пластически практически повторяют образы «театрального цикла» Ольги Булгаковой), но как персонаж он входит в пантеон героев Кабакова — объединяя таким образом в своей фигуре столь разные линии «семидесятников». Про «Метафизический Салон» подробнее см.: Тихомирова Ю. Метафизический салон пост(советского) искусства. Доступно по <https://redmuseum.church/metafizicheskij-salon-post-sovetskogo-iskusstva>.

#### Юлия Тихомирова

Родилась в 2003 году в Московской области. Художественный критик. Сотрудничает с изданиями Colta, Spectate, aroundart.org, Центр экспериментальной музеологии. Живет в Москве.

## Татьяна Миронова

### Работа памяти или препарирование документа. Инсталляция «Лабиринт (Альбом моей матери)» Ильи Кабакова

*Ты все время ждешь и ждешь,  
но это застывшее состояние не кончается,  
оно как будто остается навсегда,  
как будто время остановилось в своем течении<sup>1</sup>.*

Ощущение застывшего времени и обесличенного пространства свойственно многим работам Ильи Кабакова, но эти слова обращены к одной из самых личных работ художника — инсталляции «Лабиринт (Альбом моей матери)»<sup>2</sup>. Работа, находящаяся в коллекции Тейт Модерн, была создана в 1990 году и показана в музеях Нью-Йорка, Мюнхена, Гренобля, а затем на выставке «В будущее возьмут не всех» в Москве и Санкт-Петербурге.

В «Лабиринте» Кабаков ищет возможность говорить о личной памяти и одновременно выйти за пределы индивидуального опыта в пространство общей истории. Зачастую в работах Ильи Кабакова соединение частного и коллективного воплощается в фигурах вымышленных персонажей — типичных обитателей советских коммунальных квартир. Они рассказывают истории о «маленьком человеке» и его жизни в условиях советской действительности, полити-

ческой, социальной, культурной. «Десять персонажей»<sup>3</sup> или «Человек, улетевший в космос из своей комнаты»<sup>4</sup> — каждый из героев этих работ «изобретает свой способ ухода или хотя бы игнорирования окружающего»<sup>5</sup>. Кабаков конструирует пространства, которые отсылают к коммунальным квартирам, и заполняет их обитателями, каждый из которых наделен собственной историей: «Мусорный человек» («Человек, который никогда ничего не выбрасывал»), «Человек, описывающий себя через других персонажей», «Человек, спасающий Николая Викторовича».

Однако в работе «Лабиринт (Альбом моей матери)» художник говорит о реальных людях и их историях. Поэтому здесь появляются документы: воспоминания матери Берты Юрьевны Солодухиной, написанные по просьбе сына, когда ей было 83 года, и фотографии дяди художника Юды Блехера. Но документами чего стано-



Илья Кабаков «Лабиринт (Альбом моей матери)», 1990. Вид инсталляции в галерее Рональда Фелдмана, Нью-Йорк. Фото Дж. Д. Ди. Предоставлено Эмилией Кабаковой.



Илья Кабаков «Лабиринт (Альбом моей матери)», 1990. Эскиз инсталляции. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

вятся эти материалы? И так ли велика разница между персонажами и героями работы «Лабиринт (Альбом моей матери)»?

В области исследования памяти существует множество разных подходов и трактовок этого понятия, и авторы постоянно разрабатывают новые. К примеру, исследовательница культурной памяти Астрид Эрл в это понятие включает «медиа, практики, структуры, столь же разнообразные, как миф, монументы, историография, ритуалы, устные воспоминания, конфигурации культурного знания, нейронные сети»<sup>6</sup>. То есть память проявляет себя в самых разных сферах и практиках, и определение ее границ напрямую зависит от типа этих практик.

Отталкиваясь от этого, мы можем не только обратиться к «Лабиринту» как к истории о жизни, наполненной трудностями и горестями, но и посмотреть на составные

элементы работы. Таким образом, создается дистанция по отношению к воспоминаниям, а фокус смещается на способы показа. И тогда возможно поставить вопрос: какую роль играют документы в работе «Лабиринт (Альбом моей матери)» и как Илья Кабаков с помощью них конструирует границы понимания памяти?

«Лабиринт (Альбом моей матери)» взаимодействует со зрителем на разных уровнях — визуальном, звуковом, текстуальном. Каждый из них фокусирует внимание зрителя на основном элементе инсталляции, а именно — на воспоминаниях матери художника. Вокруг них и строится вся структура работы, в основе которой лежит реальное пространство лабиринта.

Он напоминает длинный коридор коммунальной квартиры, выкрашенный в узнаваемые цвета. Обращение к ярким и знакомым деталям интерьера советских квартир можно встретить во многих работах Кабакова, например, в инсталляции «Туалет»<sup>7</sup>, показанной на Документа IX в Касселе. Но, в отличие от «уютной» обстановки «Туалета», «Лабиринт» выглядит запущенным, почти пустынным, с потрескавшимся потолком, который в одной из версий работы поддерживают деревянные балки.

Как пишет Михаил Эпштейн, в своих работах Кабаков «не пытается воевать с пустотой <...> Напротив, он разреживает эту ткань, изготавливает из нее нечто вроде капкана, где могла бы уместиться б-о-о-ольшая пустота»<sup>8</sup>. Здесь эта пустота одновременно подчеркивает состояние потерянности и направляет зрителя в его путешествии по лабиринту. Кабаков создает ощущение пространства, в котором нет начала и невозможно дойти до конца. Времени там не существует, оно застыло вместе с историей в этих тусклых коридорах, которые никуда не ведут. Зрители заходят внутрь, заворачивают за угол, потом делают еще один поворот, но «за каждым

изгибом обнаруживается не мерцающий вдалеке свет выхода, а все тот же грязный пол и все те же серые, пыльные, обшарпанные стены, освещенные тусклым светом сорокаваттной лампочки»<sup>9</sup>. В какой-то момент коридор становится бесконечным, пока они не доходят до финальной точки — небольшой комнаты, откуда по всему лабиринту раздается голос самого художника, поющего романсы.

Такое пространственное решение Кабаков связывает с собственными ощущениями и переживаниями: «Когда я оглядываюсь назад, на свою прошлую жизнь, один из главных образов, к которому все всегда сводится, — это коридор. Множество коридоров преследовало меня всю жизнь — прямые, длинные, короткие, узкие, извилистые. Но в моем воображении все они плохо освещены, всегда без окон и с закрытыми или полузакрытыми дверями по обеим сторонам. И вдоль них меня то ли ведут, то ли я что-то ищу, причем не знаю, в какой комнате. Конечно, в этом ощущении себя в коридоре как бы соединился главный опыт моей жизни: идти куда-то в запертой, узкой коробке, ограниченной со всех сторон, кем-то построенной, и в которой ты каким-то образом оказался, сам не зная почему. Но есть и еще кое-что: это пребывание в коридоре воспринимается не как временное место — как необходимая, транспортная артерия, по которой можно попасть из одной комнаты в другую, — а как место, в котором ты находишься постоянно»<sup>10</sup>.

Кабаков предлагает несколько интерпретаций выбора коридора как формы инсталляции, одна из них включает в себя обращение к истории матери как символу бесконечной череды трудностей и лишений: «Когда я думаю о мире, в котором прошла жизнь моей матери, и пытаюсь представить себе сжатый образ ее жизни, в моем воображении возникает длинный темный коридор, где я блуждаю, как в лабиринте»<sup>11</sup>.



Илья Кабаков «Лабиринт (Альбом моей матери)», 1990. Вид инсталляции в галерее Рональда Фелдмана, Нью-Йорк. Фото Дж. Д. Ди. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

«Темноту» в лабиринте обеспечивает слабый свет ламп, напоминающий обстановку полутемных подъездов, из которых хочется скорее убежать, и коридоров коммунальных квартир, как будто специально отторгающих жителей. Свет создает театральный эффект благодаря тому, что отдельные фрагменты оказываются ярко освещенными, другие же остаются в темноте. Это рождает ассоциации со сценой, на которой для создания драматического эффекта высвечиваются самые важные элементы постановки, а пространство углубляется игрой света и тени.

Таким образом, единственной траекторией движения зрителя оказывается тем-

ный петляющий лабиринт, где шаг за шагом он погружается в воспоминания Беллы Юрьевны. Постепенно текст формируется в историю, превращая зрителей в путешественников по страницам чужой жизни. Коридор подобно объективу фотоаппарата настраивает наш взгляд с помощью драматического света и раздающегося где-то вдалеке пения художника: каждая деталь оказывается важной, от освещения до (не) возможности двигаться в разных направлениях.

Итак, история последовательно раскрывается зрителю через соединение разных типов документальных материалов: фотографии, мемуары, фрагменты открыток. Рамки, в которых они находятся, сделаны из старых обоев бледных цветов с белыми узорами. Прямоугольные панно развешаны на одинаковом расстоянии друг от друга, что позволяет зрителю медленно продвигаться по экспозиции коридора, ощущая тесноту и давление истории.

В каждой раме наверху — фотографии дяди художника Юды Блехера. Среди изображений виды Москвы, но в основном это сцены из жизни Бердянска, «скучного провинциального города»<sup>12</sup>, — как пишет сам Кабаков. Черно-белые снимки фиксируют повседневные сцены: улицы и дома, бульвары и парки, иногда на изображениях можно увидеть людей, чаще всего в момент прогулки или отдыха. Например, на одной из фотографий — «На пляже» — мы можем увидеть компании людей, отдыхающих на берегу в теплый летний день. Фотографии будто вырваны из старого альбома, наклеены на плотную бумагу и подписаны простым карандашом — некоторые из них имеют названия, сделанные самим фотографом, что подчеркивает бытовую и одновременно постановочный характер снимков.

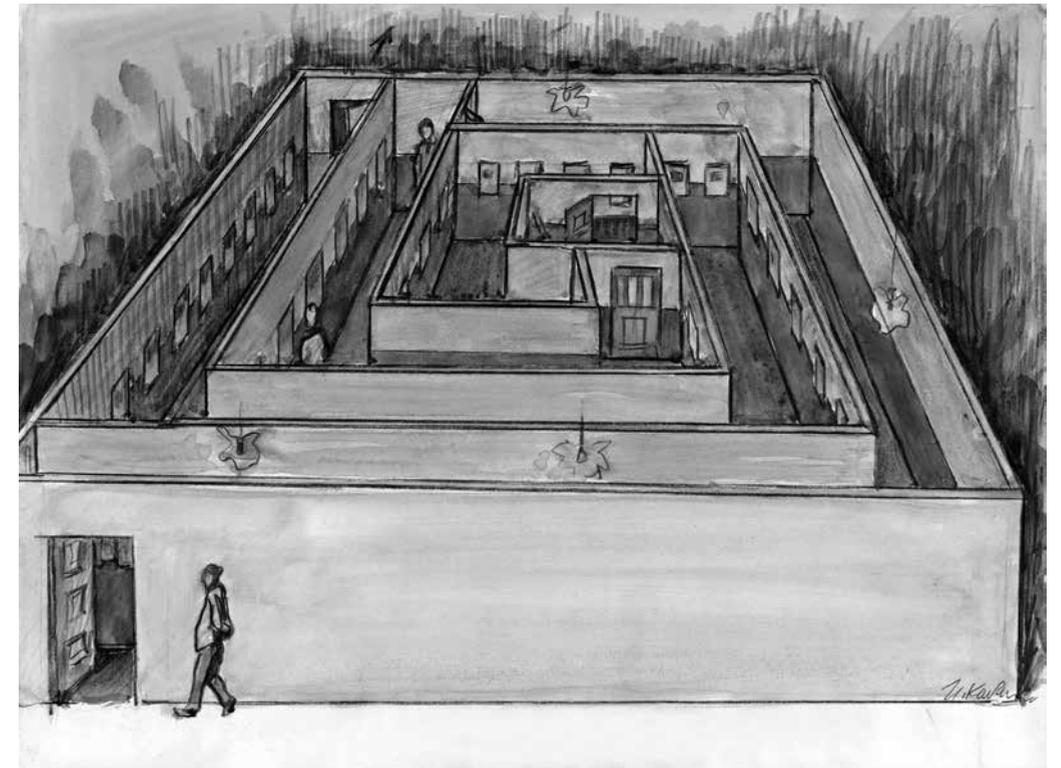
Подписи, сделанные самим Кабаковым от руки синим и красным цветами, — «Дом на ул. Гоголя», «Фотоэтиюд» — важная со-

ставляющая композиции. Часто подписи дублируются, но иногда Кабаков меняет название, как бы вмешиваясь и ставя под сомнение документальность фотографии. Но при этом он остается в стороне, так как само изображение не подвергается монтажу или обрезке. Художник не перечеркивает название, данное самим автором, а переозначивает его.

Все эти детали — жанровость фотографий, подписи, обои в качестве основы — напоминают о самодельных стенгазетах или стендах в советских экспозициях краеведческих музеев, где можно увидеть нарисованные карты, чучела зверей и написанные от руки информационные таблички. Кабаков как будто подражает подобным любительским и музейным практикам, имитируя их форму в инсталляции. Они становятся знаком, отсылающим к узнаваемым деталям советской реальности.

Кроме фотографий в раму попадают воспоминания Берты Юрьевны Солодухиной. Они и являются центральным элементом «Лабиринта». Напечатанные на машинке мемуары Кабаков помещает почти полностью, используя один и тот же размер текстовых блоков и шрифт. Однородное представление материала способствует восприятию текста как своего рода памятника, в котором нет места отдельным подробностям и небольшим фрагментам повседневной жизни, а только беспристрастное перечисление собственных трудностей и мытарств. Зритель останавливает внимание на отдельных словах и фразах, но в целом выстраивает общую линию повествования, в которой жизнь женщины описывается как сменяющаяся друг друга череда тяжелых жизненных ситуаций.

Текст мемуаров написан сухим и четким языком, и эта зачастую подчеркнутая безэмоциональность контрастирует с фрагментами открыток, вырезанных и наклеенных прямо под текстом. Белла Юрьевна с не-



Илья Кабаков «Лабиринт (Альбом моей матери)», 1990. Эскиз инсталляции. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

свойственной мемуарной прозе холодностью перечисляет факты из собственной жизни, не останавливаясь на подробностях: «Работала я в страховой кассе. Я проработала там с 1925 по 1930 годы. Работа была нервная. У нас получали все виды страховки. По безработице, по больничным листам, на новорожденных и пособие по смерти. Никто долго не задерживался у нас. Дольше меня никто не работал. Бывало, и камни летели на нас через окошечки»<sup>13</sup>. А вот как она описывает рождение ребенка и его постоянный плач от голода: «Я была плохая мать и молока было недостаточно»<sup>14</sup>. Вместе с этим текстом соседствует фотография «Дом на ул. Гоголя» или «Бердянск», как подписал ее сам Кабаков,

на которой изображен помпезный сталинский дом. Существование материалов в одном пространстве подчеркивает намеренно идиллическое настроение фотографий и одновременно трагический характер мемуаров.

Форма рамы отсылает к идее рамирования как настройки оптики и заставляет задуматься о том, что художник выбрал для показа, а что решил оставить за пределами инсталляции. Одинаковость подсвеченных тусклым светом композиций в рамках делает пространство инсталляции созвучным языку мемуаров. Кабаков ведет диалог с близким человеком и при этом ищет способ говорить о памяти вообще. Поэтому документы оказываются будто препарированными под

взглядом художника и разложенными на составляющие: текст, изображение, подпись, цветовой акцент открыток. Рама в таком случае позволяет балансировать между личным и общим и очерчивать границы возможностей повествования.

Память можно представить как движение от общего к частному, от конкретного фрагмента воспоминания, найденной случайно фотографии или полученной открытки. «Кстати, где-то на линии Со, которая, впрочем, уже не называется линией Со, я увидел ангар, заполненный старыми турникетами метро; так вот, для меня это что-то вроде активной памяти»<sup>15</sup> — так пишет французский писатель, член экспериментальной группы УЛИПО Жорж Перека, активно исследовавший тему памяти и личных воспоминаний в своих книгах. Он сформулировал представление о работе с памятью как обращение к «вещам, которые сплетаются в повседневность, но остаются незамеченными»<sup>16</sup> — так как они позволяют сделать память действующей, разделяемой всеми.

Кабаков преодолевает эту границу памяти, которая сосредоточена на повседневных частностях, придающих личное измерение рассказу. Наоборот, «Лабиринт» становится продолжением художественного поиска персонажей — история матери — история всех советских женщин, живших в атмосфере постоянных лишений, бедности и одиночества.

Документ здесь оказывается инструментом, который позволяет исследовать отношения между памятью и вымышленным повествованием, между личной историей и мифологией. Мифология в данном случае подразумевает обобщение, стремление найти и довести до предела характерную черту, идею или типичную ситуацию. Момент, когда документ из сплетения личного и исторического трансформируется в собирательный образ прошлого, позволяет нам говорить о том, что место памяти начинает

занимать мифология, воплощенная в узнаваемых деталях обстановки, знаках и образах, которыми насыщена инсталляция.

Работа одновременно с текстом и изображением позволяет исследовать возможности документа. Каким образом они могут проникать друг в друга, чтобы наиболее полно рассказать историю близкого человека? Как создать пространство, в котором зритель будет наиболее восприимчив к рассказу? И каким образом документальные материалы могут выходить за границы личного?

Соединение в одном пространстве визуального, звукового и текстового элементов оказывает на зрителя сильный эмоциональный эффект, создавая «образ постоянного несчастья». Подчеркнуто мрачная обстановка коридора усиливает настроение текста и создает удручающий образ советской действительности, наполненный тусклым светом и блеклыми красками. Узкое пространство коридора не позволяет войти в инсталляцию сразу множеству людей, поэтому зритель оказывается практически один на один с историей, полностью погружаясь в материал, он лишается возможности дистанцироваться и взглянуть со стороны.

Память заключена в ситуациях соединения, монтажа, когда в документ вторгается взгляд художника и взгляд зрителя. В работе нет очевидной игры с повествованием. То есть все материалы показаны последовательно, как будто представлены в экспозиции краеведческого музея. Текст мемуаров предьявляется зрителям полностью, словно для Кабакова невозможно вторгаться в текст или отстраниться от него. Внутри текстовых блоков художник не выделяет отдельные фрагменты ни с помощью шрифта, ни с помощью расположения. Фотографии также показаны целиком, только открытки разрезаны на случайные фрагменты.

В работе Кабакова мы не увидим пиетета перед документом, открывающим окно в другое время и другую жизнь, потому что фотографии фиксируют только приукрашенные фрагменты действительности, а воспоминания сообщают ровно то, что в них написано. Однако мы можем рассмотреть расширение пространства мифологии через работу с документом. В ней нет гротескности или ироничной интонации, свойственной другим персонажам. Документ как будто преодолевает субъективные и личные свойства, которые заключаются в поиске случайных деталей повседневности, чтобы сразу ухватиться в обобщенном, стремящемся к универсальности измерения описания истории.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> *Ilya Kabakov I. Labyrinth (My Mother's Album)*. Доступно по <https://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/labyrinth-my-mothers-album>.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> *Kabakov I. Ten Characters*. Доступно по <https://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/ten-characters>.

<sup>4</sup> *Kabakov I. The Man Who Flew into Space From his Apartment*. Доступно по <https://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-man-who-flew-into-space-from-his-apartment>.

<sup>5</sup> *Кабаков И. Лабиринт (Альбом моей матери)*. Текст инсталляции // В будущее возьмут не всех. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2018.

<sup>6</sup> *Erll A. Cultural Memory Studies: an Introduction // Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, DEU: Walter de Gruyter, 2008.

<sup>7</sup> *Kabakov I. The Toilet*. Доступно по <https://www.kabakov.net/installations/2019/9/14/the-toilet>.

<sup>8</sup> *Эпштейн М. Пустота как прием. Слово и изображение у Ильи Кабакова*. // Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. С. 233–269.

<sup>9</sup> *Илья и Эмилия Кабаковы*. В будущее возьмут не всех. Каталог выставки (Тейт Модерн, Лондон; Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; Государственная Третьяковская галерея, Москва). М.: Государственная Третьяковская галерея, 2018.

<sup>10</sup> *Kabakov I. Labyrinth (My Mother's Album)*.

<sup>11</sup> *Илья и Эмилия Кабаковы*. Комната 12. Лабиринт (Альбом моей матери) // *Илья и Эмилия Кабаковы*. В будущее возьмут не всех.

<sup>12</sup> *Илья и Эмилия Кабаковы*. В будущее возьмут не всех.

<sup>13</sup> *Кабаков И. Лабиринт (Альбом моей матери)*. Текст инсталляции // *Илья и Эмилия Кабаковы*. В будущее возьмут не всех.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> О работе памяти: из сборника автобиографической прозы Жоржа Перека. Доступно по <https://syg.ma/@furqat/o-rabotie-pamiaty-iz-sbornika-autobiografichieskoi-prozy-zhorzha-pierieka>.

<sup>16</sup> Там же.

#### Татьяна Миронова

Родилась в 1992 году в Москве.

Исследовательница современного искусства, организатор проекта «Место искусства».

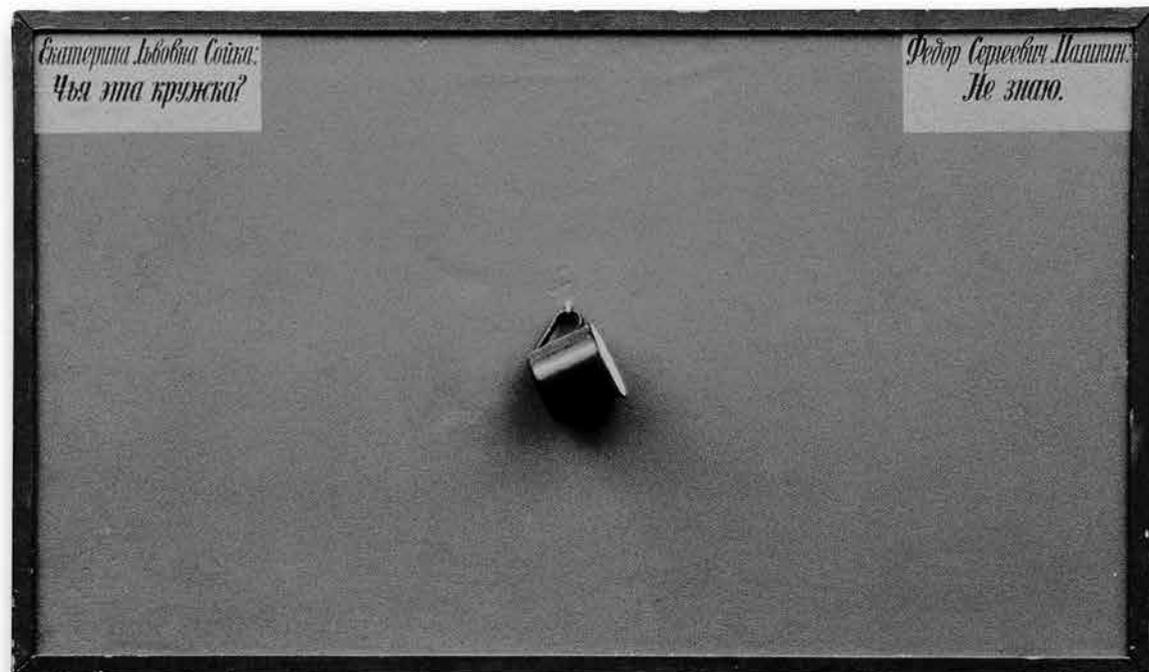
Кандидат искусствоведческих наук,

преподавательница НИУ ВШЭ.

Живет в Москве.

## Андрей Фоменко

### Дело о кружке



Илья Кабаков «Екатерина Львовна Сойка: “Чья эта кружка?”», 1982. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

В рамках учебных курсов, которые я на протяжении лет десяти читал на Факультете свободных искусств и наук СПбГУ (известном также под неофициальным названием «Смольный институт»), я традиционно давал студентам такое задание: подготовить короткий рассказ об одном произведении искусства — фотографии, фильме, картине, скульптуре и т.д., — стараясь сосредоточиться на самом произведении и как можно меньше (в пределах разумного, конечно) ссылаться на биографию художника, его творческую эволюцию, общие тенденции в искусстве данного периода или направления и прочие контекстуальные моменты. Нет ничего сложнее, считаю я, чем рассуждать о конкретной работе, двигаясь от частного к общему, а не наоборот. Иногда я и сам включался в игру и рассказывал о каком-нибудь произведении в подобном «сфокусированном» ключе. Одним из таких произведений как-то стала работа Ильи Кабакова «Чья это кружка» (1982) из знаменитой «жэковской», или «кухонной» серии. Рассказ был, естественно, устным, а представленный ниже текст — его расширенная реконструкция.

Для начала опишу работу, благо она очень проста. Это оргалитовый щит, ровно покрытый краской неброского

оливкового оттенка и по периметру обитый рейками, которые образуют подобие картинной рамы. В центре подвешена эмалированная алюминиевая кружка — синяя снаружи, белая внутри, а в верхних углах, на порядочном расстоянии от кружки, в выделенных более светлой краской прямоугольниках расположены реплики персонажей, названных по имени, отчеству и фамилии: «Екатерина Львовна Сойка: Чья это кружка?» — «Федор Сергеевич Малинин: Не знаю». Вот и все.

Как нам понимать эту трехчастную структуру? Можно предположить, что мы стали слушателями — вернее, читателями — диалога двух жильцов коммунальной квартиры, встретившихся на общей кухне (поэтому они и названы полными именами; это не члены одной семьи) и обсуждающих предмет, который либо оказался не на своем месте, либо вообще им не знаком — так или иначе, он выделился из общего бытового фона и поэтому вызывает вопросы. Выходя за рамки очевидного, предположу также, что оливково-зеленый цвет щита и есть обозначение этого неразличимого фона, поглотившего все остальные предметы и даже самих собеседников. Остались только кружка, посвященный ей короткий диалог и имена собеседников. Фиксация этих имен придает

ситуации оттенок некоторой официально-сти, если не сказать официозности — немного комичной, учитывая ничтожность предмета обсуждения. Кому и зачем могло бы понадобиться записывать такой разговор? Визуальное решение работы соответствующее: строгое, аскетичное или просто бедное (как говорится, дешево и сердито) и в то же время по-детски старательное и аккуратное. Его бедность намекает на скудный быт, где на учете каждая вещь, а также — каждый квадратный метр жилплощади, каждая газовая конфорка и каждый час, проведенный в местах общего пользования. Как бы там ни было: пусть этой кружке — грош цена, она тем не менее заслужила серьезное к себе отношение как со стороны невидимых «дознавателей», так и со стороны художника, ведущего протокол этого дознания, хотя в его случае эта серьезность, быть может, притворна.

Похоже, у нас намечилось первое толкование работы. Она представляет собой своеобразную картину — плоскость, заключенную в рамку, которая отделяет эту плоскость от окружающего пространства, и предназначенную для изображения каких-то предметов и отношений между ними. Содержанием картины является диалог двух человек на коммунальной кухне, то есть бытовая, или жанровая сцена чуть ли не в традициях реалистической живописи, возможно, с оттенком сатиры или комедии нравов, что вполне соответствует истокам бытового жанра (классическими теоретиками он рассматривался как аналог комедийного жанра в драматургии). Разумеется, расхождений с этой традицией гораздо больше, чем сходств, и главное из них заключается в том, что наша картина, строго говоря, ничего не изображает, в ней вообще нет изобразительных, иконических знаков. Вместо них представлено то, чего в «нормальных»

картинах обычно не бывает — реальный предмет и сопровождающий его текст. Однако этот разрыв с традицией может быть переосмыслен как скрытая связь и тем самым заполнен.

Ведь один из традиционных упреков, адресуемых реалистической живописи, состоит в том, что ее иллюзия всегда несовершенна, что она не может передать все аспекты изображаемой ею реальности. Отсюда вытекают и попытки сделать эту иллюзию как можно более полной, максимально сократив дистанцию между изображением и вещью, и решительный модернистский отказ от иллюзионизма и вообще от мимезиса. Альтернативы ему могут быть немного разными — например, упор на реальность самого произведения искусства как физического объекта. В интересующей нас работе различимы намеки на обе, казалось бы, противоположные друг другу, стратегии. С одной стороны, ее сюжет напоминает многие натюрморты-обманки: они обычно тоже изображают какие-то поверхности (стены, доски, ниши), строго параллельные картинной плоскости, с расположенными перед ними небольшими предметами вроде этой кружки. Глубокая перспектива принесена в жертву иллюзионизму. С другой стороны, в нашем случае ни о каком иллюзионизме говорить не приходится, поскольку представленный предмет реален.

Второй упрек или, лучше сказать, ограничение состоит в том, что картина, по необходимости изображая какой-то один момент действия, не в состоянии отразить последовательность мгновений, из которых это действие состоит, то есть передать его во всей полноте. Из этого ограничения, опять же, делался ряд выводов, включая попытки отобразить длительность теми или иными косвенными способами (например, представив момент бездействия, который может длиться до-

статочно долгое время), а также полный отказ от таковых в пользу мгновенности или моментальности, атемпоральности картинного медиума. Частным проявлением этого ограничения является неспособность персонажей картины, особенно картины повествовательной, говорить. И снова мы видим, как в разные периоды истории искусства эта проблема решалась по-разному: тут и насыщение картины символическими, говорящими деталями, и разработка красноречивого визуального языка для выражения страстей и настроений, и развернутые названия картин в академической традиции, и подробные текстовые комментарии к ним (например, у Греза), и создание психологически углубленных или многозначительных образов, запускающих бесконечный процесс толкования, и, наконец, стремление полностью изгнать речь из картины.

Обсуждаемая нами работа решает или попросту отменяет обе проблемы одним махом, восполняя «неспособности» реалистической живописи. Предметная реальность? Вот она — кружка. Человеческая речь? Пожалуйста — фразы персонажей. А вместе с этими фразами в картину проникает не подразумеваемое, а вполне буквальное время — время чтения. Хотя обе реплики представлены вместе, мы неизбежно читаем сначала одну, потом другую; а порядочный интервал между ними подчеркивает временной разрыв на пространственном уровне: стоя перед картиной, мы переводим глаза из левого угла в правый, и это движение, сколь бы быстрым оно ни было, все же требует времени. Конечно, то же самое можно сказать о любой картине, но в данном случае наше движение подчиняется логике чтения.

Следовательно, художник пошел по пути буквализации. Вместо изображения кружки он представил саму эту кружку; вместо искусно размещенных в простран-

стве фигур, красноречивых жестов и выражений лиц, из которых мы бы поняли содержание их беседы, он просто записал фразы, не забыв указать, кому принадлежит каждая из них.

Однако рассуждая об этой работе как о картине, представляющей нам некую сцену в духе повествовательной живописи, а также указывая на буквализм подхода, я намеренно упускаю из виду уже упомянутый вначале принципиальный момент — а именно то, что прибегая к буквализации в отношении обсуждаемого предмета и посвященного ему диалога, то есть предъявляя нам и этот предмет, и этот диалог напрямую, без изобразительных «иносказаний», художник исключил из своей «картины» все остальное и тем самым основательно ее дебуквализировал. Никакой сцены нет: мы не видим ни Екатерину Львовну, ни Федора Сергеевича, не знаем, кто они такие и как выглядят, и лишь догадываемся, где и при каких обстоятельствах происходит их разговор. Изъято гораздо больше, чем дано, утаено больше, чем показано. Кружка, имена собеседников и их фразы выхвачены из контекста и выведены на плоскость щита, заключенные в аккуратную рамку. На эту выхваченность указывает и общий смысл ситуации: ведется дознание насчет принадлежности кружки; потеряв владельца или пользователя, она как бы выпала из своего окружения. Внимание сосредоточено на ней, остальной мир отступил на задний план, потерялся из виду или вообще исчез. Таким образом, работа делает то, что и любое произведение искусства — исключает какие-то измерения реальности, изымает вещи из контекста и запрещает их употребление «по назначению».

Вещи становятся произведениями искусства в результате их выделения и подвешивания, которое в данном случае носит вполне буквальный характер, но может

быть понято также метафорически — как приостановка практического использования, осуществляемого в пространстве, где преобладают горизонтальные планы утилитарных поверхностей — обеденных столов, кухонных плит и полок. Теперь предмет просто демонстрируется или экспонируется. Важную роль в этом процессе играет вербальное, дискурсивное, идеологическое «обрамление» (от этикетки с именем автора и названием картины до статьи в журнале). Недаром в текстовой части обсуждаемой работы, равно как и других похожих работ того же художника, ставится вопрос о принадлежности вещи. По-русски вопрос «Чья это кружка?» звучит немного двусмысленно: он может быть с равным успехом понят и как «Кто владелец этой кружки?», и как «Кто автор этой кружки?». В каких-то случаях этот владелец или автор известен, в нашем — нет. Это сопоставимо с ситуацией посещения музея или художественной галереи, где мы сталкиваемся с произведениями как известных, так и малоизвестных или вообще неизвестных — скажем, забытых — авторов. Но решение о сохранении этого предмета принимается независимо от степени успешности его атрибуции. По-видимому, художник ставит под вопрос критерии селекции, согласно которым одни предметы считаются достойными музея, а другие — нет; одни сохраняются обществом, а другие обречены на исчезновение. Надо сказать, что этот вопрос он поднимает и в других своих произведениях, особенно в инсталляции «Человек, который никогда ничего не выбрасывал» (1988), где инсценирована тотальная, «демократическая» музеификация всего и вся.

Выходит, на более глубоком уровне работа представляет не столько сцену из жизни коммунальной кухни или «из жизни» вообще, сколько своеобразную аллегорию самого искусства, его природы или

его конвенций — репрезентации, авторства, музеификации, отношения с внешним контекстом и т.д. Кружка здесь — уже не кружка, а метафора художественного произведения. Значит ли это, что непосредственный материал, или содержание этой работы второстепенны, что она ничего не говорит нам о мире за пределами собственно искусства или что ее отсылки к этому миру малоинтересны?

Чтобы опровергнуть такое впечатление, можно вспомнить знаменитый инструмент-анализ Хайдеггера, различающий два способа бытия вещи — как наличной (*vorhanden*) и как подручной (*zuhanden*). В основном мы имеем дело с вещами как инструментами, которые словно «прячутся в своей подручности», то есть как таковые нами не осознаются и, возможно, вообще не существуют в качестве изолированных друг от друга единиц (по крайней мере, для нас). Лишь время от времени тот или иной инструмент выделяется из общего фона, обращая на себя наше внимание. Обычно это происходит, когда вещь «ломается», перестает выполнять свою привычную функцию в связке с другими вещами. Это означает, что в ней обнаружилось какие-то новые, необычные качества, которые сработали как поплавок, заставивший эту вещь всплыть на поверхность нашего сознания. В данном случае это произошло с кружкой — единственным бесспорно наличным предметом, который своей одинокой наличностью лишь оттеняет подпольное, фоновое бытие других вещей. Грэм Харман в своей интерпретации инструмент-анализа говорит, что его смысл — не в том, что бессознательное практическое использование вещей онтологически предшествует их теоретическому осознанию, а в том, что сама реальность этих вещей — именно так, во множественном числе — онтологически ускользает как от теории, так и от практи-

ки; та и другая имеют дело лишь с их искаженными образами. Не является ли пустота, окружающая кружку и комментарии к ней, знаком этой изъятости метафизической реальности вещей-в-себе?

Впрочем, изъятие «сцены на кухне» может иметь и другой, более конкретный смысл. Очевидно, что эта сцена происходит, вернее, происходила, во времени; она, так сказать, канула в прошлое. Кружка и реплики жильцов — все, что осталось от этого прошлого в настоящем, как напоминание о каких-то ничтожных событиях и их участниках. Сохранность кружки и точность текстовой информации (имена, отчества и фамилии) лишь подчеркивают необратимость хода времени и наносимый им ущерб. Если посмотреть на работу с этой точки зрения, то она напоминает надгробную плиту с высеченной на ней эпитафией или всего лишь именем умершего и годами его жизни. А кружка — личный предмет покойного, что-то вроде персональной реликвии: такие предметы в прежние исторические эпохи помещали в могилу или возле нее, либо изображали на надгробном памятнике (атрибут мужчины — сабля, атрибут женщины — гребень для волос). В данном случае это не золотой скипетр и не боевая секира, а предмет гораздо более скромный, под стать своему малозаметному владельцу. Ответ Федора Сергеевича на вопрос Екатерины Львовны делает это обстоятельство еще более ощутимым: забвение идет полным ходом уже в момент диалога, принадлежность кружки установить не удастся. Ее владельцем мог быть кто угодно.

Но у меня все же есть одно предположение относительно его или ее личности. Вспомним сформулированную выше авторефлексивную интерпретацию работы как аллегории искусства, кружки — как художественного произведения, а неизвестно-го владельца — как ее автора. Если объ-

единить ее с меланхолическим толкованием оргалитового щита как современной версии *memento mori* или *vanitas*, как иронически-горькой позднесоветской и постмодернистской реинкарнации *Et in Arcadia ego*, то получится, что этот «кто угодно» — не кто иной, как сам художник, Илья Кабаков, предвосхищающий собственное исчезновение.

### Андрей Фоменко

Родился в 1971 году в Сургуте. Историк и критик современного искусства, переводчик, эссеист. Автор книг «Архаисты, они же новаторы» (2007), «Монтаж, фактография, эпос» (2007), «Советский фотоавангард и концепция производственно-утилитарного искусства» (2011). Главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства РГГУ (Москва). Живет в Санкт-Петербурге.

# Иван Новиков, Дима Филиппов Опоздавшие на Кабакова



Материал иллюстрирован: Илья и Эмилия Кабаковы «Памятник исчезнувшей цивилизации», проект Red October Gallery и Владимира Овчаренко. Москва, 2012. Предоставлено галереей «OVCHARENKO».

**Иван Новиков:** Наша беседа инспирирована, как ты понимаешь, уходом Ильи Кабакова. Разговор о нем — это и дань уважения его фигуре, но также и попытка прояснить отношение к нему нашего поколения тридцатилетних. Понятно, что эта «поколенческая» рамка очень условна и вызывает вопросы. Но наши предшественники на художественной сцене часто и много высказывались о роли Ильи Иосифовича в их творчестве. А что можем сказать мы?

Когда я задумался об этом, меня фрустрировала сама фигура Кабакова. Получается, что есть некая фигура праотца — «большого художника», отношения с которым были значимой частью российской художественной сцены. Многие высказывались о Кабакове в текстах, а иногда и в своих произведениях. Это стало в известном смысле частью традиции. Так ли это сегодня. Но начать разговор я бы предложил с нашего личного опыта знакомства с его искусством? Это будет полезно, чтобы очертить наши персональные истории «кабакианы». Когда и при каких обстоятельствах ты впервые узнал о Кабакове и его творчестве?

**Дима Филиппов:** Хотелось бы вспомнить какую-нибудь яркую историю, но на деле все было довольно просто. Впервые о Кабакове я узнал во времена существования портала openspase.ru. Это год 2008–2009. Я тогда жил в Барнауле и информацию о том, что происходит в современном искусстве в России, получал в основном оттуда. Так как я только пытался разобраться, кто есть кто, мне хотелось понять — кто главный? И главным, види-

мо, был Кабаков. Сейчас я понимаю, что это важный момент — я знакомился через идею вертикали ролей, а не качества самих произведений, доступа к которым у меня не было. Я запомнил одну фразу из его интервью на том же openspase — «Сейчас экстраверты командуют парадом, но так будет не всегда». Вроде общая фраза, но позднее я понял, что это не случайные слова, а часть четко выстроенной линии творчества Ильи.

В общем, это было знакомство с идеей о художнике Илье Кабакове, его местом в системе координат, а не с его работами, многие из которых я до сих пор не знаю.

**И. Н.:** А у меня первое впечатление о Кабакове — именно от его работ. Сейчас сложно точно вспомнить, но это был 2006 или 2007 год, когда я впервые о нем прочитал — скорее всего, это был какой-то альбом или книга о московском концептуализме. Тогда я как раз открывал для себя мир современного искусства и жадно читал все, что мог найти. Кстати, очень может быть, что это была книга Екатерины Андреевой «Постмодернизм», где фигура Кабакова была очень деликатно вписана в глобальный художественный контекст, а не представлялась как Главный художник всея Руси.

О Кабакове же как символе власти, успеха, и в целом о его назначении на роль Гения, я узнал, когда по абонементу стал ходить на лекции о современном искусстве в Третьяковку на Крымском валу — вел их Андрей Ерофеев. И эта аура придыхания вокруг него меня немного шокировала. В книгах, с которых я начинал погружение в мир современно-

го искусства, Илья Иосифович представлялся художником заметным, важным, если угодно, но одним из многих. Когда в 2008 году по всей Москве прошла его ретроспектива — я воочию убедился, что он воспринимается многими как сакральный персонаж, чуть ли не патриарх. Причем именно как часть российского искусства, что мне даже сейчас не до конца понятно. Помню, как меня очень впечатлили его инсталляции. Но при этом было ощущение, что это все из другой страны, совсем иной культуры прошлого. Что-то вроде античных слепков или картин классицистов. То есть я совсем не ощущал его как современного художника, тем более российского. С моей точки зрения, еще школьника, который только поступал в институт, работы Кабакова были очень традиционными, советскими, которых я не понимал без перевода. Я очень хорошо запомнил ощущение от его инсталляции «Ворота» в Пушкинском. Вроде все новое, современное, но я смотрю и понимаю, что именно так я и представляю СССР. Мне совершенно было не понятно — почему Кабаков считался современным искусством, да еще и вроде неофициальным художником? Для меня это был огромный диссонанс сознания. Сейчас я уже понимаю, что во многом мое представление о советском прошлом было сформировано перестроечной культурой. Поэтому я все это воспринял как самоочевидное. Пожалуй, именно вот этот клубок воспоминаний и есть мое первое знакомство с Кабаковым.

**Д. Ф.:** Я же увидел первый раз что-то более-менее цельное только на выставке в галерее «Red October», и то там были макеты его инсталляций, проект большого музея, насколько я помню, довольно амбициозный. Хотя я в это время уже учился в Институте проблем современного искусства (ИПСИ), и занятия проходили как раз в мастерской Кабакова, но собственно его работ я там не припомню. Все это было в духе жизни, которую я не застал, но ее образ сообщал, что в этом есть что-то ценное и важное. Можно сказать, что нечто подобное я испытывал и по отношению к советскому

проекту. Ты говоришь, что воспринимал советское через культуру перестройки, а у меня этот образ складывался через советские туристические путеводители по городам, которые я почему-то очень сильно любил, но также и по разрушенным детским площадкам, на которых я проводил много времени. То, что аттракционы когда-то работали, а качели были покрашены яркой краской, вызывало определенный трепет перед прошлым. Идея опаздывания в этом смысле меня постоянно преследует. Так и с работами Ильи Кабакова — мне кажется, что я на них опоздал и время изменилось: искусство уже не гремит, как некогда, а образ художника, моего современника в целом превратился в фигуру мелкого дельца, старающегося как-то где-то устроиться.

В этом смысле фигура Кабакова вбирает в себя образы художника с большой буквы, становится нарицательной. И если нам вдруг посчастливится выйти во внешний мир, уверен, нам предстоит столкнуться с той системой координат, где российское искусство определяется через Кабакова, и с теми стереотипами, которые шлейфом тянутся за любым художником из определенного региона или политического режима. Кабаков для себя решил эту задачу мастерски, но оставляет ли он пространство остальным?

**И. Н.:** Да, я согласен с тобой, что Кабаков как губка впитал в себя весь нарратив о «Большом художнике». Конечно, он его творчески обыграл с тонкой иронией, в этом ему, пожалуй, нет равных. Но кажется, что последние 20 лет он словно сам поверил в миф о самом себе. Его публичные выступления, интервью, проекты о живописи для живописи — все это демонстрировало утончение его иронической интонации буквально до нуля. Он словно стал персонажем своей инсталляции «Человек, улетевший в свою картину» — растворился в своем творчестве бесследно. Кабаков стал официальным «Великим художником», мериллом русскоязычного современного искусства. И в этом смысле ты совершенно прав, что именно из его фигуры сформировался

стереотип, своего рода матрица восприятия русскоговорящих художников. Однако, в этом же мне видится слабость подобной позиции сегодня. Вот эта тотальность, а подчас и тоталитарность, Кабакова в постсоветской культуре — словно из прошлого века.

Я имею в виду, что сегодня подобная методология сама по себе — анахронизм. Он действительно не оставляет никому места, в особенности нам, «опоздавшим». Только отчего-то мне совсем не хочется в заполненное им «пространство». Думаю, что теперь есть множественные пространства, а вовсе не только то, в которое Кабаков ловко «заскочил» на подножку трамвая истории. И здесь я вижу для себя гораздо более важным, что говорил Илья Иосифович в своих работах. Вот эти все скромные «маленькие люди» советской реальности — он же показал их как равноценных акторов культуры наравне со всем официозом. Для меня крайне важно, что Кабаков в своем творчестве регулярно рассказывал о разных маргинальных способах бытия, отнюдь не только о «великих». И в этом его огромная заслуга. Другой вопрос — то, как он это показывал. И это было как раз голосом силы, методологией «Большого художника». Нужно ли вторить ему сегодня? Не уверен.

**Д. Ф.:** В этой связи мне вспомнилась еще одна реплика Кабакова. Говоря о своей жизни в Америке, он заметил, что живет внутри арт мира с его правилами и только в нем. А ты, говоря про множество пространств, что имеешь в виду?

**И. Н.:** Думаю, что тот самый «арт мир», в который иммигрировал Кабаков — сегодня лишь один из множества художественных и культурных пространств, которые мы можем обозначить рамкой «современного искусства». Это безусловно яркий мир с заметными в медиа эманациями, например, аукционные продажи «Жука» или «Номера Люкс», или интервью Первому каналу. Но в наше время — это далеко не единственное пространство искусства и уж точно не самое главное. Кабаков



стал всеобъемлющим автором в той системе координат, которая сегодня по-прежнему нравится очень многим, но все же, на мой взгляд, не тождественна современному искусству. И в моем сознании какие-нибудь художественные практики «Taring Padi» или «Group Material» сосуществуют с Кабаковым в разных средах искусства. Понятно, что где-то они пересекаются, но все же — это разные миры.

**Д. Ф.:** Возможно, но вышеупомянутые тобой художники стали нам известны благодаря своей видимости в поле уже существующей структуры арт мира. Как бы рьяно они ни критиковали это. И здесь мне интересен момент перехода. Какие мотивы были изначально у авторов и к чему это привело? Что получилось в итоге их взаимодействия с внешним миром? В этом, наверное, есть тот парадокс, который сводит на нет изначальную идею — художник не способен в полной мере создать альтернативу, а лишь предлагает свою уникальность, несогласие как предмет обмена. Поэтому в случае Кабакова меня не покидает ощущение игры в поддавки, определенной оглядки на то, кто и как будет его слышать и смотреть. Но я не хочу сказать, что Кабаков такой один, просто в нем это проявляется очень фактурно. Если бы он остался в формате альбома — это была бы совсем другая линия. Но вряд ли она принесла бы ему широкую известность.

**И. Н.:** Ты поднял очень сложный вопрос. Попробую ответить по пунктам. Во-первых,

самым главным является точка, из которой мы наблюдаем. Именно она определяет то, что мы замечаем, а что нет. Соответственно, находясь в глобальном «арт-мире» (а у меня нет ни малейших сомнений, что мы его часть, пусть и сильно отдаленная), мы не можем без специальных усилий разглядеть что-то за его пределами. Это напоминает ярко освещенный дом, изнутри которого ты не видишь толком, что происходит снаружи. Но с улицы видно, кто и что внутри делает.

Во-вторых, мне как раз кажется, что художники способны создавать альтернативы. Да, безусловно, это получается далеко не у всех, но тем не менее они есть. Другое дело, что в большинстве своем в «арт-мире» люди не интересуются происходящим снаружи. Именно поэтому мы чаще всего просто не замечаем альтернативные культурные пространства. Мы ослеплены «арт-миром» и не можем оторвать от него взгляд. Во-всяком случае, это требует больших усилий и желания. И в этих двух аспектах мне видится секрет Ильи Кабакова. Он сформировался как художник внутри

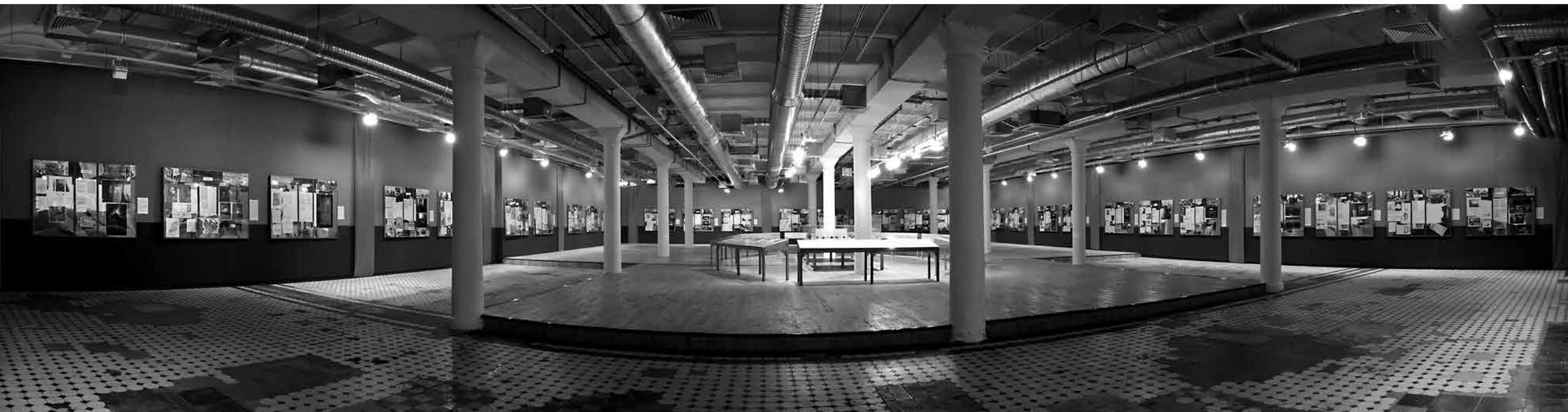
альтернативной художественной реальности советского искусства. Ее придумали и создали художники, в первую очередь АХРовцы. Можно обсуждать хорошие или плохие стороны Союза Художников СССР, но это была фундаментальная альтернатива тому миру искусства, что бытовал с другой стороны железного занавеса. И Кабаков отнюдь не был внешним для советского искусства. Он был официально признанным и востребованным художником-графиком. Его образование, вступление в Союз Художников, получение мастерской от Союза, работа в детских издательствах, регулярные официальные заказы — все это было частью советского культурного пространства. Неформальная учеба Кабакова у Фаворского и Фалька — лишь расширила его понимание существования альтернатив. Он четко понимал, что есть разные миры искусства, а не только тот, в который он был вписан в СССР. Более того, он вместе с коллегами создал анклав в мире советской культуры, то, что впоследствии получило название «московский романтический концептуализм».

Это была альтернатива внутри альтернативы. Именно внутри своего мирка Кабаков с друзьями пытался рассмотреть происходящее в зарубежном «арт-мире». И он смог это сделать лучше многих! Но это и было его целью — так свою альтернативность они выстраивали по отношению к советской реальности. А все, что было «западным», воспринималось как некая «здоровая норма», к которой и надо стремиться.

В этом смысле то, что ты назвал «игрой в поддавки», с моей точки зрения, для Кабакова было попыткой создания альтернативы окружающей его реальности. А мы это воспринимаем из сегодняшней перспективы, где глобальный «арт-мир» практически повсеместен. Кабаков же стремился в тот мир как альтернативу своей реальности. При этом он не стеснялся показывать, что он выходец из другого мира. Если посмотреть на его инсталляции начала 1990-х, можно ясно увидеть, как много он говорит о болезненных неудачах советской реальности, в том числе культурных. Но одновременно эти произведения показывают воз-

можность иного бытия. Кабаков переводит опыт советской культуры на язык «западного» искусства, фокусируясь, правда, в первую очередь, на негативных аспектах. И если сравнивать его опыт с судьбой художников-нонконформистов — например, Немухина — видно принципиальное различие. Немухин, как и большинство художников «второго авангарда», нонконформистов, шестидесятников, говорил языком глобального «арт-мира» на те же темы, что и их коллеги в США, во Франции и т.д. При этом их не брали в Союз Художников, не давали мастерские и заказы. А Кабаков говорил о проблемах альтернативной реальности глобальным языком. И в то же самое время он был официальным советским художником. В этом и есть секрет и величие Кабакова.

**Д. Ф.:** Я думаю, что мы отчасти исходим из разных точек зрения на одни и те же процессы. Для меня фигура Кабакова, как я уже упоминал, — одна из тех, на основе которых я определял свое возможное место. Как человека, приехавшего из региона в центр уже



совершенно другой страны, где все, что я мог узнать о художниках, было либо написано ими самими, либо весьма комплементарно, в том числе и из-за тех сложностей, которые они испытывали — спасибо, что вообще находили силы работать. Хотя условия работы некоторых художников того времени представляются куда более комфортными, чем у нынешних, хоть и сравнивать это с учетом тех изменений в обществе практически невозможно. Вообще приходится делать множество допущений, и условно мой Кабаков — это не есть равно художник Кабаков. Я не искусствовед. Та часть российского искусства, с которой я, приехав в Москву, соприкасался, наблюдал, как она функционирует, была выстроена вокруг идеи сопричастности к некому образу большого арт-мира, доступа к которому, по факту, имели только единицы. То есть имела место очевидная сегрегация, расслоение художественного сообщества. Когда я говорил про поддавки, я имел в виду в первую очередь умение приспосабливаться, чувствовать запрос времени. Я уверен, что когда у тебя покупают какую-либо тему, либо ты как художник представляешь в своей работе конкретную территорию и взгляд на нее — ты закрываешь определенную нишу. Можно ли преодолеть это? Наверное, последние, кому это удалось, на мой взгляд, — это художникам авангарда. При этом же это никак не исключает тех талантов, которыми обладает художник и которые были достигнуты упорным, а самое важное, регулярным трудом.

Мне, как художнику, всегда интересно проследить траектории движения авторов. Выбор, который они делают, и как это меняет их ход работы. Я не знаю, насколько тебя интересует происходящее в российском художественном сообществе сегодня, но, на мой взгляд, ситуация за последние десять лет деградировала, в том числе и из-за образования, которое забывает создавать условия, чтобы художник мог мыслить самостоятельно, испытывать сомнения, в том числе и в авторитетах. Пассионарность, которая вдохновляла

меня в других коллегам, в большей мере анализируется в социальных сетях, либо в создании сообществ, неспособных критически оценивать свой ход работы, довольствуясь только самой идеей своего существования. В этом смысле я вижу те же проблемы внутри галереи «Электрозавод» и у других объединений, образовательных инициатив и прочих участников процесса.

**И. Н.:** У нас и в самом деле разные Кабаковы. Отношения с ним у каждого свои, пускай мы даже и не знали его лично. Для кого-то он — ключевой автор, патриарх постсоветской художественной традиции. А для кого-то — это фигура из далекой реальности прошлого. Мне в процессе нашего разговора пришла в голову такая метафора: Кабаков — это один из ярчайших маяков для российского искусства. Мы ориентируемся в системе современного искусства, в том числе определяя свое положение относительно его фигуры. Это, конечно, не единственный и не обязательный, но крайне полезный ориентир для самоидентификации. Возможно, «закрытие ниши», совершенное Кабаковым, для нашего поколения не является проблемой. Это помогает нам оттолкнуться и двигаться в ином направлении.

Но я не согласен, что за последние десять лет ситуация в российском искусстве ухудшилась. Те симптомы сегрегации и некритического отношения к авторитетам внутри российского художественного сообщества, которые ты описал, появились гораздо раньше. Более того, в 1980–1990-е, насколько мне известно из литературы, эти симптомы были системообразующими. То, что мы сегодня видим как проблему, — тогда художниками воспринималось как благо, люди гордились этим. И если сравнивать сегодняшнюю ситуацию, например, с 1990-ми, мы наблюдаем заметное развитие. Сегодня молодые авторы больше не маркируют себя «кабачками» (то есть последователями Кабакова), чтобы быть в «тусовке». Другое дело, что мы все оказались за последние полтора года в новой реальности. И художественное сообщество также попало

под каток дестабилизации и деструкции. Это отдельный большой разговор. Но я бы не назвал это деградацией, это резкий слом ситуации. Что касается последних десяти лет, я вижу постепенное развитие, в котором наше сообщество осознало проблемы, которые раньше не замечали. Даже если говорить о твоём опыте с галереей «Электрозавод». Считаю ли я, что она деградировала за последние годы? Нет, наоборот — мне видится огромное развитие в вашей деятельности! И те проблемные аспекты, которые я замечал у вас раньше, сегодня преодолены.

В этом контексте Кабаков, как художник, за прошедшую декаду, на мой взгляд, вышел из актуального пантеона современного российского искусства. Он стал классиком. Отсюда у меня вопрос, на который я не вижу ответа. Последние 30 лет он работал в соавторстве с Эмилией Кабаковой. Его статус, его идентификация как классика стала возможна только внутри их тандема. Их дуэт создал тот «волшебный» образ Кабакова, который знаю я. И мне непонятно, что будет с этим образом сегодня? Мне кажется важным этот вопрос — поскольку он позволяет понять значение Кабаковых как единой фигуры. Сможет ли Эмилия в одиночку продолжить их общее дело?

**Д. Ф.:** Думаю, что Кабаковы сегодня — это прежде всего бренд, и тут уже важны другие вещи — истории продаж, количество работ в музеях и т.д. А бренд, на мой взгляд, — это всегда холодный расчет. Насколько мне представляется, Эмилия приложила немало усилий, чтобы создать этот бренд. Та область, которой многие художники в России вообще не касаются, а именно управление работами как активами, логика ценообразования и так далее — все это лично для меня печальная, но неизбежная составляющая того мира, в котором мы живем и который стал глобальным, даже сегодня, когда Россия находится в изоляции.

Мне действительно нравится думать о Кабакове как о художнике, который решал исключительно свои внутренние задачи. Чьи

мотивы были совершенно в другом. Не в том, о чем писала пресса после очередных рекордов продаж или выставки в очередном крупном музее. Вот это важное и трудно выразимое, безусловно, есть у Кабакова. Все остальное — это то, как это важное сталкивалось с внешним миром, трансформировалось вместе со вкусами и обстоятельствами арт-мира. Эта мысль держит меня до сих пор и сохраняет интерес к Кабакову. То, как он пронес это через свою жизнь, свою работу — это прекрасный пример для всех нас.

Раньше я говорил, что в феномене Кабакова есть большая ошибка. Сегодня я скажу, что в Кабакове соединились все те противоречия и вопросы, которые я задаю себе.

**И. Н.:** Подпишусь под твоими словами. Для меня тоже Кабаков соединил в себе противоречия, которых сам стремишься избежать. Возможно, это и делает его столь интересным... Хочется закончить наш разговор каким-то промежуточным итогом, но фигура Кабакова от меня словно ускользает. Я в процессе нашего обсуждения понял, что он, конечно, не мой герой. Он, как маяк, светит где-то издали, и мне интересно о нем иногда размышлять. Но как же это все далеко от меня! Все, что мне остается, — это определять свое место, соотнося себя с ним. А есть ли что-то на самом деле кроме яркого света — я уже не совсем понимаю.

**Иван Новиков**

Родился в 1990 году в Москве.  
Художник. Член Редакционного совета «ХЖ».  
Живет в Москве.

**Дима Филиппов**

Родился в 1989 году  
в г. Горняк, Алтайский край.  
Художник. Соорганизатор галереи  
«Электрозавод». Живет в Москве.

## Вадим Захаров

### Четыре фрагмента об Илье Кабакове

... Не знаю почему, но не хочется вспоминать. Илья для меня — человек сегодня, а не вчера... Встречая его в Москве, Париже, Кельне, Амстердаме или Тель-Авиве, я всегда видел в нем Другое по отношению ко Всему. Но Другое — близкое, в отличие от Другого чуждого и далекого, которого гораздо больше. Его отношения с миром тотально дистанцированы, но не в силу страхов, о которых он так часто говорит в своих текстах и инсталляциях. Здесь дистанция — средство осознания Всего. В московском кругу слова «дистанция», «незалипание», «по краю» давно стали важными терминами. Но Илья идет дальше слов, терминологии и сиюминутности. Он включает в себя ВСЕ, тем самым дистанцируясь от него. И все его работы, начиная с альбомов, инсталляций «Большой Архив», «Дворец проектов», «Туалет», «Универсальная система описания Всего» и заканчивая оформлением оперы Мессиана, — только об этом. Причем Все включает и мусор, и ангелов. Точнее, он не делает между ними никакого различия, как зеркальный шар, в котором должно отразиться ВСЕ. Здесь заложена колоссальная амбиция художника, колоссальная «энергия заблуждения», по определению Льва Толстого. Но интересно, что ни амбиции, ни заблуждения не ослепляют художника, как это часто бывает. Отличие Кабакова от многих художников западных и русских в том, что он зрячий, видящий художник. И именно это видение создает Илье холодное пространство отстранения и одновременно теплоту дружеского участия.

2004

\*\*\*

Не помню точно, в каком году мы были представлены друг другу. Во всяком случае, встречались на акциях КД в конце семидесятых. В 1982 году мы с Г. Кизевальтером делали книгу «По мастерским». Я брал интервью, Георгий фотографировал. Тогда по сути и состоялось мое первое настоящее знакомство с Ильей. Встреча оказалась нелегкой. Разговор не клеился, наверное, я по молодости задавал непрофессиональные вопросы. Думаю, Илья чувствовал, что это интервью с подтекстом. Тогда мне был интересен не только архивно-искусствоведческий аспект, но и внутригрупповые связи и отношения художников. В принципе, для меня была важна любая реакция Ильи. И эту мою изначально провокационную позицию Илья сразу разгадал. Возможно, сыграла роль и негативная реакция других художников, которых я затронул в своей работе «Я приобрел врагов». Там на одной из фотографий можно было прочесть надпись на моей руке — «Присмотритесь, в Янкилевском и Кабакове есть что-то волчье. Это правда». Работа эта оказалась в своем роде пощечиной узкому сообществу художников, но и одновременно себе самому, на что тогда не обратили внимания. Во всяком случае, то была первая попытка установить дистанцию по отношению к собственному кругу, что сейчас воспринимается уже как норма. Так что начало нашего общения стало несколько проблематичным. В конце семидесятых — начале восьмидесятых я больше ориентировался на Комара и Меламида и группу КД, а с 1980-го работал с Виктором Скерсисом,



Материал иллюстрирован: Фото Вадима Захарова. Предоставлены автором.

Илья Кабаков в мастерской. Лонг Айленд, Нью-Йорк, 2016.

*Илья Кабаков и Дмитрий Пригов.  
Музей Стеделик, Амстердам, 1990.*

одним из членов распавшейся к тому времени группы «Гнездо».

Более близкие отношения с Ильей у нас сложились во времена перестройки и затем уже на Западе, где мы часто встречались на многочисленных групповых выставках в разных странах мира. К этому моменту я многое переоценил в искусстве. Я часто видел, как Илья работает, как думает, слышал, что говорит, и все это опосредованно влияло на меня. Я заново открыл его замечательные альбомы, увидел много не замеченного ранее в старых работах и, конечно, начал получать удовольствие от его новых картин и инсталляций. Я снимал их на видео и фото, благодаря чему собрал неплохой материал об Илье. С 1992 года я стал издавать в Кельне малотиражный тематический журнал «Pastor», где Илья был постоянным автором.

Работа с текстом в нашем кругу была естественным делом. Литературные и аналитические тексты, комментарии редко отделялись от визуального искусства, акций, создавая подчас непростой визуально-текстовой образ. Илья всегда использовал тексты в идеальном соотношении с изображением.



Одно дополняло другое, не мешая друг другу, что очень непросто достичь. Русская культура — это текстовая культура, в истории есть только два удачных примера, когда изображение брало верх над текстом — это русская икона и русский авангард. Все остальное в российском искусстве — это нескончаемый текст, проговариваемый к месту и нет. Московский концептуализм, на мой взгляд, как раз сбалансировал текст и изображение, а не вербализовал изображение, как принято думать. Илья внес огромный вклад именно в русское искусство тем, что вернул изображению равные права со словом. Все его работы без исключения — это невероятное переплетение одного с другим, дающее зрителю единовременное участие в бесконечной игре слов и изображений, что, по сути, является фундаментальным поэтическим процессом.

Последние двадцать лет общения с Ильей и Эмилией Кабаковыми на Западе сложно переоценить. И в профессиональном, и в человеческом плане — это были встречи, наполненные дружеским пониманием и творческим горением.

2008

\*\*\*

Перечислю основные претензии московской публики к выставкам Ильи и Эмили Кабаковых (воспроизвожу их со стыдом, буквально, так как слышал не раз):

**1** Зачем он приехал в Россию, а ведь обещал никогда не возвращаться? Пусть бы там и работал.

**2** Привез нам второстепенные инсталляции — сортир с мухами. Он думает, что мы все еще живем в дерьме. Совсем старик там на Западе обалдел, не видит, как у нас жизнь налаживается.

**3** Абрамович, Бакштейн, Кабаков — ну конечно, опять жида, опять деньги.

**4** Во всем виновата Эмилия, его жена. Это она его вставила в эту гламурную, бесчеловечную, западную машину бизнеса.

Ну что, хватит или продолжить этот позор?!

Московская публика непрофессиональна, неграмотна, жестока, провинциальна, не имеет памяти и не умеет быть благодарной, живет одним днем. Не могу отвечать на поставленные вопросы, потому как все равно ничего не смогу ей объяснить. Но больше стыдно за коллег, за их слепоту, кулуарную грубую болтовню, за потерю дружеского понимания и соучастия, за амбициозную кашу в голове, за провинциальный шовинизм — мол, что нам может показать человек, который уже 21 год не живет в России (что он нам собрался объяснить?). В этой ситуации я могу лишь молчать. Разве кто-нибудь поймет, что Илья привез свои лучшие работы. Инсталляцию с мухами я видел в Кельнском кунстфайне в 1993 году. Это самая блестящая инсталляция из когда-либо мной виденных. Кому мне доказывать, что Эмилия Кабакова — настоящий соавтор, друг Ильи, она выкладывается как никто другой, чтобы воплотить, довести до ума только задуманное Ильей? И вообще, что это за бестактность — обсуждать, почему они подписываются вместе? Кстати, Илья еще полон сил и энергии (слава Богу) и только он вправе решать подобные вопросы.

И последнее. Возникшая полемика вокруг Ильи сама по себе говорит о том, что он до сих пор затрагивает глубинные подсознательные, неизжитые, болезненные стороны нашего постперестроечного сознания. Мы сегодня все еще СОВКИ.

13.10.2008



*Илья Кабаков. Гран Пале, Париж, 2014.*

\*\*\*

Илья перешел свой Рубикон. Теперь он Там, а мы здесь. Но диалог остался. Есть много вопросов к нему и его творчеству, на которые он продолжает отвечать. Как это ни странно, я не чувствую, что он Там далеко. Я чувствую, что он Там близко. И это объяснимо — огромный объем его работ, текстов, бесед, публикаций активно функционирует и сейчас. Он завел свой мощный творческий механизм, который продолжает с нами свои беседы. Каталоги и книги Ильи и Эмили занимают в моей библиотеке две полки. Это огромные миры, где великолепные альбомы семидесятых и восьмидесятых переплетаются с тотальными инсталляциями и объектами, создавая ощущение бесконечности. Илья расширил границы наших с вами миров. А это удается немногим.

2023

#### **Вадим Захаров**

*Вадим Захаров родился в Душанбе в 1959 году. Художник, издатель, архивист московский концептуальной школы, коллекционер. С 1992 года издатель журнала «Pastor» и основатель «Pastor Zond Edition». Основатель веб-сайта [www.conceptualism-moscow.org](http://www.conceptualism-moscow.org). Работал совместно с В. Скерсисом (Группа СЗ с 1980 года), С. Ануфриевым и другими. В 2008–2010 гг. — член группы «КАПИТОН и КОРБЮЗЬЕ» (Захаров, Лейдерман, Монастырский). Живет в Берлине.*



*Илья и Эмилия Кабаковы.  
Лонг Айленд,  
Нью-Йорк, 2016.*

# Андрей Фоменко

## Цветы Персефоны

**Виталий Пушницкий**  
**«Орфей в Аиде»**  
 Галерея Марины Гисич,  
 Санкт-Петербург  
 27.01.2023–23.04.2023

Выставка Виталия Пушницкого в Галерее Марины Гисич заставила меня пересмотреть свое отношение к петербургскому художнику, автору фигуративных картин, наполненных многозначительными историко-культурными отсылками и намеками, а также близких по духу скульптур и инсталляций. Его прежние работы вызывали у меня двойственные чувства — уважение к исполнительскому мастерству Пушницкого пополам с ощущением их программной вторичности и некоторой надуманности. Теперь мое впечатление оказалось другим.

Между тем нельзя сказать, что новые работы художника резко отличаются от того образа, который сложился у меня ранее. Напротив, Пушницкий верен себе, о чем свидетельствует уже само название выставки — «Орфей в Аиде». Оно задает основной вектор прочтения и подводит аллегорическую основу под абстрактную и полуабстрактную живопись: античность; мифология; противостояние аполлонического и дионисийского, света и тьмы и легенда о поэте, сопрягающем эти два мира в своем обреченном поиске — метафоре самого искусства.

Экспозиция условно трехчастна. Две части составляют живописные работы из двух стилистически и структурно разных циклов — «Промежуток. Лес» (2022) и собственно «Орфей в Аиде» (2023). Первая серия — малоформатная — тяготеет к эстетике красочного поля; работы из второй, большего размера, включают некий центральный мотив, абстрактный или фигуративный, часто с расходящимися в стороны цветовыми «лучами» или «трещинами», стягивающими визуальное поле воедино (эти лучи могут быть поняты и иначе, не центробежно, а центростремительно — как «стрелы», которыми пространство атакует центральную фигуру, на что указывает название одной из работ — «Св. Себастьян»). Третью часть образует инсталляция: длинный стол или верстак с рулонами измазанной краской бумаги — художник словно переносит нас в свою мастерскую, туда, где и были созданы представленные рядом картины, и знакомит с процессом их создания, с художественной «кухней», — и охапками увядших цветов (судя по фотографиям на сайте галереи, на момент вернисажа они были свежими) — традиционным атрибутом бренности



Виталий Пушницкий «Промежуток. Лес. №34», 2022. Предоставлено автором текста.

жизни и хрупкости красоты, увековечить которые пытается искусство. Этим инсталляция также переключается с живописью, поскольку флоральные мотивы появляются в ряде малоформатных работ. Остается добавить, что ножки стола установлены на стопки книг, символизирующие, по всей видимости, культурный фундамент, на котором покоится искусство, а также словно намекающие на связь Слова и Изображения, или даже Знания и Чувства, где второе обусловлено первым.

Возникающий отсюда образ довольно точно характеризует подход Пушкицкого. В самом деле, это очень культурно обусловленная живопись. Особенно это касается серии «Промежуток. Лес», которая понравилась мне гораздо больше, так что в дальнейшем мое внимание будет сосредоточено в основном на ней. Она включает в себя листы бумаги трех разных видов — глянцевого, матового и с имитацией текстуры холста, примерно одинакового (чуть более 40 см в высоту и 30–35 см в ширину) размера и вертикального формата, отчасти диктующего композиционную структуру, в основном построенную на горизонтальном членении плоскости или выделении в ней некоего композиционного центра. Их вертикальность примечательна, если учесть, что во многих работах цикла возникает довольно внятный пейзажный мотив, казалось бы, в большей степени располагающий к горизонтальному, панорамному виду. Однако художник сужает поле зрения, заставляя взгляд скользить сверху вниз и снизу вверх — спускаться с «небес» на «землю» и подниматься обратно в «небеса». Стоит также заметить, что вертикальный формат в целом более остро воспринимается как таковой — то есть заставляет обратить внимание на форму самой картины как плоского прямоугольника и на ее отношение к внутренней организации живописного поля в пределах двух измерений.

Что касается стилистики работ, то за ними стоит долгая художественная традиция, которую можно условно назвать «оптикалистской» и которая тянется от импрессионизма к абстрактному экспрессионизму (Ханс Хоффман), живописи красочного поля (Марк Ротко), живописи пятен (Хелен Франкенталер, Морис Луис, Кеннет Ноланд) и далее, вплоть до «механических» абстракций Герхарда Рихтера. В случае Пушкицкого эти стилевые прецеденты приправлены антично-средиземноморскими реминисценциями, резонирующими с названием выставки: первая же работа в экспозиции, помещенная слева от входа в галерею, изображает похожую на мираж колоннаду полуразрушенного древнегреческого храма («№ 30»). И хотя больше этот мотив нигде не повторяется, он некоторым образом окрашивает восприятие других вещей.

Источники Пушкицкого многообразны, но главным среди них, по моему мнению, является вовсе не абстрактная живопись 1950–1960-х годов, как можно было бы подумать, а искусство более раннего периода, а именно символизм рубежа XIX и XX веков. Я бы даже сказал, что это и есть символизм, переживающий второе рождение через сто с лишним лет, в другую эпоху, и оглядывающийся назад с ностальгией; символизм после модернизма и постмодернизма, после авангарда и неоавангарда, опыт которых принят к сведению, но лишь по необходимости. По своей эстетике, по чувству цвета и формы, да и по символически-мифологическому содержанию эти работы ближе всего к «ноктюрнам» Джеймса Уистлера, поздним вещам Клода Моне (от «Руанского собора» до «Кувшинок») и особенно к цветным работам (пастельным и масляным) Одилона Редона. Противостояние лучезарного небесного и непроницаемого подземного миров, бездны света вверху и бездны мрака внизу, четверки белоснежных коней

и хтонического Пифона в редоновской «Колеснице Аполлона» (1905–1914) максимально созвучно работам Пушкицкого. В них тоже сталкиваются тьма и свет, и результаты этой встречи переменчивы: иногда торжествует одно начало, иногда другое, а иногда они смешиваются до неразличимости, растекаясь пятнами цвета неопределенной конфигурации или расплывающаяся цветами Персефоны.

Экспозицию завершает работа «Св. Себастьян» из крупноформатной серии, давшей название выставке в целом; помещенная на торцевую стену, она представляет собой аллегорический автопортрет художника — изображение утыканного красочными лучами-стрелами мольберта с установленным на нем холстом. Холст показан с тыльной, так сказать, «технологической», нерепрезентативной стороны (отчетливо видны планки подрамника и вертикальная стойка мольберта) — спиной к зрителю и реальному миру, лицом к закату. Таким образом, выставка формулирует вполне определенный нарратив: о поиске художником собственной идентичности, соществу в Аид неформальной красочной материи, лишенной стабильного порядка и смысла, — поиске, который закономерным образом приводит его к самому Искусству, воплощенному в приземленном атрибуте ремесла, техники, живописного труда (чему соответствует обезличенный характер исполнения многих работ). Это достаточно ясное высказывание легко может навлечь на автора обвинения в эскапизме — небезосновательные, поскольку его вдумчивый и вдохновенный поиск означает одновременно бегство в мир красочных гармоний и культурных аллюзий, мир, куда не проникает угрожающий гул реальности. Недоброжелатель заметит, что это квазигероическое путешествие к истокам Стикса и Ахерона таит в себе не больше риска, чем турпоездка на побережье Эгейского моря.

Можно сколько угодно обвинять Пушкицкого в аполитичности, эстетизме, эклектике, декадентстве и прочих смертных грехах. Но невозможно не поддаться красоте его новых работ (я имею в виду прежде всего «Промежуток. Лес»). Колористическое чутье, композиционная изобретательность и техническое мастерство художника выше всяких похвал. Его живопись балансирует на грани чистой декоративности, но назвать ее просто «декоративной» и уж тем более «салонной» не поворачивается язык: в ней всегда присутствуют глубина подлинного чувства и интрига, которая объясняется не описанной выше нарративной рамкой (Пушицкий развивает ее в своих авторских текстах — на мой взгляд, избыточных: картины говорят сами за себя с куда большими убедительностью и красноречием), а их пластическими качествами.

Вот, например, «№ 34» — лучезарный средиземноморский пейзаж с кулисами двух лимонно-желтых скал. Сам по себе мотив мог бы оказаться банальным, но странным контрапунктом в этом слегка мерцающем ландшафте выглядят три жестко ограниченных прямоугольника — два вертикальных и один горизонтальный — разного размера и пропорций, внешне произвольно вставленные в картинное поле и напоминающие какой-то технический сбой типа глитча, случившийся не по замыслу автора, а сам по себе, проблеск цифровой реальности в аналоговом мире. В «№ 61» торжествует непроглядный мрак, однако в нижней части этого ноктюрна возникают желтоватые горизонтальные полосы — сперва едва различимые, а ближе к условному переднему плану — расширяющиеся и наполняющиеся бледно-голубым. Они похожи на следы колес на мокрой земле — борозды или колеи, заполненные дождевой водой, в которой отражается тусклый свет умирающего дня, — эффект, особенно убедительный в силу

того, что полосы буквально процарапаны в красочном слое, так что оптический эффект получает тактильное подкрепление. Некоторые работы складываются в подсерии, посвященные исследованию того или иного колористического мотива или приема. Скажем, в «№№ 80–83» основная тема определяется великолепным янтарно-оранжевым в сочетании с землистым умброво-черным (в «№ 83» образующим патетическую арабеску); «№№ 50–51» демонстрируют безудержный рост растительных форм, конвульсивно наслаивающихся друг на друга или иррадирующих в пространстве, похожих одновременно на цветы и на бабочек (их характерное движение отчетливо угадывается в прямых и слегка рельефных линиях, которыми расчерчена нижняя часть «№ 51»: именно так выглядят чешуекрылые, когда складывают крылья, моментально превращая их в острые, как бритва, профили); а «№№ 14–17» сосредоточены на трясине зеленого, в которой вызревают химерические фигуры. Здесь качество словно отделяется от своего источника или носителя (пейзажа или бабочки), становясь самостоятельной сущностью, примерно как в стихах Ивана Жданова, где «трещат сучья без огня» и «летит полет без птиц». Лучшим работам цикла присуще уже отмеченное выше ощущение произвольности и имперсональности: порой кажется, что они обязаны своим возникновением чисто материальным — механическим, физическим, химическим (хочется сказать — алхимическим) — процессам, по отношению к которым художник выступает лишь как пассивный свидетель или, в лучшем случае, ассистент, лишь изредка напоминающий о своем присутствии осторожным движением кисти.

Когда я вышел из галереи, падал редкий снег, хотя был уже конец марта. Фонтанка вскрылась, и лед на ней лежал четко очерченными, ритмически упорядоченными трапециями — белыми на темно-сером, в

тусклом желто-сером окружении; я немного пожалел, что не захватил фотоаппарат. Глядя на этот прекрасный, почти монохромный пейзаж, я вдруг ощутил всю нездешность красочных образов, увиденных только что и до сих стоящих перед глазами, — насыщенных, кислотно едких, переливающихся, наводящих на мысль о душных южных ночах и раскаленных полднях, о влажных оранжереях и подернутых ряской омутам, о маковых полях и скалистых побережьях, — образов, бесконечно далеких от этого графически определенного мира и в то же время связанных с ним узлами глубокого родства. Впрочем, столь ли далеких? Пока я пишу эти строки, закатившееся за горизонт солнце окрашивает небо в розовато-оранжевый оттенок, постепенно остывающий, а в воцарившейся ниже темноте, очерченной силуэтами высотных зданий, загораются разноцветные огни — желтые, красные, зеленые и сиреневые.

**Андрей Фоменко**

Родился в 1971 году в Сургуте. Историк и критик современного искусства, переводчик, эссеист. Автор книг «Архаисты, они же новаторы» (2007), «Монтаж, фактография, эпос» (2007), «Советский фотоавангард и концепция производственно-утилитарного искусства» (2011). Главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства РГГУ (Москва). Живет в Санкт-Петербурге.

AZ/ART МАРОСЕЙКА  
ПРЕДСТАВЛЯЕТ  
ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ

«РЕКЛАМА»

СИСТЕМЫ  
МИМИКРИИ

ГЛАЗ  
ВИДЯЩИЙ  
ВСЕВИДЯЩИЙ  
НЕВИДЯЩИЙ

ЖИВЫЕ  
СКУЛЬПТУРЫ

ВНЕ ЭКСПЛУАТАЦИИ

Куратор проекта  
Александр Дашевский

• AZ/ART / • AZ MUSEUM

2023 — 2024

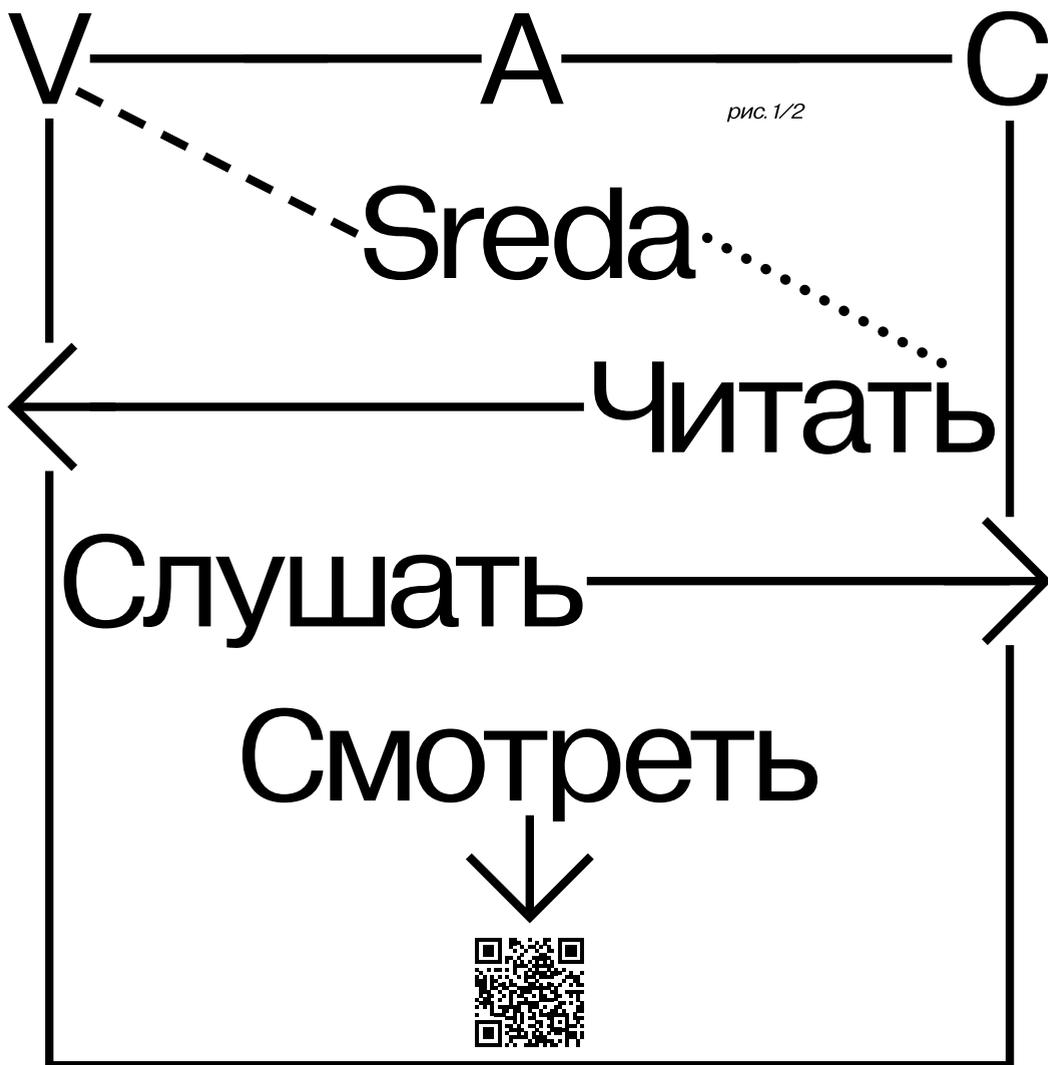
AZ  
MUSEUM



AZ/ART\*  
Маросейка, 11/4с1

Петр Дьяков  
Сидящий / 2022





Онлайн-журнал V–A–C Sreda предлагает нюансированный взгляд на культуру и современность. Sreda включает в себя художественную работу, текст и подкаст на русском или английском языке. Все материалы доступны на сайте ограниченный период времени и обновляются по средам. В 2023 году редакция онлайн-журнала запустила новый формат «Офлайн Sreda» — цикл публичных событий, лекций и бесплатных кинопоказов, связанных с темами выпусков.

[sreda.v-a-c.org](http://sreda.v-a-c.org)  
[sreda@v-a-c.org](mailto:sreda@v-a-c.org)

(реклама)