

О Михаиле Рогинском и Дмитрие Краснопевцеве, АРТАРТе и «Коллективных действиях», иерархии и одиночестве

<http://oralhistory.ru/talks/orh-1929>

8 сентября 2015

Собеседник

Алексеев Никита Феликсович

Ведущий

Сосна Алексей Леонидович

Дата записи

Беседа записана 8 сентября 2015 и опубликована 4 июля 2017.

Введение

Художник Никита Алексеев — о детском впечатлении от мастерской «дяди Димы» Краснопевцева, об учебе и знакомстве со старшими поэтами и художниками, в чьем круге он рано и счастливо оказался, о художественной жизни Москвы 1970–80-х годов, важнейших для этого времени арт-группах «Коллективные действия» и «Мухомор», и, отдельно, об их главных генераторах идей Андрее Монастырском и Свене Гундлахе. О том, как возникла идея регулярных квартирных выставок АРТАРТ у него дома, об эмиграции и возвращении.

Благодарим Георгия Кизевальтера за любезное разрешение публикации его фотографий.

«Мне просто повезло, что я попал молодым в нужное время в нужный круг»

Никита Феликсович Алексеев: 8 сентября, да?

Алексей Леонидович Сосна: 8 сентября 2015, заметьте, года. Как и предполагалось, наша беседа, опуская эпитеты, чтобы не рвать с места в карьер, с художником Никитой Алексеевым будет о жизни и смерти. Так получилось, что он родился еще при жизни Сталина и, согласно некоторой декларации, которой я хотел бы, чтобы дальнейшее развитие событий не соответствовало, обещался умереть при Путине.

Н. А.: Я не обещался.

А. С.: Вот пусть, с одной стороны, Никита живет долго, а с другой стороны, как христианин, я не желаю никому смерти, скажем так.

Н. А.: Я не христианин, но смерти я тоже никому не желаю.

А. С.: А как это так: не христианин, не желаешь смерти?

Н. А.: Вот так. Даже такому омерзительному персонажу, как Путин.

А. С.: Я так понимаю, что наша беседа носит совершенно спонтанный, произвольный характер, и, тем не менее, какие-то разнонаправленные темы хотелось бы в этом разговоре сохранить. Мне в первую очередь интересен Никита Алексеев как художник, который в своем творчестве прошел очень сложную и невероятно выразительную эволюцию, как обаятельный человек, которого я [ценю], являясь директором антимузея, антигалереи, потому что назвать Зверевский центр музеем или галереей — это большая смелость. А с другой стороны, чтобы не потерять нить, постольку поскольку в нашем разговоре участвует музей Устной истории, то, по-видимому, мне придется задавать какие-то вопросы, связанные с биографией, весьма нетривиальной...

Н. А.: Что в ней нетривиального?

А. С.: Ну, родился при Сталине — на самом деле не каждый родившийся при Сталине долетел до середины Днепра...

Н. А.: Но при этом, слава богу, большинство моих коллег, которые родились даже лет на двадцать раньше, чем я, живы — очень хорошо.

А. С.: Ну, наверно, живы, конечно же. Дай им Бог здоровья. Но, в общем-то, не все. Поэтому разговор можно, может быть, начать с того, что... Никита — просто, да? Удобно будет?

Н. А.: Да, конечно.

А. С.: Рассказать о том, как ты почувствовал, что ты художник. Это очень важный отправной момент в любой творческой судьбе.

Н. А.: Ну, понимаешь, мне очень повезло в этом смысле, потому что моя мама близко дружила с Дмитрием Краснопевцевым. Так что он для меня просто был «дядя Дима» — я его звал. Я его знал с самого раннего детства. На меня огромное впечатление произвели сперва даже не его работы, хотя я его считаю очень сильным художником — маленький художник, но очень сильный. А его знаменитая комната, где был этот его «театр для себя»...

А. С.: Откуда он не выходил двадцать лет.

Н. А.: Ну, это неправда. Которую он, надо сказать, воссоздал, потому что он сперва жил на Остоженке в коммуналке, а потом он получил квартиру где-то в Черемушках, и он там — насколько это было возможно — воссоздал эту комнату на Остоженке.



Дмитрий Краснопевцев в своей квартире. Фото: <http://www.liveinternet.ru/users/vladlysen>

А. С.: Как вы с ним познакомились?

Н. А.: А мама моя просто с ним дружила. Так что я с детства попал в этот круг.

А. С.: То есть это середина 70-х?

Н. А.: Нет, в 50-е, совсем ребенком.

А. С.: Ну да.

Н. А.: Так что я совсем ребенком попал в этот круг. Я с детства знал Рабина, всех этих художников. Потом были какие-то наклонности, видимо, к рисованию. Мне это всегда нравилось, хотя я не очень талантлив в этом смысле — и как рисовальщик, и как живописец. Действительно так. Просто, может быть, я свое неумение каким-то образом компенсирую, использую как раз свое неумение. Кстати, интересная история про Краснопевцева, который, в отличие от меня, был блестящим рисовальщиком, но потом — чуть ли не целенаправленно — разучился. И, когда он сидел без денег в свое время совершенно, его друг, такой художник Ярослав Манухин, пытался его пристроить в какую-то контору, которая делала афиши для советских фильмов. То есть для умеющего рисовать человека — левой ногой можно сделать. Выяснилось, что Дима абсолютно не способен был это сделать, и Манухину пришлось самому все это рисовать. Такая забавная история.

Зверева, твоего героя, знал тоже достаточно хорошо еще в детстве. Его я, надо сказать, в отличие

от Краснопевцева, большим художником все-таки не считаю. Хотя ранние работы его — сильные.

А. С.: Ну, тут я готов поспорить. Он в какой-то момент просто перестал контролировать качество и брал количеством.

Н. А.: Ну да.

А. С.: Вы же были с Кизевальтером...

Н. А.: Да, совершенно верно.

А. С.: Есть прекрасная серия фотографий.

Н. А.: Это довольно незадолго до его смерти.

А. С.: А, это уже какой-нибудь 85-й?

Н. А.: Да, по-моему, 85-й, 86 даже год, 84-й... Он, конечно, гениальную нес пургу... Одно удовольствие слушать.

Ну, а потом я пошел «учиться на художника» что называется, оказался в МСХШ (сейчас она по-другому называется — академический лицей, по-моему, что-то в этом духе), откуда меня, правда, выгнали через три года. Очень хорошим учеником я не был — так, четверки, тройки. А выгнали за хулиганство, и я считаю, слава богу, потому что МСХШ (не знаю, что там сейчас происходит) — это была фабрика по изготовлению советских художников.

А. С.: Ну, других-то не было.

Н. А.: Ну да. И очень многие потом просто погибли, потому что их выучили делать соцреализм какой-то мягкий, ничего другого они просто делать не могли.

А. С.: А время поменялось.

Н. А.: А время поменялось. А некоторые пропали, потому что не поступили, например, почему-то в институт, в Суриковский. А если не поступили в Суриковский институт, то у них оказывалась сломанной полностью жизнь. В общем, я очень рад, что меня оттуда выгнали, потом я поступил в Училище 1905 года.

А. С.: Как и Зверев, кстати...

Н. А.: А там очень многие учились.

А. С.: ...Который был оттуда тоже выгнан.

Н. А.: Там Миша Рогинский учился. Там очень много народу училось, вообще забавное было заведение. И там я познакомился с несколькими людьми довольно для меня важными — скажем, такой художник Андрей Абрамов, который, к сожалению, куда-то абсолютно пропал уже давно — невероятно сильный, талантливый художник.

А. С.: Где-то работы сохранились?

Н. А.: Работы немножко сохранились. Они у Монастырского есть, например. Была его выставка небольшая в РГГУ в талочкинском музее — уже лет десять, наверное, назад. Последнее его появление. И в основном там были старые работы. Другая очень важная для меня встреча была — это я еще, когда меня выгнали из МСХШ, я на полгода, просто чтобы не потерять сноровку, отправился в художественную школу на Кропоткинской.

А. С.: Серова так называемую..

Н. А.: И там познакомился с таким Андреем Демькиным...

А. С.: О... Как же...

Н. А.: Я помню, тут была его выставка.

А. С.: Из той же плеяды poètes maudits.

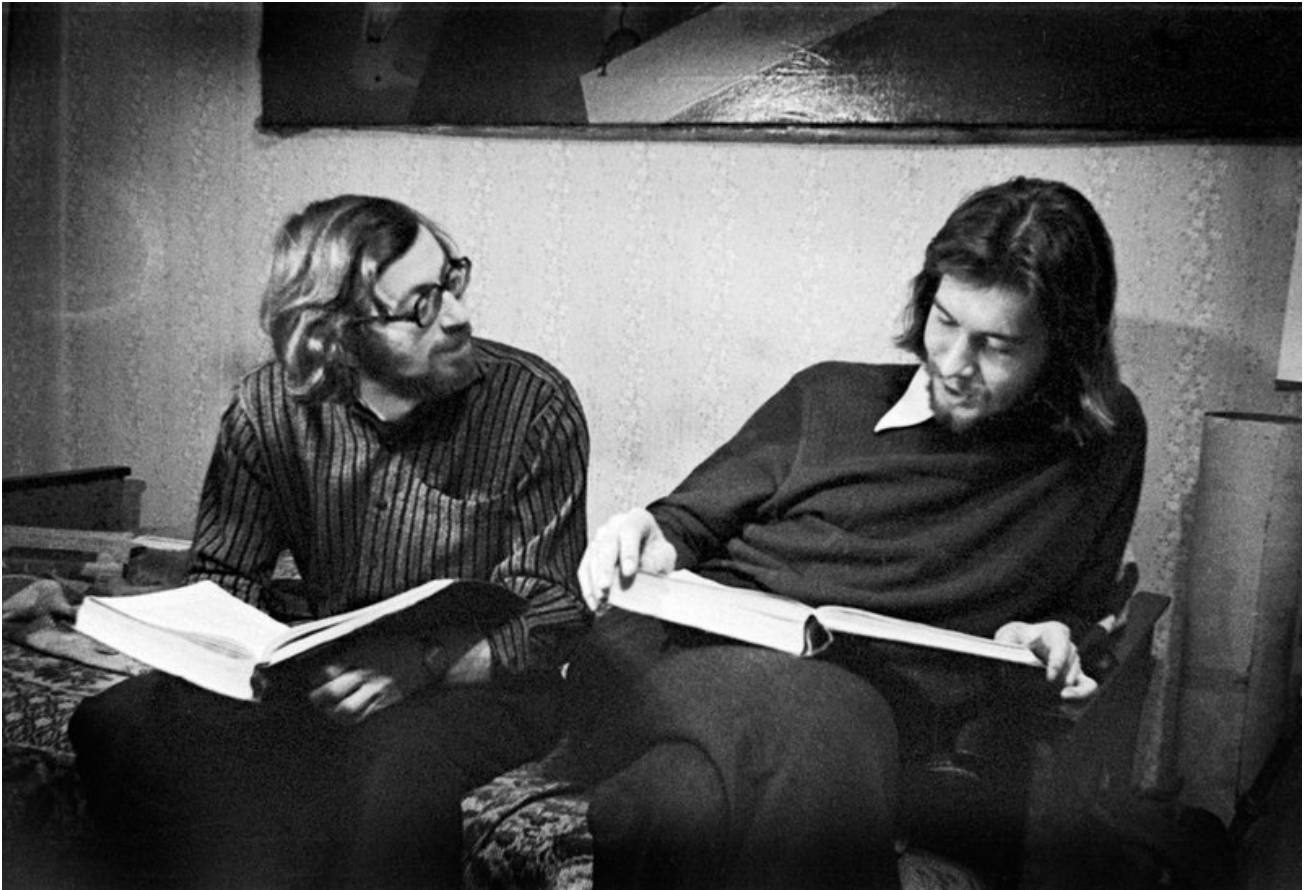
Н. А.: Да-да-да. Я с ним очень подружился. К несчастью, он рано очень умер.

А. С.: В 89-м.

Н. А.: Ну да, что-то ему — тридцать было. Она года на три был меня старше.

А. С.: Тридцать восемь лет.

Н. А.: А Андрей — он знал уже тогда, скажем, Рубинштейна, Монастырского, этот весь круг, и я уже лет в шестнадцать, по-моему, или в семнадцать познакомился как раз и с Лёвой Рубинштейном, и с Монастырским, и попал в это очень важное время, очень важные обстоятельства. Потому что вскорости уже и с Кабаковым познакомился, и с Иваном Чуйковым. Нет, с Чуйковым попозже. 77-й, наверно, год. Или 78-й. Может, 76-й, сейчас я не помню уже.



Лев Рубинштейн и Никита Алексеев. 1974 — 1975. © Г. Кизевальтер

А. С.: Сейчас уже все взрослые. Дяди. Чуйкову восемьдесят! Трудно поверить!

Н. А.: Кабакову тоже, Вите Пивоварову тоже.

А. С.: Ну Кабаков понятно. Кабаков всегда был.

Н. А.: Ну да, и вот он всегда был очень молодым. Да он и сейчас, слава тебе, господи, тьфу-тьфу-тьфу, свежий. Так что я считаю, что мне просто очень повезло и в детстве, когда я попал...

А. С.: А чем занималась твоя мама?

Н. А.: Она специалист по чешской и польской литературе. Я уже даже не помню, каким образом она познакомилась с Краснопевцевым. Но там весь этот был круг, еще Иван Кусков такой был, художник-график замечательнейший совершенно.

А. С.: Конечно!

Н. А.: Мы даже собирались все...

А. С.: Замечательный, на Кропоткинской жил.

Н. А.: Да-да-да.

А. С.: Как удивительно: это всё мои хорошие знакомые.

Н. А.: И мы каждое лето, когда я был маленький совсем, проводили лето в Уютном (это рядом с Судакком в Крыму), где бывали как раз и Иван Кусков, и Краснопевцев...

А. С.: Это где было?

Н. А.: Это рядом с Судакком (сейчас это уже Судак), в Крыму.

А. С.: Не круг Бруни?

Н. А.: Бруни жили на другом конце города. А Уютное — это ближе к Новому Свету, бывшей немколонии: дело в том, что она с XVIII века была заселена переселенцами немецкими, которых потом, после войны, естественно, всех оттуда выкинули. Но там сохранилась кирха до сих пор — псевдоготическая — и кусок немецкого кладбища с такими тоже псевдоготическими могилами.

А. С.: Это не те крымские немцы, которых Бойс считал татарами, которые его спасли?

Н. А.: Да нет, это когда при Екатерине просто заселяли Крым. Когда греков всех оттуда выгнали зачем-то, а на место их поселили немножко немцев.

Вот это более или менее по поводу того, как я стал художником, если стал им.



Троичная живопись и стихи. Вижу людей как деревья

А. С.: Ты еще сомневаешься?

Н. А.: У меня заниженная самооценка, надо сказать.

А. С.: Вот я это как-то заметил.

Н. А.: А ты знаешь, я просто умею сравнивать. Вот когда я вижу действительно хорошее искусство...

А. С.: А с кем ты себя сравниваешь?

Н. А.: Ну, я довольно давно уже почти потерял интерес к современному искусству.

А. С.: Я это понимаю.

Н. А.: Кроме того, я не очень понимаю, что такое современное искусство и сколько времени оно современно. И кому оно современно. Потому что люди разные, в разных культурах время разное. Но, поскольку другого термина нет, приходится пользоваться этим термином. И поэтому меня не то что больше интересует, мне нравится больше смотреть на старое искусство. И когда я вижу эти вещи, то, конечно, понятна разница между одним и другим. В современном искусстве тоже есть, конечно, великие художники, безусловно.

А. С.: Художники мысли или художники образа?

Н. А.: А я думаю, что это никак невозможно разделить. А потом я — может быть, это иллюзия — у меня

такое ощущение, что я более или менее какую-то собственную дорогу нашел очень поздно, потому что есть художники, которые становятся собой, скажем, лет в двадцать пять уже, а то и раньше.

А. С.: И чешут по гроб жизни...

Н. А.: Не обязательно. Нет, почему? Могут развиваться очень бурно.

А. С.: Но ты начинал ведь вообще как антагонист изобразительности.

Н. А.: Абсолютно нет — я, как все почти в то время, в этой стране, в Москве...

А. С.: А «Коллективные действия»?

Н. А.: Но это позже, понимаешь. «Коллективные действия» — это уже все-таки середина 70-х, когда мне было за двадцать. А перед этим я, как все, практически прошел через какой-то идиотский сюрреализм.

А. С.: Ну, через него даже Пикассо прошел.

Н. А.: Да, но, прошу прощения, Пикассо прошел через него намного раньше. Понимаешь?

А. С.: Нет. В двадцать лет...

Н. А.: Нет, в двадцать лет у него никакого сюрреализма не было, прости.

А. С.: Не было, не было, еще никакого сюрреализма не было.

Н. А.: Ладно, хрен с ним, с сюрреализмом. Просто вот этот сюр, то, что называется, советский — это ужасное, конечно, явление. Глубоко провинциально, анахроничное. Но через него проходили почти все.

А. С.: Понятно. Это понятно. Возвращаясь к героям...



Никита Алексеев, Андрей Монастырский. Конец 1975. © Г. Кизевальтер

Н. А.: Может быть, самое большое влияние на меня в молодости произвел Андрей Монастырский, который, кстати говоря, начинал ведь как поэт и первоначально писал тоже вполне сюрреалистические стихи про вампиров, про какие-то кладбища, еще что-то, совсем когда был молодой. Потом как-то органично через поэзию перешел уже к визуальному искусству постепенно. И потом, это было действительно очень важное время — 1-я половина — середина 70-х годов, когда, собственно, сформировался этот круг, который потом начали называть московским концептуализмом. Я не буду долго рассуждать насчет того, на самом ли деле это концептуализм или нет. Но уж коли так называется, этот ярлык уже бессмысленно переписывать.

” Именно тогда ведь сформировался весь этот круг, вернее, несколько кругов, концентрических, либо смыкающихся. Кабаков, Булатов, Пивоваров, Чуйков. Янкилевский, с другой стороны, и Лев Рубинштейн, еще несколько литераторов. Чуть позже Сорокин появился. Чуть позже появились «Мухоморы».

А. С.: Наташа Шибанова.

Н. А.: Наташа Шибанова абсолютно не из этого круга. Она просто была женой Коли Паниткова, который в «Коллективных действиях». Мы все дружили, но Наташа — нет, она хороший художник, мне очень нравятся ее вещи, но это абсолютно другое. Это такое... нельзя говорить «женское искусство», но, естественно, к кабаковско-монастырским делам это никакого отношения вообще не имеет.

Я немножко вернусь. На Западе это, как всегда, было немножко раньше. Потому что конец 60-х — начало 70-х годов там — это тоже был момент такого взрыва, когда после засилия абстракционизма американского и французского, немецкого отчасти...

А. С.: Гиперреализма...

Н. А.: Ну, поп, гиперреализм... это 60-е годы. А к концу 60-х как раз возник, что называется, концептуализм в широком смысле. В России это немножко позже, но тоже где-то...

А. С.: Ты какие-то имена назвал бы западные?

Н. А.: Понимаешь, в чем дело — если говорить о концептуализме в строгом смысле, то конечно, я считаю, настоящий концептуализм — это только Джозеф Кошут, группа «Art & Language», Лоренс Уайнер, несколько еще художников. Было несколько таких близких...

А. С.: А Бойса ты сюда не относишь?

Н. А.: Вот мне кажется, что не совсем. Было несколько параллельных течений, которые иногда сливались, иногда расходились. Конец 60-х — начало 70-х годов на Западе и начало 70-х — середина 70-х в Москве были очень важными, безусловно. Мне просто повезло, что я попал молодым в нужное время в нужный круг.



Виталий Пацков, Никита Алексеев и Виктор Пивоваров. 1975. © Г. Кизевальтер

АРТАРТ

А. С.: Как отец-основатель вот этой традиции квартирных выставок — АРТАРТ...

Н. А.: Я ни в коем случае не отец-основатель квартирных выставок, это совсем не так.

А. С.: Но этот термин «АРТАРТ», по-моему, он чуть ли не тебе принадлежит.

Н. А.: Уже трудно вспомнить. Может быть, мы вместе придумали, одновременно в разговоре с покойным Мишей Рощалем.

А. С.: А ты участвовал тогда в «Гнезде»?

Н. А.: На ВДНХ?

А. С.: В павильоне «Пчеловодство».

Н. А.: Нет, не «Пчеловодство». «Пчеловодство» — это была другая выставка, где были старшие: там были Плавинский, Краснопевцев, Немухин, а большая сборная солянка — это был Дом Культуры.

А. С.: А, да-да-да-да. 75-й год тоже.

Н. А.: По-моему, да. У меня плохо с датами, извини, так что я могу ошибаться. Да, там я участвовал, конечно. Просто дело в том, что — почему, собственно говоря, появился АРТАРТ: где-то до конца 70-х были еще какие-то возможности выставок. В горькоме графиков, хотя это ужасное было место. Потом...

А. С.: Ужасное, ты находишь?

Н. А.: Абсолютно. Не буду рассказывать. Не та история. Потом Леня Бажанов с Турчиным Виталием (Валерием — прим. ред.) Стефановичем устраивали время от времени на Кузнецком в Доме художника однодневные выставки — хоть и однодневная, но это была все-таки возможность показать работы. А кроме того, ведь была серия квартирных выставок — это, по-моему, 77-й — 78-й год, когда в разных квартирах по Москве, по каким-то группировкам устраивались выставки, но это были эпизодические все-таки выставки. А АРТАРТ был придуман как постоянно действующее место, когда мы почувствовали, что выставляться уже абсолютно негде и нужно что-то придумать самим. И тут встал вопрос — где это сделать? Дело в том, что ни у кого из более молодого поколения, к которому отчасти принадлежу я, — своих квартир не было. Жили с родителями, либо снимали какие-то комнаты, углы и так далее.

А. С.: А у тебя уже была квартира.

Н. А.: У меня была маленькая однокомнатная квартира, но моя. Кооперативная, которая мне досталась — спасибо родителям — в результате каких-то разделов больших квартир. Была квартира у Абалаковой и Жигалова Толи, но это где-то было дико далеко в Царицыно. Была квартира у Миши Рошаля — мы жили в одном доме на углу Вавилова и Дмитрия Ульянова, но это была квартира его родителей. Родители жили на даче, но все равно она была не своя, плюс еще там была ценнейшая коллекция икон его отца, библиотека — то есть как-то не то. И в результате АРТАРТ оказался у меня в квартире. А что касается названия — я действительно не помню. Может быть, Миша его придумал, может быть, я, но для нас важна была семантика, потому что слово английское, иностранное: расшифровывать его можно либо как сокращенное «apartment art» («квартирное искусство»), либо «АРТАРТ» («art» как «способный», «могущий» и так далее). И потом, поскольку мы с Мишей оба занимались полиграфией — деньги зарабатывали этим, нас позабавил еще логотип, когда мы придумали: если написать латиницей, то «АРТАРТ», а если прочитать это отчасти кириллически, получится «арт-арт» — то есть искусство для искусства. Мы это назвали галереей, хотя это была абсолютно, конечно, никакая не галерея, да и вообще у нас тогда понимание, что такое галерея, было весьма туманное. То есть мы по своей провинциальности и наивности думали, что галерея — это чуть ли не музей.

А. С.: Ну, я бы не сказал, что это провинциальность и наивность. Это некий совершенно уникальный путь в идеологически совершенно враждебном, чуждом окружении...

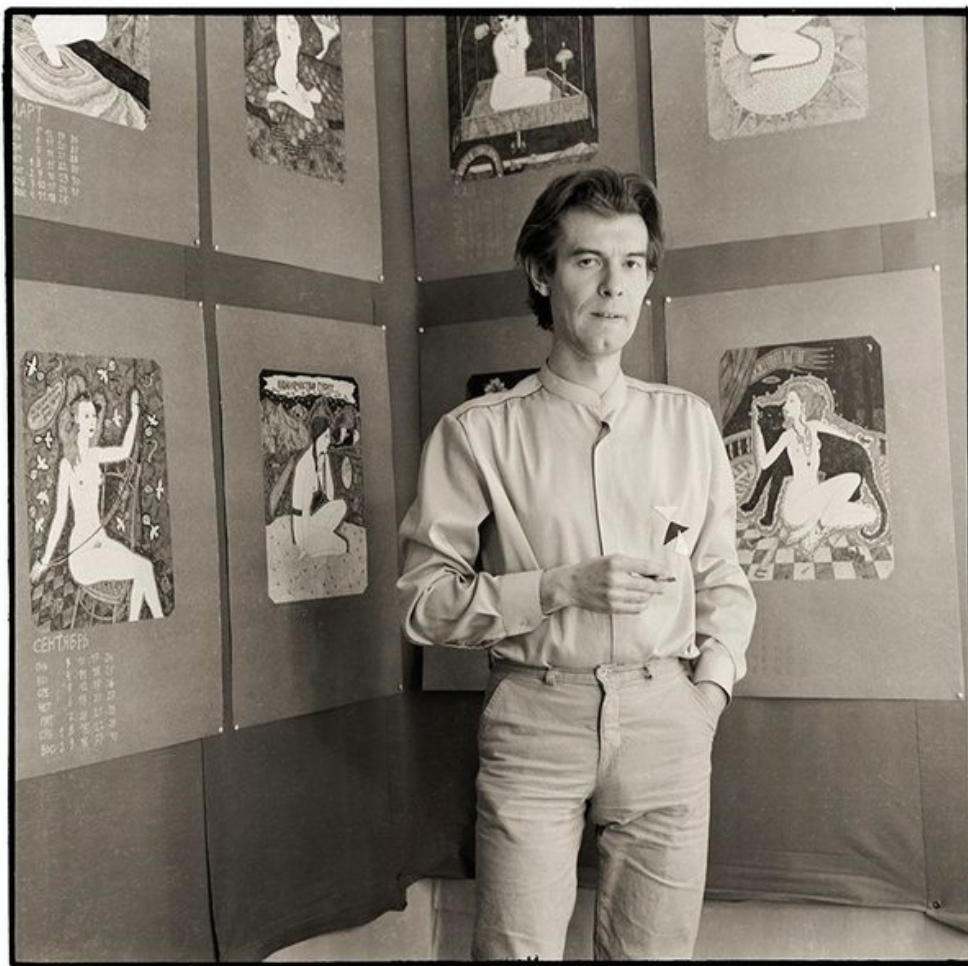
Н. А.: По неизбежности, потому что некуда было деваться. Нет, я имею в виду, что галерея, нормальная галерея — это все-таки торговая точка. Просто бывают хорошие магазины, бывают плохие магазины. Бывают магазины с хозяевами-жуликами, а бывают магазины с относительно честными, любящими свое дело продавцами. Но, как бы то ни было, галерея — это все-таки коммерческая структура. Я не говорю про Третьяковскую галерею.

А. С.: А вам удавалось что-то продавать?

Н. А.: Практически нет, конечно. Очень-очень редко.

А. С.: Тогда о чем речь?

Н. А.: Каким-то заходим иностранцам изредка.



АПТАРТ. 1984. © Г. Кизевальтер

Ситников и его круг

А. С.: Ситников не попадал в твои...

Н. А.: Попадал, конечно. Тоже в детстве еще к нему попал в эту комнату на Лубянке, совершенно гениальную. Ну и потом, некоторые люди у него учились — скажем, Алена Кирцова начинала свою художественную деятельность — замечательный, кстати говоря, художник, я считаю...

А. С.: Да, я с тобой согласен совершенно.

Н. А.: ...У Ситникова. Но, слава богу, быстро из его орбиты выскочила.

А. С.: Он доминировал очень.

Н. А.: Все эти «ситниковцы» в результате рисовали какие-то светящиеся пузыри непонятные. Вася-то был гениальный персонаж.

А. С.: Он был многообразней, чем его искусство.

Н. А.: Еще бы. И портной, и байдарки строил ...

А. С.: И ментов строил.

Н. А.: И ментов строил.

Н. А.: И паспорта у него не было.

А. С.: Потом зато появился немецкий.

Н. А.: Немецкий — может быть... Какой немецкий — американский. Он в нищете помер в Нью-Йорке. Зачем его туда понесло, я не знаю.

А. С.: Прямо в нищете?

Н. А.: Абсолютно. Его чуть ли не нашли где-то в каморке, объединенного крысами, насколько я слышал.

А. С.: Боже, я таких подробностей не знал.

Н. А.: Может быть, это уже какие-то домыслы. А так-то он был — нельзя сказать, что богатым человеком, но у него же была фантастическая коллекция икон.

А. С.: В Москве? В Москве он был фантастически...

Н. А.: Нет, его отпустили вообще за границу, когда он отдал половину своей коллекции или целиком музею Рублева.

А. С.: Часть коллекции его я видел, подаренную Романову-Михайлову.

Н. А.: Ну, это может быть, но чуть ли не половину коллекции...

А. С.: Ты не был с ним знаком?

Н. А.: Нет.

А. С.: Это же на Рылеева — как раз место дислокации Зверева.

Н. А.: В общем, чуть ли не половина коллекции музея Рублева — в Андрониковом монастыре — не знаю, кстати, музей там остался или нет?

А. С.: Остался.

Н. А.: Слава богу, что не выгнали. Вот, это коллекция Ситникова. А паспорта у него не было, потому что у него же была первая группа — шизофрения — по инвалидности, и он был под опекой своей сестры, что ли. То есть у него даже гражданского состояния не было.

А. С.: Я даже таких подробностей не знал. Кузьминский несколько лет назад издал мощнейшую монографию о нем с иллюстрациями, но у меня тогда не было нужной суммы, и я не смог ее купить, будучи в Америке.

Н. А.: Понимаешь, Ситников — это все равно все-таки, конечно, был другой круг. Потом, он старше намного...

«Коллективные действия»

А. С.: Возвращаясь к вот этому переходу от изобразительности к «Коллективным действиям», одной из ключевых фигур которых ты, конечно же, являлся...

Н. А.: Я так не считаю, потому что ключевая фигура и единственная ключевая фигура «Коллективных действий» — это Монастырский.

А. С.: Да, понятно.

Н. А.: Несмотря на название, которое, кстати говоря, никто не помнит уже, кто придумал, — «Коллективные

действия», группа-то, конечно, абсолютно лидерская. Просто большинство акций придумано в игре. И самые удачные.

А. С.: «Семь ударов по воде»...

Н. А.: Нет, «Семь ударов по воде» — это моя абсолютно.

А. С.: Расскажи, пожалуйста.

Н. А.: Ну о чем тут рассказывать. Она введена в корпус акций «Коллективных действий», но в качестве дополнения.

А. С.: Она входит в «Прогулки за город»?

Н. А.: Я не помню даже. По-моему, в качестве дополнения, приложения входит. Это мы были в Крыму в конце апреля с друзьями, в том числе с Гогой Кизевальтером. Море холодное еще было — купаться нельзя. Заняться неизвестно чем. Сидели просто на берегу. Кто-то там книжку читал. Кто-то в песке ковырялся. А я от скуки просто пошел ходить по берегу, нашел какую-то палку, решил искусством немножко позаниматься. Попросил Гогу сфотографировать, как я семь раз по воде ударил. Ну и благополучно позабыл, хотя теперь-то я понимаю, что это действительно по тем временам достаточно радикальное было действие.

А. С.: Конечно.

Н. А.: В результате оно меня преследует, потому что, во-первых, я рискую оказаться автором чуть ли единственным этого произведения.



А. С.: Это какой был год?

Н. А.: 76-й, по-моему. А во-вторых, ко мне уже обращаются иногда какие-то кураторы и искусствоведы, чтобы я в разных обстоятельствах это воспроизвел снова.

А. С.: Что как бы невозможно.

Н. А.: Ну почему. Я просто своей палкой, с которой хожу, года два назад... Такой есть в Турции городок Чанаккале, где была небольшая биеннале...

А. С.: Бил по воде? На бис?

Н. А.: Меня ее куратор, замечательный турецкий искусствовед Берал Мадра попросила, не мог ли бы я снова это сделать. Причем это уже обрастает огромным количеством интерпретаций, которые я тогда совершенно не закладывал — просто колотил по воде палкой, и вся история. А дело в том, что Чанаккале, он расположен в самом узком месте Дарданелл, пролива, то есть как раз там, где Кир* пытался построить мост... Знаешь эту историю?

А. С.: Да-да-да.

Н. А.: Вот его штормом разметало, и он велел тогда высечь море от злобы. Берал, которая историю эту, конечно, прекрасно знала, попросила меня как раз на этом месте...

А. С.: Потрясающе сопоставила.

Н. А.: Где Кир сек море...

А. С.: Отлично.

Н. А.: Ну это уже абсолютно не я придумал, это происходит помимо меня.

* Имеется в виду царь Ксеркс, отдавший приказ высечь море, разрушившее мост при переправе персидской армии через Геллеспонт (480 г. до н.э.).

О тексте и изображении

А. С.: Но это надо информацию было набрать — ого-го! Вообще ты относишься как раз к тому — сейчас уже не такому редкому, а раньше все-таки... художник... Нет, наверное не так. В начале века текст очень часто сопутствовал изобразительности. Там, взять того же Бурлюка, опять же, Маяковского, которого вполне можно как некоторого художественного человека представить, а потом была такая полоса сепарации: то есть раздельно существовала литература и изобразительное искусство. Вот в тебе очень много текста — и текста изрядно с литературной точки зрения составленного. Твои эссе, в общем, — шедевры. Недаром ты несколько лет, если я не путаю, возглавлял отдел в журнале «Иностранец»... В газете.

Н. А.: Курьезная была газета абсолютно.

А. С.: Ну, курьезная, но, ты знаешь, когда мне попадались там твои материалы, я читал их с большим удовольствием.

Н. А.: Не знаю, Алексей, я к этому серьезно никогда не относился.

А. С.: А мастерство — не кепка.

Н. А.: Нет, тут я про другое хотел сказать. В принципе про эту пресловутую литературоцентричность русской культуры. Это действительно так. Я уж не знаю, к счастью или к несчастью, но у нас изобразительное искусство всегда было в более скудном положении, чем литература. Если уж честно

говорить, Россия дала очень мало художников мирового такого масштаба. Только, пожалуй, в начале века.

А. С.: Этой проблемой как-то всерьез озабочен, если вспомнить фейсбучные публикации, Юра Альберт. Он утверждает, что Россия в этом смысле миру практически ничего не дала.

Н. А.: Ну, если по гамбургскому счету, что называется — только авангард, потому что, скажем, наши передвижники, они очень сильные художники... Как-то я попал однажды в Италию, в какой-то музей, где было полно таких же социально озабоченных художников того же времени итальянских. И что-то похожее было и в Австрии, и в Германии, и во Франции. И по сравнению с нашими они какие-то все слащавые и слюнявые. А всякие наши Крамские, Перовы и так далее — что-то такое земляное, корявое и жутковатое. Но все равно, конечно, нельзя сказать, что это мировой уровень. Даже Валентин Серов, великолепный художник, — у него очень много аналогов по всему миру.

А. С.: Ну да, во Франции в основном.

Н. А.: Во Франции, почему, не только. И в Англии — просто она нам меньше известна. А наш авангард, конечно, феноменальное явление. Очень долго можно рассуждать, почему он закончился. Я-то думаю, что он закончился, потому что он сам себя исчерпал. И даже без большевиков случилось бы то же самое. Но линия была прервана — это правда. А литература у нас все-таки сильная постоянно. Я уж не говорю про Пушкина, который явно всемирный гений. Ну и дальше, дальше, дальше. Мы что-то в сторону куда-то отошли.

А. С.: Четыре стороны света. Куда ни пойдешь...

Н. А.: Нет, ну для меня текст — это действительно важно. Иногда я даже пытаюсь от него избавиться, но в результате все равно все время что-то подписываю на своих картинах. Хотя стремлюсь сейчас к максимальной простоте.



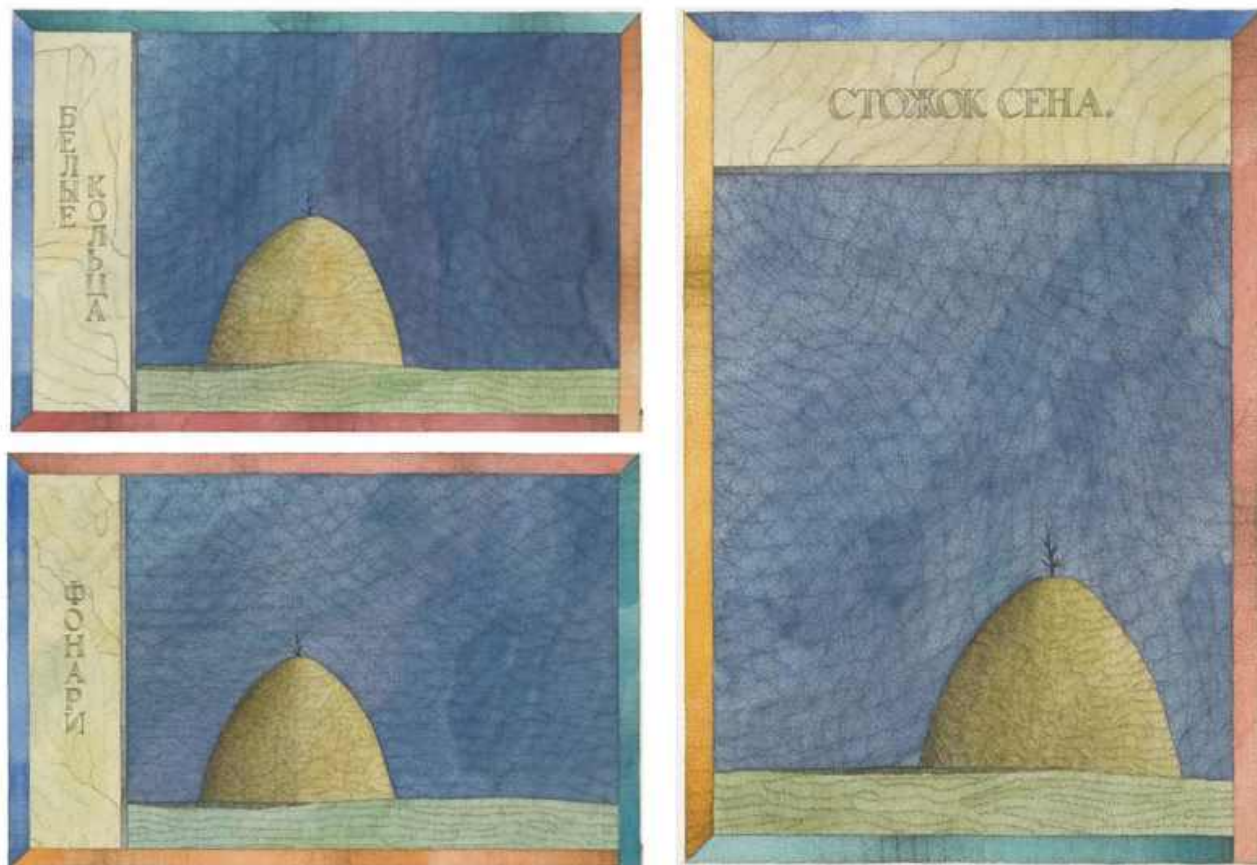
Баклажан. Из серии «Платоническая любовь. Овощи-фрукты». 2015

А. С.: Это очень чувствуется. Я, наверное, перескакиваю и перемешиваю периоды твоего творчества. Собственно говоря, они у меня в некоторую такую линию все равно не встают.

Н. А.: Так вот я про это тебе и говорю как раз, что меня действительно болтало довольно сильно, и на какую-то более или менее прямую дорогу я вышел только, может быть, лет десять-пятнадцать назад.

А. С.: А есть ощущение, что «выхожу один я на дорогу»?

Н. А.: Ну, именно, что один. Во-первых, это явно уже финальный забег, а во-вторых, я действительно стал очень одиноко жить и одиноко работать. Из чего моя жизнь состоит? Из дома в мастерскую, потом из мастерской домой, и так каждый день — кроме каких-то поездок, где я все равно стараюсь работать.



100

Без названия. 1991. Бумага, гуашь, тушь

А. С.: Твои лирические миниатюры бесконечно прекрасны. Вот эта езда с таксистами... Заход в магазин «Передвижник», в котором я жил пятьдесят лет назад. Там была булочная, в этом «Передвижнике».

Н. А.: Ну это, ты знаешь, может быть, даже просто графомания...

А. С.: А улица называлась Пятая Тверская-Ямская...

Н. А.: Скорее вся эта фейсбучная дурь — это такая психотерапия.

А. С.: Нет, Никита. Я твоих материалов жду всегда. Мне кажется, что это близко — в тургеневском смысле — к стихотворениям в прозе.

Н. А.: Меня, в принципе, не раз спрашивали, не хочу ли я и не думаю ли я это издать книжкой...

А. С.: Да, я понимаю.

Н. А.: Ни в коем случае, потому что в противном случае я бы никогда не стал писать это в фейсбук.

А. С.: Поменяется жанр.

Н. А.: Нет, для меня чем фейсбук важен — что это такое абсолютное болото, куда исчезает все и бесследно. Хотя, по идее, это можно выловить...

А. С.: Не скажи.

Н. А.: Это можно выудить, но надеюсь, что никто этим заниматься не будет.

А. С.: Там есть такая функция — «близкие друзья», и сразу понимаешь, кто, что и так далее.

Н. А.: Надеюсь, что никто этого никогда делать не будет.

А. С.: Ну, это называется «не тебе судить».

Н. А.: Понимаешь, я никак не хочу себя сравнивать с такими гениальными писателями (и очень важными для меня), как такой японец Кэнко-хоси, автор «Записок от скуки», и столь же великолепный корейский поэт Пу Сунлин. И Кэнко-хоси, когда попал в опалу (он же был довольно высокопоставленным чиновником), его не то сослали, не то сам он куда-то отправился в глушь — и сидел в какой-то хибаре, и писал свои «Записки от скуки». И ими просто оклеивал стенки. То есть он абсолютно сознательно не думал о том, сохранится это, не сохранится. И его какие-то друзья потом отклеили эти листочки — это все и сохранилось. Но это гениальный писатель, а я надеюсь, что мои эти камешки, которые я швыряю в фейсбук, никто со дна, из этого ила, уже не достанет.



Из серии «Японские пейзажи». Японский пейзаж №3. Вид на гараж возле дома №20 по Ивановской улице, полудни 31 декабря 2009 года

А. С.: Вообще, большим поэтам было свойственно достаточно... У Пастернака это было сформулировано: «Не надо заводить архивы, над рукописями трястись». И если вспомнить Хлебникова с его наволочкой со стихами...

Н. А.: Хлебников с его наволочкой недалеко от американской поэтессы Эмили Дикинсон, которая складывала просто в какую-то коробку свои стихи, и только после смерти ее... Я ни в коем случае я не считаю, что поэты, художники должны действовать исключительно так.

А. С.: Конечно. Но и в том числе могут и так.

Н. А.: Да. Просто, понимаешь, для меня очень важна... Я ни в коем случае не буддист никакой, но вот это дзэнское понимание и бессмысленности, и такой пустоты существования для меня действительно очень ценно. И главное, конечно, не замусоривать действительность. А к несчастью, искусство очень часто является таким замусориванием. В буквальном смысле даже, понимаешь: вот видишь, в этой мастерской все заставлено уже картинками. Их запросто можно было бы не делать, они только пространство занимают. Другой фактор, конечно, что отчасти они продаются, и я благодаря этому живу.

А. С.: Знаешь, так может сказать любой художник: если я исчезну, то в мире ничего не изменится абсолютно. Но далеко не каждый это говорит.

И все-таки мое ощущение и представление о мировом художественном процессе: мы до сих пор, конечно же, в некотором отрыве. Причем я бы его не назвал провинциальным. Я бы его назвал обусловленным временем и местом.

Об эмиграции и возвращении

Н. А.: Ну, ты знаешь, это очень странные вещи. Мы как-то перешли на другую тему, которая мне тоже очень интересна, потому что важнейший период, важнейший такой шок, очень для меня плодотворный, была моя такая не совсем эмиграция...

А. С.: Расскажи, кстати. Ты же, если не ошибаюсь, даже французский гражданин.

Н. А.: Ну да. Спасибо Французской республике. Par adoption. Я такой приемыш. Республика меня усыновила.

А. С.: Это конец 80-х, когда ты уехал?

Н. А.: Я в середине... В 87-м я уехал. Вернулся более-менее в Москву в 93-м, потому что были иллюзии, что в этой стране все наконец-то будет нормально. Но я не про это даже, а про то, что, когда мы жили здесь в 70-е — 80-е годы, нельзя говорить, что совсем информации не было, какая-то доходила — про то, что творилось на Западе. Но эта информация была абсолютно неадекватная, потому что это были либо дорогущие монографии про современных знаменитых художников, которые кто-то привозил в подарок, либо совершенно случайно привозимые, опять же, номера журналов по искусству типа «Art in America», то есть коммерческих журналов. И там публиковалось то, что уже проходило массу фильтров и рыночных, и кураторских, искусствоведческих и так далее.

А. С.: То есть живая среда была оторвана...

Н. А.: Нет, то есть до нас доходили такие сливки. Лучшее, что тогда делалось на Западе.

А. С.: А вот об этом круге «Флаккус» или «Флюккус», как его называют...

Н. А.: Ну да, конечно, мы знали, в общем. Но для меня был шок, когда я оказался в Париже (и потом вообще — в Америке я никогда не был — в Европе), когда я увидел, что современное западное искусство на 95% — такое же дерьмо, как советское искусство.

А. С.: Для многих это был шок.

Н. А.: Просто в жанровом отношении это другое, но, в принципе, это абсолютно то же самое. И, конечно, мы были чудовищными провинциалами тогда. Я это понял, оказавшись на Западе. Потому что мы не то что боготворили Запад, но думали, что вот там-то — там настоящие художники, там настоящие галереи. А оказалось, что 95%, как всегда и везде, — это полное фуффло. Но меня немножко удивляет сейчас провинциализм более молодого поколения, потому что, казалось бы, сейчас информация пока открыта. Можно ездить...

А. С.: Да собственно, многие-то и ездят.

Н. А.: ...Есть интернет. Но при этом все равно сохраняется эта парадоксальная смесь мании величия и комплекса неполноценности, которая всегда была присуща...

А. С.: Две стороны одной медали.

Н. А.: Ну, да-да-да. Не то мы всех сейчас в бараний рог согнем, не то... Это, знаешь, мне в голову пришла замечательная иллюстрация этого дела. Еще до того, как Крым захватили (называй это, как хочешь), я был буквально за полгода до того в Севастополе у друзей. И в магазинах, в маршрутках слышал одну и ту же страшилку, что, значит, скоро сюда придет американский флот, и эти самые негритосы в белых ботинках всех наших баб перетрахают, а наши мужики им будут эти ботинки чистить. То есть такой город воинской славы, при этом почему-то непременно какие-то америкосы придут и всех баб перетрахают. Это из области популярной мифологии. Действительно, это удивительная черта здешней культуры, что, с одной стороны, мы самые главные, а с другой стороны, почему-то мы — просто говно какое-то в результате. Нет нормального понимания, что русская культура — это одна из областей всемирной культуры. Может быть, не самая важная, не самая весомая, но очень достойная при этом.

Появление «Мухоморов»

А. С.: Расскажи о друзьях. Одними из первых твоих авторов в ARTARTe были «Мухоморы».

Н. А.: Ну да.

А. С.: Это уже совсем другое искусство.

Н. А.: Ну как тебе сказать... Они появились совсем юными. Я-то — у меня промежуточное положение, потому что я лет на пять моложе того же Монастырского и Лёвы Рубинштейна, на те же пять лет старше «Мухоморов», Вадика Захарова, Альберта. А пять лет в том возрасте — это достаточно существенная была разница. «Мухоморы» — они же появились... Их привели Герловины — Римма и Валера Герловины.

А. С.: Да, конечно.

Н. А.: Они давным-давно уехали в Штаты.

А. С.: Они, кстати, там что-то делают?

Н. А.: Что-то делают, но как-то...

А. С.: Очень значительная была ведь пара.

Н. А.: В свое время да, конечно. Я не помню даже — где-то это уже зафиксировано, — где они их нашли, «Мухоморов», но они как-то их привели. Совершенно гениальная история. Есть такой Алик Чачко — Александр Чачко — надо сказать, очень важный человек в истории здешнего искусства, здешней культуры. То есть вообще-то врач, сейчас он уже давно живет в Израиле. Он врач, но очень интересовавшийся всегда литературой и искусством человек, и у него была огромная комната в коммуналке на Маросейке, где каждую неделю собирались такие — семинаром это громко назвать, просто такие полудружеские...

А. С.: Это не в той же арке, где у Аркаши Насонова?

Н. А.: Это я не знаю, кто Аркаша Насонов, понятия не имею. Там ведомство по борьбе с наркоманией. Огромный этот билдинг стоит. В Старосадском переулке.

А. С.: Нет, это немножко другое место.

Н. А.: И у Алика собирались такие как бы семинары, где что-то обсуждали, куда сходились всякие люди: и Кабаков, и Гройс, и многие-многие другие, Булатов, Всеволод Некрасов.

А. С.: Кстати, вы дружили?

Н. А.: Дружить — нет, конечно. Но знаком был. Дружить с ним, по-моему, было крайне трудно. Человек он был очень специфический, но поэт гениальный.

А. С.: Я с ним дружил и трижды был послан.

Н. А.: Да-да-да.

А. С.: А Миша Сухотин?

Н. А.: Мишу Сухотина я знал, но позже уже. И однажды у Чачко устроили вечер «Мухоморов». И эти ребята туда пришли, совершенные юнцы, и они себя тогда даже еще не осознавали художниками — просто развлекались от всей души. И они там устроили какой-то вечер памяти поручика Ржевского, с такими скабрёзными стихами и картинками. А сидел там весь этот ареопаг: и Гройс, и Монастырский, и Кабаков. И какое-то недоумение после этого: что это вообще такое нам показали? И тут Илья Иосифович [Кабаков], который, как всегда, сморщил такое — у него, знаешь, улыбочка, как печеное яблоко: «По-моему, это гениально». «Мухоморы» таким образом были апробированы.

А. С.: То есть они получили путевку в жизнь от Ильи Иосифовича.



Группа «Мухомор». Лекция о вреде нейтронной бомбы, 1982. Москва. ARTART

Н. А.: А дальше как-то постепенно тоже они попали в орбиту Андрея Монастырского в какой-то степени.

Вот, но дальше-то вообще...

А. С.: Смотри, какая важная фигура Монастырский.

Н. А.: Безусловно. А дальше уже очень было смешно, что Костя Звездочетов до сих пор иногда начинает говорить, что в его тяжелой жизни виноват я. Потому что это я назначил его художником.

А. С.: Тогда, когда он хотел быть артистом.

Н. А.: Вообще он поэт, но, правда, никто стихов его с 1980-х годов, по-моему, не видел.

А. С.: Но зато он их читает время от времени.

Н. А.: А художником он стал. А это грех вообще для православного человека — быть художником, и поэтому, значит, в его грехах виноват я. Ну это ладно. Это Костя Звездочетов.

А. С.: Разговор с Костей у нас тоже в сентябре состоится. Послушаем, что он по этому поводу расскажет.

Н. А.: Я думаю, он не преминет тебе рассказать, что в его грехах виноват я. Обычно он это делает. Но там же очень важный был еще человек — Свен Гундлах. Нет, они все были очень хороши, но Свен на меня дико однажды обиделся, когда я ему сказал, что он плаггиатистически невероятно бездарный человек.

А. С.: Пластически?

Н. А.: Ну вот именно в художественном смысле он на самом деле, на мой взгляд, крайне бесталаный. Но при этом он гениальный придумщик. То есть совершенно великолепный изобретатель — идей, ситуаций и так далее. И без него АПТАРТ никогда бы, конечно, не было, потому что он был генератором всевозможных идей. А тогда — почему я еще Свена вспомнил — сложилась такая ситуация, что младшее крыло этого самого концептуализма — то есть те же «Мухоморы», Вадик Захаров, Скерсис, Рошаль, я, еще кто-то — мы начали чувствовать, что уже невозможно заниматься тем, что мы называли черно-белым концептуализмом. И начался, наоборот, возврат к фактурности, к материальности и так далее, и потом это совпало ведь абсолютно практически по времени с подобными же явлениями на Западе: с «Neue Wilde» — с «Новыми дикими» в Германии, с «Figuration Libre» во Франции. И весь этот АПТАРТ у нас, к счастью, был таким противостоянием предыдущей фазе концептуализма. И как раз вот эту идею, собственно говоря, Свен и сформулировал в одной из своих статей, текстов, написанных как раз где-то году в 83-м — 84-м. Потом интересно, опять же, как сложилась судьба «Мухоморов», которые сыграли огромную роль в свое время: ведь практически один только Костя что-то до сих пор делает. Сережа Мироненко иногда что-то делает, но, в общем, он просто занимается дизайнерским, по-моему, архитектурным бизнесом. Володя Мироненко абсолютно отошел, а самая интересная, конечно, судьба у Свена, который резко еще в начале 1990-х годов завязал с искусством абсолютно сознательно и ушел в бизнес, где, я предполагаю, он гениально использовал свои вот эти таланты изобретателя. Потому что он тут же сделал очень большие деньги, и теперь уже, как я понимаю, какие-то советы кому-то дает, как его замутить и как вывернуться из трудной финансовой ситуации.

А. С.: Надо к нему обратиться.

Н. А.: Обратись.

Н. А.: Но Свен — я не верю, что он вообще доступен, потому что он живет километрах в ста от Москвы. Выстроил себе дом там и вообще никуда, по-моему.

А. С.: Как-нибудь, я думаю. Не откажет в консультации.

Н. А.: Надеюсь. Но я его не видел уже — я не знаю, уже лет, наверное, десять как минимум. У него был какой-то крошечный камбэк, когда он у Лены Куприной какую-то сделал выставочку*. Но это было, наверное, году в 2005.

* Свен Гундлах и Кристина Гундлах «Утроба мечты». Е.К. АртБюро. 2005

«Наша жизнь, этого круга, была несколько другая»

А. С.: А отдельно ли ты мыслишь свой зеркальный период между «Коллективными действиями» и вот этой общей концептуальной темой и той изобразительностью, к которой ты вернулся, с моей точки зрения, с невероятным успехом, причем не потеряв и концептуальной темы. Если взять, скажем, твою выставку в чебуречной. Кстати, это гениальный проект.

Н. А.: Такой развлекательный... Нет, проект был гениальный, смешной, но серия моя — ну такая, для чебуречной аккурат.

А. С.: Но надо сказать, что эта чебуречная очень многих вдохновляла что-нибудь сделать, но...

Н. А.: Я же там в Училище 1905 года учился по соседству. Училище было на Сретенке тогда, а чебуречная существовала с тех пор, как я вообще себя помню.

А. С.: Я ее тоже с детства помню.

Н. А.: Она с 1960-х годов точно существует.

А. С.: Да-да-да. Там же и Полиграф, кстати, рядом, в котором ты тоже...

Н. А.: Нет, Полиграф — это старое здание, а институт, он далеко — рядом с Тимирязевской академией.

А. С.: А, ну да. А ты именно там учился?

Н. А.: Да я на заочном учился и не доучился. Это все из-за Андрея Демыкина, опять же. Потому что я как раз тогда уже закончил училище и где-то работал. В какой-то отвратительной конторе. А, нет, я тогда на факультете журналистики работал. А Андрей — почему-то ему очень хотелось поступить в Полиграф. И он: «Пойдем, пойдем на заочное заодно». Мы пошли. Его прогнали с предварительного просмотра, а у меня все-таки выучка была получше — меня туда приняли. А учиться мне совершенно не хотелось. С другой стороны, этот заочный факультет давал возможность два раза в год уходить с работы якобы экзамены сдавать. Я только поэтому туда пошел, и ничему я там не учился и через три года просто не пошел сдавать сессию и выбыл оттуда благополучно. Так что alma mater это никак для меня не является.

А. С.: Понятно. А с Паустовским Алешей ты не был знаком?

Н. А.: Ну был, конечно. Опять же через Демыкина. Весь этот круг... это страшновато, надо сказать.

А. С.: Страшновато, да.

Н. А.: То, что называется «черная богема» — потому что люди тогда просто погибали. Великолепный художник Пятницкий, который жутким образом помер.

А. С.: Да-да-да.

Н. А.: Растворил себе пицевод. Не знаешь, да?

А. С.: Нет, подробностей не знаю.

Н. А.: А он — ну якобы так было — он же занимался еще реставрацией...

А. С.: Это он хватанул, значит, растворитель какой-то.

Н. А.: Он с дикого похмелья из холодильника вместо водки глотанул растворителя для красок. И не сразу побежал к врачу, а день пребывал в каком-то непонятном состоянии. Да и с Паустовским — там тоже непонятная история, что это было.

А. С.: С Паустовским — да, там... Самоубийство. Групповое причем.

Н. А.: Не то овердоз.

А. С.: Ну да. «Золотой укол» вроде бы как.

Н. А.: Ну вот, к счастью, все-таки я чуть-чуть к этой компании прикоснулся. Слава богу, не очень плотно.

А. С.: Вообще, художником быть как-то необыкновенно трудно.

Н. А.: Ты знаешь, вот смотри. В отличие, скажем, от питерских художников, которые действительно до какого-то времени практически все работали кочегарами, сторожами и так далее, круг, к которому я принадлежу, такой концептуальный якобы, — мы же все жили, в общем, достаточно благополучно, потому что практически все работали по издательствам. Это давало возможность зарабатывать вполне приличные деньги. Тот же Кабаков делал две детские книжки в год и на них очень даже хорошо жил. Я зарабатывал куда меньше, но однажды мне подфартило — это абсолютно был шальной заказ — когда на меня свалилась «Антигона» Софокла, подарочное издание, которое надо было очень быстро сделать, а все уважавшие себя художники (скажем, Май Митурич, еще кто-то) отказались, заявив, что мы что — с ума сошли, чтобы «Антигону» за три месяца сделать.

А. С.: За такое время.

Н. А.: А я радостно. Никогда не относился так серьезно к себе как к книжному художнику и что-то такое сварганил приемлемое. А получил я, между прочим, за это — за два месяца работы или три, я не помню, — около четырех тысяч рублей, что тогда значило — практически это однокомнатная квартира, как я понимаю.

А. С.: Да, трехлетняя зарплата инженера.

Н. А.: Так что наша-то жизнь, этого круга, была несколько другая — она все-таки была не то чтобы буржуазная, конечно, но все-таки интеллигентская, интеллектуальная была в большой степени. Кто-то там выпивал, но чтоб повальное пьянство и безобразие — такого все-таки не было. Хотя в АРТАРТе это началось. Потому что, кроме того, что там какие-то выставки делались, там же стоял дым коромыслом просто чудовищный. И сам я в этом участвовал, но мне же, в конце концов, в числе прочего там еще жить надо было.

А. С.: Ну да. Потом разгрести все, убрать.

Н. А.: Там график был такой: недели две-три выставка, потом месяц передышки, потом опять.

А. С.: Там же по территориальному признаку был еще Митя Кантор поблизости.

Н. А.: Он в том же доме жил, да. Там же Никола Овчинников жил.

А. С.: Да-да-да.

Н. А.: То есть мы тогда все подружились. Рошаль там жил, там жила мама Комара Виталика.

А. С.: То есть это у вас такой оказался круг на районе.

Н. А.: Ну да, это же дом — я-то там оказался случайно, а это вообще дом Академии наук, поэтому Рошаль — его отец же был очень крупный археолог, Георгий Борисович Федоров.

Об отце и дедушках

А. С.: А кстати, несколько слов о своем отце.

Н. А.: Мой отец — я с ним мало всегда общался, так что мне про него трудно что-то сказать особенно. Потому что они с мамой разошлись, когда мне было лет, по-моему, десять. Так что он на меня мало повлиял.

Он журналист-международник. Сам понимаешь, что если он еще в 70-е годы работал в Англии, потом в Америке долго, издавал там в Америке журнал «Soviet life», это который на паритетных началах. Позже был журнал «Америка».

А. С.: Да-да-да, конечно.

Н. А.: А наши издавали там «Soviet life», он был его главным редактором. Потом быстро в Перестройку поменялся. Потом уехал в Америку, потому что моя сводная сестра, его дочь от второго брака, очень успешно там сделала карьеру.

А. С.: В общем, на тебя он никак не повлиял.

Н. А.: Не особенно. Нет, ты знаешь, однажды он мне почему-то, когда мне было, наверное, лет двенадцать-тринадцать или четырнадцать (точно не помню), подсунул вдруг ни с того ни с сего томик Хлебникова первый из малой «Библиотеки поэта», который вышел, наверное, в шестьдесят каком-то году, я не помню, в конце 60-х или в середине.

А. С.: Да-да-да. Серенький.

Н. А.: Да-да. Точно. Так что ему спасибо за Хлебникова. Несколько лет назад он безуспешно пытался, кстати, продать очень хорошие картины Зверева.

А. С.: Ты мне даже как-то говорил.

Н. А.: Да-да-да. В общем, я не знаю, чем это кончилось. По-моему, он решил, что заработает миллионы на этом...

А. С.: А папа жив?

Н. А.: Ты знаешь, не знаю. Но он 1928 года рождения, так что если и жив, то уже старенький совсем.

А. С.: А кто-то из родственников, из дедов твоих для тебя что-то значил? Откуда они вообще? Кто они?

Н. А.: Моя семья занимательная, потому что у меня дед со стороны отца контр-адмирал, а со стороны матери — генерал. Но они оба рано померли. То есть по отцовской стороне вообще практически не помню: он умер, когда мне было четыре, по-моему, года. А дед Степан, мамин отец, умер в 61-м году, но тоже я был маленький достаточно. Он такой занимательный был человек. Он в отставку вышел по сумасшествию. Просто спятил в 45-м году. А он еще всю...

А. С.: Войну прошел?

Н. А.: Он не прошел даже войну. На него сильно подействовало — я могу себе представить — он всю блокаду просидел на Пулковских высотах — кусочек, который немцы за все это время так и не взяли. И он уже был, по-моему, полковником, то есть какая-то еда была, но все равно ее не хватало, зато было просто залейся спирта. А кроме этого, оказывается, нашим офицерам еще поставляли фенамин (это амфетамин мощный). И он, видимо...

А. С.: Чтоб держались.

Н. А.: Чтоб держались, да. И они на этом фенамине так вот и воевали.

А насчет каких-то еще пращуров — может, это какая-то легенда... Якобы все мои художественные таланты от какого-то двоюродного прадеда, который был богомаз, но потом оказался в Сибири, потому что начал деньги рисовать (*смеются*). Правда это или нет, не знаю.

Я искренне считаю, что богословие — действительно мать всех наук

А. С.: Многогранный талант оказался. Одна из твоих ранних выставок, дай бог памяти, поскольку я на

ней сам не был... Не ранних. Нет, конечно, не ранних. Это выставка, наверное, начала 90-х годов. Нет, наверное, не 90-х. Ты сейчас сам поправишь. Она просто содержала какую-то цитату из богослужебного текста...

Н. А.: Ты имеешь в виду этот скандал с «Вижу людей, как деревья»?

А. С.: А кстати, расскажи.

Н. А.: Да не хочу я про это даже рассказывать, потому что неприятные очень впечатления. Правда, не хочу. Знаешь, какой-то осадок на душе остался мерзкий из-за всего этого.

А. С.: Почему?

Н. А.: Я после этого зарекся вообще в какие-либо диалоги вступать с РПЦ. То есть и тогда этого делать не надо было, а после этого уже вовсе. А так я даже не помню, какие еще у меня были религиозные термины.

А. С.: Ну, видишь, это мне надо было освежить в памяти (*смеется*), что называется, подготовиться, но поскольку наша встреча, несмотря на то, что она планировалась за много времени, все равно экспромт, я сейчас не воспроизведу.

Н. А.: Что касается религиозной тематики — понимаешь, в чем дело, я искренне совершенно считаю, что богословие — это действительно мать всех наук.

А. С.: Ну, а как еще?

Н. А.: В том смысле, что верующий, неверующий — совершенно не важно. Не только христианское богословие, любое. Просто это великолепный механизм для умственных упражнений. И, пожалуй, нет никакой другой гуманитарной дисциплины, где настолько все отточено, отработано и замысловато.

А. С.: Но есть разночтения. Очень многое зависит от конфессии, от...

Н. А.: Так я не говорю только о православной или только о христианской теологии. То же самое касается и всякой буддистской, мусульманской и так далее. Да и языческой тоже — просто сейчас об этом как-то меньше думают, но там же тоже все очень непросто.

А. С.: А к какой-то определенной конфессии ты себя не относишь?

Н. А.: Да нет, конечно.

А. С.: Как сказал Набоков, «остаюсь я художником с вольной душой в этом мире, кишачем богами».

Н. А.: Наверное, если б я был верующим, то скорее всего... У меня были какие-то позывы когда-то... Буддизм. Но я ни в коем случае не буддист и не верующий.

А. С.: Я помню наш с тобой разговор у отца Якова.

Н. А.: Кротова?

А. С.: Кротова, да. Через несколько месяцев после начавшегося уже существенно позже скандала по поводу выставки «Осторожно, религия!». Но тем не менее, твоя позиция была, я очень хорошо помню — христианского отношения вообще к этому конфликту.

Н. А.: Да я не знаю, христианского или нет. Просто человеческого прежде всего.

А. С.: Ну да — для меня человеческое значит христианское.

Н. А.: Да просто разумного какого-то и...

А. С.: Гуманистического.

Н. А.: Ну да, уравновешенного более или менее. Меня звали участвовать в этой выставке злополучной. Я просто сразу же отказался из соображений какой-то осторожности и чистоплотности.

А. С.: Вот так даже?

Н. А.: И потом, если честно говорить, выставка была очень плохая. Это совершенно не значит, что ее нужно было громить, но сама по себе она была плохонькая.

А. С.: Она была разнородная.

Н. А.: Она разношерстная. Там несколько работ было интересных, но в основном это все было достаточно неинтересно.

А. С.: Она была важна в том смысле, как мне кажется, что Юрий Вадимович Самодуров — гениальный по своему человек — он ее вытянул на некоторый уровень, потому что те, кто пришли к нему с этим проектом, умудрившиеся, кстати, остаться...

Н. А.: В сторонке.

А. С.: Да.

Н. А.: Нет, ну я их абсолютно в этом не виню. Слава богу, что остались в сторонке.

А. С.: За схваткой. Нет, это абсолютно нормально. Чем эта выставка значительна? Она показала нам тогда, в 2002-м году, что, собственно говоря, нас ожидает спустя очень короткое время.

Н. А.: К сожалению, да.

А. С.: И в этом смысле — как это? — Sapienti sat, «понимающему достаточно». Многие сделали выводы. То есть кто-то стал собираться уезжать уже тогда, предвидя это православное беснование, не побоюсь такой контаминации.

Н. А.: Да просто беснование. Здесь это эпитет — православное.

А. С.: Эта история чудовищная с людьми, называющими себя христианами, православными — с моей точки зрения, просто за гранью вообще. Ты смотришь на это и говоришь: «Господи, я не верю, что это есть, что...»

Н. А.: Просто мне свое время не хочется тратить на эту публику.

А. С.: Не хочется. Но тем не менее как-то ты реагируешь ведь тоже на того же Энтео? Человека в первую очередь безумного?

Н. А.: Я не знаю, безумный он или не безумный. Я его, к счастью, не знаю. И знать не хочу. И может быть, не стоило вообще реагировать.

А. С.: Ну, по делам их узнаете их.

Н. А.: Может быть, и не стоило реагировать. Просто, понимаешь, действительно это настолько уже перехлестывает, что какая-то спонтанная реакция возникает. Хочется выругаться, понимаешь? Или по морде ему дать.

А. С.: Это понятно.

Н. А.: Про это на самом деле совершенно неохота говорить.

«Наверное, мог бы жить где угодно»

А. С.: Я коснулся темы зеркальной твоей серии...

Н. А.: В смысле — работы с зеркалами?

А. С.: Да, лет пятнадцать — семнадцать назад у тебя было...

Н. А.: Я время от времени его делаю.

А. С.: И сейчас?

Н. А.: Нет, давно уже не делал. Зеркало само по себе — интересная штука.

А. С.: За этим стоит какая-то философская бездна?

Н. А.: Да нету никакой бездны. Просто зеркало и зеркало. Ты знаешь, я как-то все больше и больше стараюсь прийти к чисто визуальным, а вернее сказать, даже оптическим вещам. Вот, скажем, серия с исчезающими пейзажами, на которых практически ничего нельзя разглядеть, — на них можно что-то разглядеть, только если идеально поставленный свет — белый, без пятен.

А. С.: Это вейсберговская...

Н. А.: Нет, Вейсберг — у него все это... Господи, Вейсберг мучился над каждой картиной по году. Я эти делаю за один день. Просто несколько слоев и одним разведенным колером — и все. Но для меня что важно: что свет всегда разный, да и просто состояние воздуха разное, то есть все это воспринимается в разных условиях абсолютно по-разному, плюс какие-то тени падают, еще что-то. То же самое отчасти с зеркалами, да. Зеркала не я придумал, собственно говоря. Это делали уже некоторые художники до меня. Не новость.

А. С.: Ван Эйк?

Н. А.: Нет, я имею в виду зеркала — именно не изображения-зеркала, а сами зеркала. По-моему, первый начал делать Микеланджело Пистолетто, такой итальянец, еще в 1960-е годы. Да нет, в основном я сейчас просто рисую, закрашиваю поверхность.

А. С.: О филологической своей способности скажи несколько слов?

Н. А.: А какие у меня филологические способности, помилуй?

А. С.: Читая твои посты в Фейсбуке, понимаешь, насколько ты интересуешься языками и их генезисом...

Н. А.: Ну, ты знаешь... В юности у меня были две мысли: стать художником или филологом. Филолог из меня точно уж не вышел. А тот факт, что я худо-бедно читаю на нескольких языках, а говорю на двух-трех, — это, по-моему, абсолютно нормально.

А. С.: Помимо французского, английский и немецкий?

Н. А.: Нет, немецкий я совсем не знаю.

А. С.: Итальянский?

Н. А.: Ну, итальянский — я плохо читаю, но читаю. Не говорю совсем. Польский, какие-то славянские языки.

А. С.: Уже и греческий освоил?

Н. А.: Нет, греческий — нет. Ни в коем случае. Знаешь, такое выражение английское есть: «it's Greek for me». Это как у нас «китайская грамота».

А. С.: А живешь по преимуществу, по ощущениям здесь или там? Находишься ты, по-моему...

Н. А.: Нет, ну как — я здесь большее время.

А. С.: Больше все-таки здесь.

Н. А.: Конечно, конечно. Куда-то уезжаю иногда. Да нет, я здесь живу, работаю. К каким-то [вещам]

привязан, хотя, наверное, мог бы жить где угодно — мне все равно уже. Была бы мастерская, было бы на что жить.

А. С.: Как ты оказался в этой замечательной когорте авторов, получивших стипендию Бродского?

Н. А.: О, это совершенная загадка. Потом-то для меня какие-то приоткрылись тайны этого...

А. С.: Расскажи.

Н. А.: Нет, я не могу, потому что это покрыто тайной.

А. С.: Да ладно.

Н. А.: Да-да-да. Я могу только сказать, что там никто никогда не подает заявку. Там какое-то таинственное жюри, часть членов которого я знаю в результате, просто решает, кому дать. Это они сами выбирают, по своему собственному усмотрению. Огромное им спасибо, потому что это, конечно, были счастливые три месяца невероятно.

А. С.: Это где ты жил?

Н. А.: Это так называемая Американская Академия в Риме. Ты Рим знаешь немножко?

А. С.: Нет, я не был в Риме никогда.

Н. А.: Это холм Джаниколо (Яникул), который не входит в число канонических семи холмов, но при этом это самый высокий холм в Риме. И на самой верхушке этого холма находится здание Американской Академии, которая существует с конца, по-моему, XIX века. Это целый комплекс: огромная псевдоренессансная вилла, еще несколько зданий. А моя мастерская и жилье находились на самом верхнем этаже. Я туда приехал поздно ночью, а с утра выглянул в окно и обомлел, потому что оттуда открывалась панорама — ни на одной открытке даже такой красоты не видел: от Ватикана до терм Каракаллы, то есть на сто восемьдесят градусов. Великолепная была мастерская. Абсолютно спокойная, чудесная атмосфера. Потом очень важно, что когда три месяца ты сидишь в городе, то ты уже не совсем турист, а начинаешь вживаться в его ткань. Я с утра работал, потом во второй половине дня спускался в город и бродил там до вечера.

Меня-то интересует больше как облака по небу бегут

А.С.: Твоя фигура, твоя личная история и твое нынешнее расположение вот в этой весьма условной, потому что никто не знает, как это будет выглядеть даже через десять лет, не говоря уж через пятьдесят, тем не менее вот это расположение в этой иерархии ценностей мне кажется чрезвычайно важным. То есть Никита Алексеев, конечно же, мне интересен как человек, как личность, как филолог, несмотря на то, что ты так относишься к другой стороне своего творчества, но, конечно, ты бесконечно интересен как мыслящий образами, имеющими совершенно конкретное визуальное воплощение, художник. Ты рассказал, и очень важным мне показалось узнать, что твоим в каком-то смысле крестным отцом оказался Краснопевцев. Я его тоже бесконечно люблю, и я бы никогда вас не сопоставил, не зная этой вашей соотнесенности, но сейчас я вижу, как он каким-то образом проступает даже в твоих...

Н.А.: Безусловно, он на меня непосредственно повлиял, но раньше я прямо его не цитировал. А в последнее время я делаю иногда работы, в которых для тех, кто знает Краснопевцева, сразу же понятно, откуда уши растут.

А. С.: Я его тоже давно знаю. Ну, соответственно, не так давно, как ты. Уже он был совершенно состоявшимся мэтром. Со 2-й половины 70-х. Его работы (откуда, собственно, мое представление о «другом» искусстве) — это выставки в профкоме на Малой Грузинской. И там он, конечно, был звездой.

Н. А.: Потому что он действительно хороший художник, хотя заметь, что он, конечно... Вот я его назвал

маленьким художником. Сейчас я вспомнил, что, когда он умер, я для какой-то газеты — не помню, для «Коммерсанта» или для «Независимой» написал некролог, который назывался «Маленький большой художник». Он действительно маленький художник. То есть его никак нельзя... Он никогда не будет — и хорошо — таким вот супер...

А. С.: Он художник одной темы.

Н. А.: Он художник одной темы. Одинокий художник. На самом деле, анахроничный. Вещи, которые он делал в 60-е — 70-е годы — в мировом контексте, конечно, это было очень старомодно. Ну, Моранди, да, — только Моранди это делал за пятьдесят лет до того, хотя это разные совершенно художники действительно — чисто внешнее сходство. Но я очень ценю таких художников. И здесь я не хочу впасть в самомнение, — ты упомянул слово «иерархия». К несчастью или к счастью, потому что это история искусства, всегда какая-то иерархия выстраивается. Но вот заметь, что вроде да, кто-то ко мне относится с уважением, с каким-то интересом, но я абсолютно не вхожу в обойму репрезентативных художников из России. Меня не зовут на какие-то биеннале большие, на большие важные выставки.

А. С.: Ну, твои работы участвовали в Венецианской биеннале...

Н. А.: Нет, абсолютно нет, это я участвовал просто в качестве соавтора «Коллективных действий».

А. С.: Это в 70-м году?

Н. А.: Нет. Ну это вообще не считается, эта Венецианская биеннале.

А. С.: Почему?

Н. А.: Потому что это не было в официальной программе Венецианской биеннале. Это отдельное было маленькое мероприятие. То, что называется параллельные проекты. Нет, я числился на позапрошлой биеннале, где и Монастырский был. Просто в качестве одного из участников...

А. С.: Да, Панитков там же?

Н. А.: Да-да-да. И меня когда-то раньше это даже расстраивало, отчасти злило, что меня не зовут на большие мероприятия. Сейчас я абсолютно по этому поводу успокоился. И мне даже как-то удобнее и уютнее позиция такого одинокого художника в сторонке, потому что я психофизически неспособен ходить строем и делать карьеру, да потом уже в шестьдесят два года делать карьеру, согласись, как-то довольно глупо.

А. С.: Ну, на самом деле уже многое сделано.

Н. А.: Да нет, ты сказал, неизвестно, что будет через десять лет. Да мне уже все равно, честно признаться, что будет через десять лет с моими работами. Потому что мне это уже тогда будет ни горячо, ни холодно совершенно точно.

А. С.: Да ладно.

Н. А.: Абсолютно. После смерти?

А. С.: Ну, ты так... У Бога путей много.

Н. А.: Вот здесь, опять же, не будем переходить на личности.

А. С.: Не будем на личности переходить, не будем (*смеется*). Скажи, кто тебе интересен из современных художников? Из, может быть, совсем молодых? Если ты за кем-то следишь.

Н. А.: А я, ты знаешь, я тебе говорю, что я почти полностью потерял интерес к современному искусству и сейчас мало кого вообще знаю. То есть я хожу на какие-то выставки, но...

А. С.: А кого-то хотелось бы назвать, отметить? Посмотреть интересно, например...

Н. А.: Молодых — не знаю даже. Это меняется. Иногда чуть-чуть вдруг возникает интерес. Мне года два назад вдруг страшно интересен стал Ричард Серра, которого ранее до этого я особенно и не ценил. А теперь понял, что он гениальный скульптор. А так, я, честное слово, не знаю даже. Среди наших — ну я хожу на какие-то выставки, но признаться, что что-то такое меня действительно...

А. С.: Леша Булдаков никак не...

Н. А.: Я просто, извини, даже не знаю, кто это.

А. С.: Не в курсе, да? Валерий Чтак?

Н. А.: Чтака я что-то, видел, да. Забавно, но...

А. С.: Чтак ближе к «Мухоморам», а Булдаков — как-то он...

Н. А.: И потом, понимаешь, вообще не дело художника оценивать других художников, я считаю.

А. С.: Не оценивать, а интересоваться.

Н. А.: Ну, к несчастью, как-то вот...

” Меня-то интересует больше как облака по небу бегут. Что-то такое. Это не то, что я в полную созерцательность впал, просто, видимо, уже старость пришла. Мало времени осталось, чтобы искусством интересоваться.

А. С.: У тебя есть мечта? Have you got a dream?

Н. А.: Покой и воля.

А. С.: Вот так?

Н. А.: Конечно.

А. С.: Еще не достигнуто?

Н. А.: Да нет. Куда мне. Если Пушкин не достиг, то...

А. С.: Пушкин ведь и прожил-то всего тридцать семь.

Н. А.: Ну вот, я про то и говорю, что уж если я к шестидесяти двум не достиг, то куда уж... Нет, правда, покой и воля.

А. С.: Мне кажется, это такое красивое логически...

Н. А.: Даже слишком, я бы сказал.

А. С.: Завершение нашей беседы.