

Удо Киттельман, Вадим Захаров

Франкфуртская беседа

Удо Киттельман: Первое, о чем бы мне хотелось спросить - в ретроспективе целого - это о понятиях «московский концептуализм» и «московская концептуальная школа». Как родилась эта идея и как сложилась эта группа?

Вадим Захаров: Ты начал со сложного, но важного вопроса. Я тоже, как ни странно, пытаюсь понять этот феномен. Московский концептуализм существует уже на протяжении 30 лет, при этом не только для Запада, но и для Москвы он остается не совсем ясным понятием. Например, это не есть группа художников одного поколения. В этом сообществе нет членства или каких-либо обязательств. Состав его на протяжении 30 лет менялся, но незначительно. Художники разные, но почему-то позиционируют себя как концептуальные. Считается, что московский концептуализм - закрытая элитарная группа, при этом все художники, входящие в нее, являются наиболее известными в российской и западной культурах. Существует несколько названий - МАНИ, НОМА, МОКША, но суть от этого не меняется. Нет общей стилистики, но всегда можно узнать художника московской концептуальной школы. Говорят о школе, при этом никакой школы нет и в помине. Необычно, правда? Естественно, что для поколения 1990-х годов и тем более для западной культуры эти характеристики лишь создают вокруг московского концептуализма атмосферу некой закрытой секты. Но это все же не секта, а сообщество единомышленников, выражающих свои интересы через общие языки описания. Пожалуй, интереснее всего понять, что заставляет художников так долго сотрудничать, участвовать в общих изданиях, выставках, несмотря на колоссальные изменения, которые претерпела русская культура за последние 30 лет. Видимо, в этом пункте кроется феномен московского концептуализма. Именно здесь можно уловить специфику данного направления - всегда быть на границе любой социокультурной проблематики, навязываемой обществом и временем. К этому можно добавить

неостывающий интерес друг к другу. Не секрет, что все без исключения поддерживают дружеские отношения между собой и с особым пристрастием следят за развитием друг друга. На Западе, наверное, в свое время стояли близко к подобному сообществу Fluxus и Art&Language, к которым мы всегда относились с большим вниманием и интересом. Но феномен московской школы в том, что она как явление активно, я подчеркиваю, активно, существует уже более четверти века и развивается вопреки мнению многих художников и критиков, что она себя исчерпала.

Киттельман: Я еще раз сформулирую вопрос. Когда вводится понятие «концептуализм», возникает впечатление, будто именно в контексте группы решено следовать определенной концепции или по крайней мере стремиться к определенной цели. К какой?

Захаров: Скажу сразу - общей выработанной концепции и тем более какой-либо цели нет. Но есть общие понятия и термины. Например: дистанция, скольжение, отстранение, архив, пустое место и пустое действие, исчезновение, уход, колобок и многие другие, которые вошли в книгу, составленную в 1999 году Андреем Монастырским, Термины Московской концептуальной школы. То есть разработана достаточно глубоко сетка общих языковых интересов, отражающих проблемные вопросы современной культуры, а не только современного искусства. Можно также сказать, что интересы московского концептуализма всегда лежат за пределами или на границе социокультурного временного континуума. К сожалению, эта важная книга Монастырского, как и многое другое, еще не переведена ни на один язык.

Киттельман: Когда смотришь на работы художников этого круга или тех, кто к нему так или иначе относился, то все-таки возникает впечатление, что формирование художественного творчества было связано не только с чисто художественным аспектом, но оно имеет также социально-политический контекст. Культура, о которой ты говоришь, или искусство должны возникнуть в определенном

социальном контексте. Какой мне представлять себе художественную сцену в Москве того времени, в самом начале?

Захаров: Парадоксально, но даже учитывая, что советская тоталитарная система применяла прессинг, в самом кругу не ставился акцент на конфронтацию с ней. Советская система конфронтировала с нами, а не мы с ней. Никто не стремился быть диссидентом, но не потому, что закрывал глаза на происходящее вокруг, а потому, что интересы были иные - общекультурные. По сути, не многие использовали навязываемый коммунистический язык. Комар и Меламид однажды (в 1972 году) перевернули этот язык, превратив его в художественное направление соц-арта. Но для московского концептуализма важен был сам жест. Илья Кабаков и даже Эрик Булатов, использовавшие в своих работах советские символы, говорили о другом. Интересно, что в «золотую книгу» концептуализма, которую ты держишь в руках, вошли художники, которые зарекомендовали себя с середины 70-х по 90-е годы. Но после перестройки уже прошло пятнадцать лет, а мы всё еще говорим о московском концептуализме. Существует и другая проблема в понимании московского концептуализма Западом. Сам термин «концептуализм» постоянно относит Московскую концептуальную школу к традиционному концептуализму времен Art&Languages. Мне кажется, именно в этом кроется путаница. Уже в 1979 году Борис Гройс называл московский концептуализм романтическим, намекая на другую шкалу оценки. Тем более сегодня к этому явлению (а не направлению) необходимо подходить с другими мерками, попытаться осмыслить его как новое событие и в культуре, и в социуме.

Киттельман: Именно на это и был направлен мой вопрос, поскольку я тоже считаю, что неправильное понимание на Западе связано с попытками привести все в созвучие с западным восприятием. В этом и заключается трудность увидеть самостоятельность московской концептуальной школы, ведь мы забываем, что у нас нет по-настоящему глубоких знаний о русской культуре.

Захаров: Это понятно, поскольку на Западе не было еще ни одной по-настоящему серьезной выставки московского концептуализма. Исключение составляют выставки в ICA Бостона Советское концептуальное искусство в эпоху позднего коммунизма в 1990-м и Полёт, уход, исчезновение в Праге в 1995-м, где непосредственно говорится о московском концептуализме.

Киттельман: В конце 80-х я был свидетелем появления на Западе многих молодых русских художников. Среди них был и ты. С этого времени русские художники стали приезжать на Запад и показывать свои работы. Но с той же скоростью, как появлялись, они возвращались в Россию, в Москву. Я полагаю, это прежде всего было связано с непониманием их работ, поскольку они помимо чистой эстетики, эстетической оболочки подразумевали определенный интеллектуальный фон, знание которого здесь отсутствовало.

Захаров: То, что ты сказал, совершенно верно. Но была и другая тенденция, я бы сказал, амбициозная: русские художники не захотели на первых порах понимать западную систему. И первые неудачи развернули многих художников обратно в сторону российской, локальной культуры. Сейчас ситуация постепенно выравнивается. Именно поэтому сегодня я так активно говорю в своих работах о понимании московского концептуализма. В первую очередь это важно для меня самого - показать свой фундамент. Например, издание «золотой книги» для меня не менее важно, чем персональная выставка. Другая проблема концептуальных русских художников на Западе в том, что они уделяют больше внимания концепции, чем ее формально-эстетической стороне.

Киттельман: В твоих работах, в их основе, сильно присутствие нарративных структур. У меня всегда складывается впечатление, что это писание литературного произведения художественными средствами (это касается и других художников твоего поколения). Видно, что твое творчество в целом и отдельные работы очень

трудно вырвать из общего контекста. Так ли это? Прав ли я относительно нарративных структур?

Захаров: Ты очень правильно подметил, что в фундаменте творчества - моего и других художников - лежит некий нарративный текст. Но сегодня его уже не обязательно читать. Со временем он превратился в некую матрицу, которая всегда присутствует, но ее не видно на поверхности. Можно не знать о московской концептуальной школе, но через работы отдельных художников можно услышать нарративный пульс всей концептуальной школы.

Киттельман: Что постоянно бросается в глаза - это роль, которую ты, Вадим, также играешь, - роль хрониста московской концептуальной школы. И я постоянно пытаюсь поближе подойти к пониманию твоего творчества, в то время как ты аргументируешь всё, в очень значительной степени исходя из ощущения своей принадлежности к названному кругу, к концептуальной школе... Теперь я все же хочу поговорить о твоём творчестве, которое является частью целого, и ты тоже его воспринимаешь как составную часть этой школы.

Захаров: Мне очень важна эта амбивалентность. С одной стороны, я хронист и говорю о московской школе, занимаюсь архивом, поддерживаю совместную творческую деятельность. Но одновременно я работаю самостоятельно и участвую во многих выставках на Западе, не ссылаясь на московский концептуализм, но сам Запад, говоря обо мне, всегда приписывает: «Вадим Захаров - представитель молодого поколения (правда, куда моложе, мне уже 45) московских концептуалистов». Именно поэтому сегодня мне хочется расставить точки над і.

Киттельман: Не лежит ли в основе русского мышления, русского искусства совсем иной путь, чем в основе западного?

Захаров: Ты говоришь в целом, хотя Запад состоит из разных стран и национальных культур. И у каждой из них своя специфика, как и в русском или китайском искусстве. Я категорически против разговоров об ином культурном и историческом пути России. Мы уже имели «иной путь» столетия, с небольшими исключениями. Нет, мы думаем одинаково, свидетельство тому - что ты меня понимаешь не хуже, а даже лучше многих московских критиков. Но специфика, естественно, существует. Например, для меня очень важно обращение к культурным традициям Востока - к Китаю, Японии, Корее.

Киттельман: Вот именно. В этом-то и сложность. Совершенно понятно, что для Запада сегодня всё это очень далеко. У нас западное мышление. Я думаю, что русское искусство как раз находится посередине, между западным и восточным, и здесь у нас этого никто не может увидеть, поскольку существует огромная разница в мышлении.

Захаров: Ты сам определил русское искусство как что-то лежащее между. А значит - как не совсем формально четкое и ясное. Но именно «между» и дает ключ к пониманию, но не только потому, что Россия зажата между Востоком и Западом, а в силу того, что само состояние «между» является позицией, здесь я уточню, московского концептуализма. Более того, эта междисциплинарная позиция и кажется наиболее важной в сегодняшней проблематике современного искусства. Но не в смысле «культи-мульти», а в смысле отказа от мейнстрима сегодняшнего мышления. И, я на этом настаиваю, «между» может быть только принадлежностью к понятию культуры во всех ее проявлениях.

Киттельман: В этом и суть: твое мышление скорее соответствует универсальным представлениям. Я думаю, что здесь когда-то тоже было подобное мышление, но, отчасти в связи с событиями европейской истории, в последние 60-80 лет оно было утеряно или перестало быть актуальным. Но не происходит ли повсеместно то, что национальные культурные корни всё более теряются на фоне усиливающейся

мировой глобализации? Твои работы спаяны с культурной историей человечества, ты так много цитируешь в своих произведениях значительные литературные образы, они вошли в твоё творчество, и ты находишь близкие для себя вещи именно в азиатском пространстве, а не в немецкой истории или литературе, хотя ты уже 15 лет живешь в Германии.

Захаров: Ну почему же, я занимался Рильке...

Киттельман: Рильке, но кто еще? Гёте, Шиллер, Гейне - нет. Это Дон Кихот, Марсель Пруст, Кафка, это русские сказки, «Братья Карамазовы»... Здесь речь о выдающихся произведениях мировой литературы, а ведь все мы ждем появления столь же выдающегося произведения - в конце 20-го века оно написано не было. Возможно, это тоже имеет значение для понимания твоего творчества?

Захаров: Да, ты, наверное, прав. Я стараюсь не разделять культурные традиции на страны и континенты. Для меня немецкая культура чрезвычайно важна во всех ее проявлениях. Но я живу в Кёльне не для того, чтобы быть немецким художником. Я международный художник, но это не означает, что я уделяю меньше времени русской культуре. Наоборот, я слишком долгое время был повернут лицом к Москве, создавая архивы, издания и многое другое. Одновременно я активно участвую и в немецкой художественной жизни. И, видимо, в этом можно уловить специфику моего мышления как русского художника - мне важна культура в целом.

Киттельман: Мне кажется, что каждая пора твоего творчества все же насыщена духом русского художника, которым нам, конечно, очень сложно проникнуться, надо просто быть ему сродным, тогда тебе это откроется. Также и системы образов, которые ты используешь, имеют очень сложную природу. Но вернемся к сильным нарративным структурам, обладающим литературным уровнем. Я думаю, что, так или иначе, формы самовыражения у большинства художников, причисляемых к московской концептуальной школе, очень сильно сопряжены

с литературой.

Захаров: Для русской культуры в целом прежде всего важна не литературная традиция, а слово, не изображение. В русской истории было лишь два момента, когда образ, эстетика взяли верх и сразу перешли границы России, став международным событием, - это икона и русский авангард. И мне кажется, что московский концептуализм сегодня может поднять Слово до уровня общезначимого Образа.

Киттельман: Я хочу снова вернуться к разговору о твоей роли. Я вижу в тебе человека-путешественника, совершающего далекие интеллектуальные странствия. Ты путешествуешь по Елисейским Полям, следуешь за Сент-Экзюпери, Дон Кихотом, совершаешь путешествия в Японию, состязаясь с борцами сумо, что совершенно невероятно для обычного человека. Какие цели ты преследуешь своими путешествиями?

Захаров: Ты верно сказал, что я путешественник в культуре. Сегодня у многих художников есть тенденция путешествовать, собирая «другой» материал для работы. Я путешествую не для того, чтобы собрать, скажем, японский материал, или испанский, или израильский. Мне очень важно во всех моих путешествиях, реальных и ментальных, сопряжение общекультурных знаний. Что мне хочется сказать? В первую очередь, я пытаюсь встретиться с другой культурой как со своей. Это иллюзия, но это и реальность. И японская культура, и испанская - часть моей жизни. Поэтому я вхожу в ворота буддистского храма как к себе домой. Я борюсь с мельницей, поскольку это касается меня лично. Но одновременно так я связываю естественным путем важные для культуры элементы, которые образуют в этот момент удивительную фигуру смеха и понимания.

Киттельман: Можно ли сравнить твоё творчество, чтобы более точно понять его механизм, с созданием очень индивидуалистичной энциклопедии художественными средствами? Можно ли описать стимулы твоего творчества как попытку создать

такую энциклопедию? Вчера я читал недавно изданную книгу - Альберто Савинио (он был братом Де Кирико). Он пишет в предисловии к толковому словарю, им же самим созданному, следующее (мне это очень понравилось): «Я столь недоволен энциклопедиями, что написал сам себе вот эту, для личного употребления. Артур Шопенгауэр был столь недоволен существующими историями философии, что написал свою собственную для личного употребления». В подобном же ключе ты создаешь свое очень индивидуалистичное искусство.

Захаров: Здесь есть одно «но». В принципе каждый художник занимается созданием своей энциклопедии. Я это делаю, возможно, более активно и сознательно. Но основная моя задача - показать через себя то, что уже есть в культуре, но показать под другим углом. Принцип западного современного искусства, начиная с авангарда, - поиск нового любыми средствами. Для Запада всегда важен поиск новой стилистики. Для Востока традиция стоит на первом месте и по сегодняшний день - традиция всегда права. Поэтому мне никто не мог сказать, кто построил Королевский ансамбль в Бангкоке. Кто автор этого грандиозного комплекса, построенного всего лишь 200 лет тому назад. Просто авторы не ставили своей подписи, полагая, что традиция не нуждается в авторстве. Энциклопедии тоже не важен автор. И если ты говоришь об этом, то - да, я составляю свою энциклопедию. Но вот это и есть самое сложное - создать «безавторскую» энциклопедию.

Киттельман: Нет ничего абсолютно нового. Это величайшее непонимание со стороны западной культуры с момента открытия понятия «авангардная культура» и с начала употребления этого понятия. Огромное недоразумение. Я хочу предложить еще один тезис, не формулируя его прямо, но задав тебе провокационный вопрос.

Гипотетический вопрос. Как ты считаешь, что бы изменилось в восприятии твоих произведений, если бы тебя звали не Захаров, а, скажем, Захариас и если бы невозможно было тебя сразу узнать как русского художника? Выражаясь проще, изменилось ли бы что-то в восприятии твоих произведений широким кругом зрителей? Я в этом не уверен.

Захаров: Я русский художник, а мог бы быть немецким или испанским, но было бы то же самое. Главный интерес лежал бы к культуре как наиболее интересному достижению человека. Я думаю, что западное искусство, несмотря на интернациональные интересы, все-таки опирается на интересы своих стран. И это правильно. Россия только сейчас постепенно подходит к этому, что чрезвычайно важно для нас, художников, болтающихся между небом и землей. Но моя специфика в том, что я как бы пытаюсь в своих интересах и поступках забежать сразу в общепризнанную зону, минуя национальную. Это абсурд. Я не ставлю себе такую задачу, но так получается само собой. Поэтому Западу сложно меня идентифицировать, поймать, описать. Запад обращается, например в случае с Китаем, непосредственно к Китаю, ему не нужны промежуточные звенья. Но в том-то и дело: я или мы не промежуточные звенья. В культурной цепочке априори не может быть главных, второстепенных или промежуточных звеньев. Все спаяно между собой, но как только мы начинаем говорить о частях, мы теряем целое - образ культуры. Могу привести как пример и свои издания. На одной странице, где текст образует единый образ. Или когда в немецкой керамической плитке я нахожу гоголевские «мертвые души». Или когда австрийский полицейский стреляет в «мадлен» - западный образ памяти, а русские художники описывают эту ситуацию.

Киттельман: Очевидно, что твое творчество отличается прежде всего своей приверженностью к анекдотичности. В нем переплетаются всевозможные анекдоты, образуя в конечном итоге одно большое целое. И это единое целое требует времени, чтобы мы его поняли.

Захаров: Здесь речь идет, скорее, не об анекдоте, а о смехе в культуре. Мое стремление сейчас - все-таки дать зрителю (в данном случае я говорю о западном и русском зрителе) в одном образе понимание всей моей структуры и методики. Работа на одной странице содержит весь комплекс моего мышления. Но это и (я надеюсь) точка в конце некоего общекультурного текста, который нужно читать с улыбкой.

Киттельман: Я помню многие выставки, сделанные тобой. Для меня всегда было чудесным проникновение в твой мир образов, формально мне не столь хорошо знакомый. И эту возможность ты открываешь мне в твоём творчестве так, как лишь очень немногие из художников.

Захаров: Ты представляешь собой феномен. К сожалению, на протяжении пятнадцати лет моей жизни на Западе было лишь пять-шесть человек, которые поняли мое творчество.

Киттельман: Это потому, что западное мышление всегда ищет решений и не допускает вопросов. Решений - как чего-то законченного. Обязательно должно быть завершение...

Захаров: Но с самого начала моей жизни в искусстве мне была важна идея бесконечно саморазвивающейся системы.

Киттельман: Мы снова вернулись к началу. Система, не предусматривающая окончательного решения, не соответствует западному мышлению. В западном мышлении всегда есть черное и белое, Бог и сатана. В нем никогда не бывает смешения, скажем, божественного с дьявольским.

Захаров: Это интересно. Я-то всегда считал, что только в России есть деление на черное и белое, а Запад обладает множеством нюансов, полифонией.

Киттельман: А теперь, после стольких лет жизни на Западе, ты все еще видишь здесь полифонию?

Захаров: Во всяком случае, полифонию я создаю сам, обращаясь к разным культурам. После пятнадцати лет жизни на Западе я еще многого не понимаю и,

видимо, никогда не пойму, но это не трагедия. За эти годы я пытался многое сделать на Западе. В России сложнее, она в основе своей монокультурна. Поэтому моя позиция на Западе является позицией интернационального художника. Конечно, многое зависит от моих ошибок или непонимания. Тем не менее я буду заниматься тем, чем занимаюсь, тем, что мне интересно.

Киттельман: Я совершенно уверен, что ты действительно крайний индивидуалист. И в этом большая надежда, которую следует питать относительно творческих личностей.

Захаров: Но мне всегда казалось, что все художники таковы.

Киттельман: Могу заверить, что таковы очень немногие.

Захаров: Если мой путь настолько индивидуален, то мне это менее интересно.

Киттельман: Должен тебе возразить. Творчество, неважно - художественное или литературное, должно быть прежде всего индивидуалистичным. Конечно, трагично, если оно совершенно замкнуто в себе. Но предпосылки на самом деле индивидуалистичны. Я не хочу тем самым сказать, что речь идет о соответствии творчества башне из слоновой кости. Но оно питается личностным взглядом на мир, собственной позицией и собственным позиционированием.

Захаров: Непонятно, если мои работы столь индивидуалистичны, почему они не воспринимаются адекватно Западом.

Киттельман: Попробую найти ответ на этот вопрос. Художников, причисленных к наиболее значительным, тоже понимают лишь немногие. Например, Родни Грэхем, которому ты симпатизируешь. Кто его понимает? Я думаю, это проблема всех произведений, которые могут быть названы если не индивидуалистичными, то

аутентичными. Хочу привести один пример. Наш музей приобрел твою замечательную инсталляцию, воплощающую, подобно лексикону или энциклопедии, Историю русского искусства 20-го века. Эта история выражена в невероятно минималистичной, походной форме. Если бы это была история западного искусства 20-го века, она бы беспрепятственно прочитывалась. Просто людям недостает знаний об истории русского искусства.

Захаров: Ну, русский авангард на Западе знают...

Киттельман: Да, русский авангард все-таки знают, и он храпит в одном из отсеков твоей инсталляции, он спит крепким сном у всех на виду, подобно всем утопиям с начала 20-го столетия. И есть еще один момент в твоих работах, который играет немаловажную роль. Это время. Твое творчество требует от зрителя, от читателя времени. А время - как раз то, чем сегодня никто не располагает. И это, очевидно, один из величайших вызовов, если смотреть глобально, и, конечно, искусство может помочь, вернуть к жизни аспект времени.

Захаров: А я и исхожу из того, что времени ни у кого нет. Поэтому моя активность как издателя, как художника, как архивариуса и т. д. связана с тем, что я расширяюсь в пространстве, захватывая новые точки, и останавливаю время. Вспомни работу Убийство пирожного «мадлен». Я работаю на опережение. Поэтому у меня в запасе всегда несколько секунд на остановку времени. Я, подобно клоуну, появляюсь то в одной, то в другой, то в третьей маске одновременно в разных местах. Некоторые обращаются ко мне только как к архивариусу - с просьбой дать какой-то материал, другие - как к коллекционеру и просят показать работы... Но именно это важно для понимания современного художника, он должен содержать сложный механизм провокации и остановки времени в себе самом.

Киттельман: Одна из последних твоих работ, которую я очень люблю, - дзенский сад с сыром. Думаю, это самая абстрактная из всех работ. К сожалению, я не видел ее в оригинале. Там, мне кажется, ты уже не присутствуешь.

Захаров: Ты очень правильно заметил. Это мой лучший побег от самого себя и моего чудовищного багажа. Но, в отличие от других попыток, след, который остался, несмотря на аллюзию дзенского сада и многого другого, стал культурно понятен. И именно это для меня сейчас особенно важно.

Киттельман: Я совершенно уверен, что эта работа открывает новую перспективу. Я уверен, что она вмещает в себя знание всего, что ты сделал в последние годы, она как некий вывод из всего прежде сделанного и она обладает фактической свободой. Мне кажется, эта работа дошла до мира. В ней больше нет реминисценций, она просто в мире.