УСТНАЯ ИСТОРИЯ



Собеседник
Пономарёв Александр Евгеньевич

Ведущий
Ягубский Андрей Эдуардович

Дата записи
Беседа записана 21 января 2022 и опубликована 9 сентября 2022.

Введение
Во второй беседе художник Александр Пономарев подробно рассказывает о своих художественных поисках и многочисленных творческих проектах. Переосмысление военно-морской биографии позволило Пономареву вернуться в море уже в качестве художника, найти источник вдохновения в бесконечности океана и создать новую маринистику. Художник вспоминает, как перешел от живописи к работе с объектами и пространством, стал расписывать действующие подводные лодки и строить собственный флот подлодок для Лувра и Венеции. Александр Евгеньевич размышляет о задачах искусства и роли художника как творца этики, который преодолевает трудности и привносит в мир новые возможности: от создания посреди пустыни масштабного макета затонувшей «Коста Конкордии» до проведения биеннале современного искусства у берегов Антарктиды.

Андрей Эдуардович Ягубский (далее А. Я.): Может, ты сначала просто по годам, по мере возрастания, с первых расскажешь вообще о каких-то знаковых историях?

Александр Евгеньевич Пономарев (далее А. П.): Ну да, давай.

А. Я.: А потом мы поговорим отвлеченно уже об общем космосе твоих историй.

А. П.: Давай, с удовольствием. То есть о проектах все-таки, о времени, ну как бы...

А. Я.: Ну, про жизнь твою мы уже, считай, поговорили.

Художественные поиски. Дом творчества «Челюскинская дача»

А. П.: Да. Вот как я сформировался как художник... Я сформировался как художник, наверное, раньше, чем моряк, потому что я в художественной школе учился, и она повлияла достаточно сильно. Как обычно в то время в Советском Союзе доступное было образование. Мы все прекрасно знаем, что была возможность достаточная, и практически каждая семья могла в художественную школу, если ты умел рисовать или у тебя были какие-то таланты и способности, то есть ты мог заниматься. Поэтому, конечно, художественная школа (восемь лет там учился) сформировала мое как бы виденье, потом пленэры летние. И очень важно, что там хорошие преподаватели, значит, Галактионов, который возил нас, приучал к природе и так далее. Потом, конечно, вся моя морская деятельность, которая заняла почти пятнадцать лет. А когда я оказался на берегу, я стал как бы искать какие-то причалы и думать, что делать.

Я уже рассказывал, что я думал и наукой заниматься, но в то же время опять возвратился к рисованию, к каким-то художественным поискам. Сначала, скорее всего, чтобы найти себя, отвлечься, а потом уже я понял, что это все-таки для меня самое важное, и как-то меня это тянет. И было очень тяжело принять решение. И я все-таки решил, что буду двигаться в этом направлении. Это было, конечно, не сразу, параллельно с аспирантурой, со всеми этими разработками.

Первое, куда я попал, я попал в Дом творчества — случайно, по месту жительства — «Челюскинская»[1], где познакомился с несколькими людьми очень важными. Про одного я уже тебе рассказывал — про Фёдора Филипповича Конюхова, который в то время приезжал с Дальнего Востока, с бухты Врангеля. Он так же, как я, моряк, но и художник. Он своеобразная личность.

[1] Дом творчества художников «Челюскинская дача» вблизи Мытищ, недалеко от станции Челюскинская.

Потом я познакомился с Володей Наседкиным и еще с традицией, которая связана была с Московским полиграфическим институтом, что дало мне возможность попасть в студию в Москве. Вот только умер недавно, вчера был день рождения, Володя Киреев, замечательный художник, педагог выдающийся, который воспитал целую плеяду художников. Он ученик Гончарова и Басова таких. Гончарова мы все знаем. Басова знают меньше, тоже замечательный художник, выдающийся иллюстратор Достоевского. И сам Володя великолепно разбирался в традиции Фаворского. Сначала я ходил к нему в студию. После традиционной академической подготовки в художественной школе я погрузился в московскую школу «полосато-волосатого» рисования. Меня это очень сильно увлекло и очень сильно помогло расширить свой пластический взгляд. По сути дела, вот эта студия на Архипова, недалеко здесь, была первым толчком к какому-то станковому искусству, к каким-то уже более серьезным занятиям. Я даже стеснялся тогда называть это искусством, как бы творчеством...

Ну, как бы стимулировало мои поиски, я начал задумываться уже о каких-то профессиональных вещах. Кроме всего, меня научили просто ребята, Володя. У меня даже были мысли в «Полиграф»[2] поступать. Потом мне сказали: «На фига тебе поступать, у тебя и так все в порядке», — такой был разговор. Я научился делать книжки, научился делать обложки, плакаты, меня научил Володя и мои коллеги. Там я познакомился с очень многими крутыми художниками, которые занимались полиграфией, что дало мне возможность и деньги зарабатывать, что очень важно. Потом я даже сделал несколько книжек по детской литературе, иллюстрации уже делал, то есть это тоже было очень важно. А с «Челюскинской» я также имел связь достаточно большую. Соответственно, я через Лешу Орловского с «Челюскинской» попал в эту студию, и в «Челюскинской» продолжал свою деятельность.

А. Я.: А «Челюскинская» — это что?

А. П.: «Челюскинская» — это Дом творчества при Союзе художников, графический дом творчества, очень известное место. Там Берг был директором, через него прошли практически все художники-графики самые известные.

[2] Московский полиграфический институт.

Знакомства с художниками, первые выставки, интерес к истории искусства

Потом я там подружился с Володей Наседкиным, который мне очень сильно помог. Володя был такая суперзвезда на Урале и преподаватель. Он был тогда очень успешный художник, такой левого типа. Мы очень сильно подружились. До сих пор эта дружба длится, уже больше тридцати лет. А Володя возил своих студентов по пленэрам, и я после всех своих болезней первый раз с ним поехал в Ферапонтово, к Дионисию. Считаю, что это была некая эпоха возрождения. Я стал уже все-таки заниматься более-менее станковыми вещами, конечно, пока графикой, живописью. Я стал участвовать в выставках «Художники — флоту». А где мне еще участвовать? «Художник и...», «Ученый и художник», такие модные были выставки, хорошие, кстати, были выставки, что меня стимулировало. Познакомился с очень многими, то есть образовался круг. Валера Орлов очень сильно помог, потому что он преподавал в «Полиграфе». Еще он очень любил покупать книжки о западном искусстве, ну и нам давал возможность иметь эти книжки, соответственно, я много узнал. Так как я аутодидакт в каком-то смысле, не считая художки, то я решил, что мне надо знать историю искусства. В конце концов получилось, что я узнал это лучше тех, кто заканчивал Суриковский, «Полиграф», Строганова и так далее и так далее. А вот что касается современного искусства западного или модерна, то, конечно, я здесь ездил в библиотеку, учился, учился.

Благодаря Володе Наседкину попал я в Дом творчества в Прибалтику, в Дзинтари. Там директор был моряк бывший, и как бы меня туда под эту сурдинку. Вова говорит, что типа классный парень, только после больничных приключений, моряк. Меня взяли. Там была великолепная группа, нынче суперзвезд-иллюстраторов: от Лёни Тишкова до Бернштейна. Я даже не знаю, кого там только не было. То есть все были, кто были объединены возле издательства «Книга», что мне, конечно, тоже сильно помогло. Я там уже живописью занимался, такой темперной, писал здоровые картинки. И Перевезенцев, очень важный тоже человек в моей жизни…

А. Я.: А какого размера здоровые картинки?

А. П.: Ну, они не такие здоровые, как я потом писал, метр на метр двадцать, скажем так. То есть это уже все-таки были работы, которые могли на выставке быть. И приезжала туда комиссия, и меня сильно там расхвалили. Меня, конечно, поддерживали там ребята, практически все, некоторые не поддерживали, но практически все поддерживали. Благодаря этому я попал в молодежную секцию Союза [художников], легализовался. Кроме всего, я участвовал еще в Горкоме графиков, который образовался. Я туда для того, чтобы легализоваться, а не быть безработным. Соответственно, я поступил в секцию художников-графиков оформителей книги, где был, кстати, и Кабаков, и Булатов. Я тогда даже и не понимал, насколько они суперзвезды и так далее. Да, я был молодой, но я был в этой секции. Там тоже были выставки. Это, кстати, дало мне потом большие возможности.

А. Я.: А с Колгановым ты не встречался там?

А. П.: Нет. Я встречался с Марленом Шпиндлером, с которым мы там подружились, которого я до сих пор искренне люблю, Царство ему Небесное. Человек он был удивительный. Ты знаешь Марлена Шпиндлера?

А. Я.: Нет.

А. П.: Который отсидел там. Единственный человек, кто Лёне Бажанову дал в глаз, значит. Вообще он был человек хороший, в спортивных штанах ходил, все время пытался все стенки завесить, чтобы ни одной дырки не было, всеми картинками. Я его очень люблю по-человечески.



Художник Марлен Шпиндлер, прикованный к инвалидному креслу после инсульта в 1994 г. Источник фото: wikimedia.org

Обращение к биографии как источнику творчества

Я стал ездить в эти дома творчества, здесь, я думаю, что какие-то мои… Но я стал думать уже и о выставках. Одновременно как-то я понял, и какие-то хорошие художники мне посоветовали обратить внимание на свою биографию, потому что она была интересна всем. Я сначала немножко стеснялся этого, а потом понял, что моя любовь морская и моя юность, проведенная там, она и есть тот источник, к которому надо возвращаться.

Я стал делать какие-то уже здоровые, огромные рисунки два на полтора метра, которые сейчас в Третьяковке и Русском музее на тему «Черное море», «Белое море», полуабстрактные картинки. Начал заниматься синекдотической живописью, такая была популярная очень в Польше живопись, и не только в Польше, в Восточной Европе. Это как бы живопись, где… По сути дела, полуабстрактное искусство с элементами реализма, такая псевдоромантическая была синекдоха. Ну, синекдоха в музыке, если ты знаешь, это некие связи между мелодиями типа синкопы. И меня это увлекало, и как бы это было модно. Я писал какие-то картины такие, а до этого делал офорты, абсолютно в духе московской школы «волосато-полосатого» рисования, делал интерьеры какие-то, потом делал маленькие натюрмортики. Стал дома сам травить в медном купоросе, дома офорты делал. Потом стал работать уже с Володей Киреевым как преподаватель, вместе с ним в мастерской. Многие

хорошие художники, наши нынешние звезды, там занимались, будучи молодыми. Появилась мастерская, то есть я уже принял решение просто абсолютно в этой сфере действовать.

И все-таки, если говорить достаточно осознанно, первые произведения, за которые я могу отвечать, то есть художник Пономарёв стал художником Пономарёвым, когда он стал делать огромную живопись: два на три метра, два на пять метров, которые назывались абстрактной топографией. То есть это такие здоровые картины, где я придумывал моря и океаны несуществующие, вспоминал свои какие-то движения, конструировал берега, проливы и так далее и так далее. Были здоровые картины.



Одни из первых работ Александра Пономарева, принесшие ему известность: абстрактные топографии. Фото М. Денисова © Mos.ru

Первая выставка Центра современного искусства

Лёня Бажанов в это время решил делать Центр современного искусства. Собрал несколько галерей, и в одну из галерей вместе с Гией Геладзе(?), с Константиновым, с тем же Марленом Шпиндлером, по-моему, с Немухиным и еще с несколькими хорошими художниками, с Сенежа забрал и меня, увидев эти произведения. Это дало, конечно, мне возможность сразу попасть...

А. Я.: Какой это примерно год?

А. П.: Это был где-то 91-й год. И 91-й — первая выставка, о которой ты упомянул.

Саша Константинов тоже удивительный персонаж, потому что он был математиком, доктором математики, а в то же время делал с абсолютно другим жестом и скульптуры, и картинки. Царство Небесное ему. Сам по себе просто, и я как бы бывший моряк, и Лёня нас столкнул. И первая выставка Центра современного искусства, который Лёня после галереи «Эрмитаж», объединение «Эрмитаж» у него было, по сути дела, которую он устроил. Выставка была в снятом помещении издательства «Плакат»: «Пономарёв — Константинов». Мои были абстрактные здоровенные картины, а Константинова были скульптуры. Это была первая выставка Центра современного искусства. Потом Лёня занял государственную...

А. Я.: Центр современного искусства, который где находится?

А. П.: Вот его еще не было тогда.

А. Я.: Сейчас ведь их много.

А. П.: Нет, смотри, а потом стал на Якиманке этот Центр искусств. Потом Лёня получил помещение на Якиманке, занял должность начальника управления. Его Никитина, она была замминистра, а Лёня стал, то есть первый раз левый такой искусствовед и куратор... И он объединил несколько галерей. И на Якиманке появился Гельман, появился Володя Левашов, появился Пиганов и Пиганова Ирка. Наше объединение галерей «Эрмитаж» тоже как бы там функционировало.

Абстрактная топография

А. Я.: А эти картины большие с картами, которые придуманы... Я так понимаю, вымышлены моря, они были конкретно как карты? Я просто их не видел ни разу.

А. П.: Ну, это полуабстрактные работы были.

А. Я.: Там фигуративных каких-то вещей не было, да?

А. П.: Практически нет, то есть там...

А. Я.: Это такая абстракция, но основанная на картах, да?

А. П.: Ну, она не основанная на картах… Я называл это «абстрактная топография», то есть это не существующие местности, местности морские или…

А. Я.: А местности морские, они могут в виде пейзажа выглядеть, да?

А. П.: Ну, например, «Черный порт» — это здоровые картины, структура там на малом тональном масштабе такая. Вот здесь много маленьких, не видно, большого-то нет здесь, или «Желтый город».

А. Я.: Понял, понял.

А. П.: То есть это здоровые картины. Они отработаны по цвету достаточно жестко. С этими картинами я стал участвовать в выставках. Меня сразу заметили и здесь, и за границей. Я до этого тоже в Германии участвовал в выставках, но все-таки это были другие немножко произведения. А здесь уже, во-первых, в Люксембурге в музее большая выставка была, где я познакомился с Володей Дубосарским, с Кошляковым. Русик Гудиев там еще тогда участвовал. То есть такие художники, которые начинали в это время тоже движуху какую-то такую и так далее.

Вступление в МОСХ

Здесь тут же меня просто попросили прийти на молодежную выставку. Какая она? 16-я или 17-я… Просто попросили принести произведения. Я принес туда картину. А оттуда принимали в Союз художников. Принимали как? Позвали несколько хороших художников, мне написали рекомендацию и как бы сказали: «Тебя в какую секцию?» Я сказал: «Не знаю», — потому что я всем занимался: и графикой, и живописью, то есть мне абсолютно… Я уже начал задумываться о каких-то пространственных вещах. И тут же приняли меня в Союз свободным членом. Я второй после иностранца свободный член Союза. Сейчас опять в секции нас всех запихали.

А. Я.: В МОСХ?

А. П.: В МОСХ, да-да, что тоже было важно для меня, потому что появилась возможность мастерскую иметь, что и произошло потом. Это тоже очень важно, это как бы свое место, ты стал уже профессионал. Я стал участвовать в выставках, очень много ездить в Испанию, во Францию. Сразу заметили эту историю… Ну и после этого сильный был такой удар-скачок — я опять стал задумываться о каких-то вещах. Конечно, меня все время тянуло к морю, к кораблям. Все время тянет, понимаешь?

А. Я.: Саша, а ты много нарисовал-то этих больших картин?

А. П.: Да много, штук двадцать, может быть, тридцать, вот так где-то. Много, много.

А. Я.: А сейчас они живы?

А. П.: Живы. Ну, какие-то живы. Например, в Третьяковке, в экспозиции.

А. Я.: Ты их все продал, или что-то осталось?

А. П.: Что-то подарил, что-то продал, что-то осталось, естественно.

Продажа картин в коллекцию великого герцога Люксембургского

Потом очень важная была ситуация — несколько таких картин были куплены в коллекцию великого герцога Люксембургского благодаря Жене Горчаковой. Она собрала здесь коллекцию через Люксембургское посольство. Они выбрали. Там и Константиновские работы, и кто-то еще из художников, ну и моих несколько здоровых картин попало в коллекцию. Тогда это были огромные деньги просто, то есть удивительно просто. Они до сих пор находятся в коллекции великого герцога Люксембургского. Потом эти работы в Испании в коллекции. Потом вот такие на бумаге рисунки, которые тоже назывались абстрактной топографией. В Германии в музее они, в городе Шлезвиге. То есть это уже было то, за что я как бы структурно, меня увлекала структурная живопись. Я вообще всегда любил заниматься некими проблемами, скажем так, зрения, построения образа, визуальной выразительной структуры. Все-таки в этом смысле меня всегда влекло в такие вещи, достаточно формальные и в то же время поэтические, то есть между поэзией и способом выражения.

Переход от живописи к пространственным конструкциям. Музей Мирового океана

Потом очень важный, конечно, был рывок и скачок, когда я перешел в пространство. То есть меня тянуло к пароходам, кораблям, и я поехал по своим друзьям. Моя подруга только начинала делать морской музей в городе Калининграде, который сейчас Музей Мирового океана, один из самых наших выдающихся музеев. Там стоит «Витязь» — первое научно-исследовательское судно, бывший банановоз. Как я тебе рассказывал, я на банановозе тоже провел часть своей морской деятельности.

А. Я.: То есть это бывший банановоз там стоит? Я его видел.

А. П.: Да, это банановоз, который по репарации достался. Он стал «Витязем». Это третий «Витязь». Первый «Витязь» самый главный, потом макаровский, потом вот этот. Он известен тем, что, например, он первый измерил глубину Марианской впадины. То есть это очень известное научно-исследовательское судно. Света его спасла. Когда я туда приехал, это был ржавый, проржавевший, никому не нужный пароход, с которым не знали, чего делать. А Света под это дело — она герой — придумала музей и отремонтировала пароход. Теперь это один из лучших музеев Калининграда. Даже Госпремию ей дали,

что абсолютно справедливо.



Музей Мирового океана в Калининграде. Фото: Александр Подгорчук. Источник фото: kaliningrad.rbc.ru

Ну а так как они все мои друзья были, я решил… Ну, много появилось разных дел каких-то интересных здесь, с журналом «Матадор». Тогда появились эти новые журналы. Там Илюха Ценципер, первые начали уже, «Арт-Миф» появился. Я там огромные произведения сделал из ржавого железа и живопись пять на шесть метров, такое панно, которое «Инкомбанк» вдруг решил купить. И все бегали, Лёня мне говорил: «Продавай, продавай скорее. Мы построим Центр современного искусства…» Конечно, никто его не купил, это произведение.

А. Я.: Это уже в этом музее, в морском музее?

А. П.: Не-не-не, это параллельно было.

А. Я.: Ты еще расскажешь про морской музей?

А. П.: Конечно, я сейчас возвращусь. Это одно и то же время было.

А. Я.: Да, я понял.

А. П.: То есть я уже делал какие-то пространственные вещи, использовал свои навыки матроса, сварщика, ну и человека, который умеет что-то делать. Поэтому я с солдатами варил на Сенеже уже из металлолома, писал картины, а потом их выставлял в Центре современного искусства на первом «Арт-Мифе».

А. Я.: А лист вот этот ржавый, который у тебя банк хотел купить…

А. П.: Не лист, это целая конструкция была. Это была здоровая конструкция, но она заржавела.

А. Я.: То есть она заржавела после того, как…

А. П.: После того, конечно. Нет, на самом деле потом этот банк и купил что-то, графику какую-то. И тогда же был благотворительный аукцион «Сотбис», уже после этого. Они покупали там произведения, как бы модно было помогать. Туда приехал главный их аукционщик, и они купили несколько работ, которые, кстати, я в Одессе нарисовал. Что удивительно, на даче у Женьки, как раз доктора я рисовал там, здоровую графику, и их там тоже купили. То есть началась движуха такая. Свиблова там активность уже имела. И я уже начал как-то в пространство выходить.

Когда я возвратился в Музей Мирового океана, а музей только начинался, они меня позвали: «Приезжай, чего-нибудь сделаешь там», — такой простой разговор был, очень интересный. Я приехал в музей. А свалок там было море. Я говорю: «Мне нужен сварщик и входы на свалку». Еще никаких домов не было в музее. Жил я в душевой с собакой Яшкой, который один раз в трюм упал, мы его спасали на «Витязе». На «Витязе» еще жить нельзя было. Сейчас там каюты есть, в которых жить можно. Вот. И придумывал какие-то объекты из цепей, я много там сделал объектов. Мы поехали на свалку. Я там набрал много разного морского металлолома, особенно цепи корабельные. Меня всегда волновало то, что волнует, понимаешь.

И сварщик у меня был хороший, тоже бывший подводник, капитан третьего ранга. Он служил на атомной лодке, литовец сам. Он был на лодке, когда она столкнулась с американской. И там пол-экипажа облучилось, и он облучился. Жил он в Калининграде. На него это повлияло сильно, потому что он сначала в комсомоле, его комиссовали, в комсомоле он работал,

а потом он не смог, стал сварщиком работать. Ну и мы с ним скорешились, ходили к нему выпивать. Он жил один. Видимо, его все бросили. Мужик он хороший был. Потом он работал, кстати, в музее достаточно долго, потому что я попросил Свету, директора: «Возьмите его к себе». Он долго у них работал.

А. Я.: А ты не помнишь, как его зовут?

А. П.: Не помню. Можно посмотреть. Потом, к сожалению, он умер все-таки, видимо, это подействовало. И он мне говорил, для меня это важное в жизни… Мы с ним сидели, выпивали дома у него уже, он говорит: «Саша, ты знаешь, я вообще ни хрена не понимаю, чего ты делаешь, вот вообще не понимаю. Но ты знаешь, Саша, это самая лучшая работа в моей жизни». Я это вспоминаю часто.

Мы с ним такие проваривали цепи, я такую делал, значит, проваренную… Кстати, я потом использовал в Марокко этот же ход. Такие здоровенные цепи, их проваривать тяжело между этими, они как бы стоящие цепи такие. Потом там делал опорно-упорный подшипник, это все там крутилось. А когда мы с ним устанавливали скульптуру возле «Витязя» (там остатки ее до сих пор стоят), приехал здоровенный кран. Мы подвесили эту, мы внизу стоим, и вдруг как стропа оборвалась, и как эта дуга на нас долбанулась! И как мы живы остались, просто это непонятно.

А. Я.: То есть рядом упала совсем?

А. П.: Упала вниз!

А. Я.: Рядом с вами?

А. П.: Да! Поломалась в одном месте, но опять проварили и поставили и так далее. И уже после этого я на «Витязе» сделал несколько таких объектов, прямо на палубе, а после этого…

«Корабельное воскресение»

А. Я.: А на «Витязе» тоже из цепей или другие?

А. П.: Подожди, из цепей, по-моему, были небольшие такие работы, еще что-то я делал. И у меня возникла идея прямо с пароходами действовать, со старыми пароходами. Это, конечно, была очень известная история, важнейшая для меня. По сути дела, она длится до сих пор. Мне сразу вызвался помогать журнал «Матадор», Костя Эрнст и все остальные. Мы рванули в Калининград. Музей договорился с закрытым городом Балтийском. Мы организовали целую морскую операцию на кладбище затонувших кораблей. А в российском флоте таких кладбищ было о-го-го! Но это само по себе место выразительное, просто «Сталкер», понимаешь?

А. Я.: Ну, я бывал в Петропавловске-Камчатском.

А. П.: Конечно, ты прекрасно понимаешь, что это.

А. Я.: Да.

А. П.: Когда из воды торчат вот такие куски кораблей и так далее. Конечно, я уже достаточно был окрепший. Привезли там несколько фотографов, камеру, наняли плавсредства, и я расписывал эти обломки корабельные, делались фотки здоровые. Мы жили потом в Светлом. Нас принимал очень хороший парень, сам фотограф и предприниматель, выпивали каждый день, в общем. И потом опять целую неделю длилось, делали фотографии. Потом сделали большой материал в «Матадоре». Идеология была следующая: бывший моряк… Назывался этот проект «Корабельное воскресение» и вообще акция, потому что это и в воскресенье происходило, и в то же время я художественным жестом возвращал эти корабли опять к жизни как бы, но только в сфере культуры. А после этой акции состоялась выставка в Третьяковской галерее. В 96-м году была акция, в 98-м году, по-моему, в Третьяковке состоялась выставка. Там уже играл военный оркестр, висели шестиметровые фотографии, из обломков кораблей были сделаны инсталляции, с винтами, с клепками и бортами, и огромное пространство из белых канатов как саван погибшим кораблям. То есть я очень мощно заявил о себе как о таком художнике, стоящем отдельно, о какой-то новой маринистике.



Александр Пономарев. Корабельное воскресение. ГТГ, Москва, 1996. Источник фото:ponomarev-art.com

А что касается Запада, конечно, важнейшая история произошла, потому что журнал ARTnews, Джон Боулт, с которым я тогда познакомился, он написал там статью, которая называлась «Wreck Art, или искусство погибших кораблей». Там пафос был такой, что бывший моряк высадился на обломки как бы империи. Соответственно, для любого моряка корабль — это одушевленная конструкция. Никогда моряк не скажет, как про машину, машина типа заржавела, поломалась, — корабль умер. Мы всегда же говорим так, мы всегда одушевляем, ассоциируем. И проделал некую операцию такого возвращения, корабельного воскресения. То есть это была серьезная большая и акция, и инсталляция, как сейчас модно говорить. Я тоже недавно узнал, что я мастер… Опять забыл слово… Ну, инсталляция, которая сделана специально для этого места.

А. Я.: То есть у нее определенный термин есть, да?

А. П.: Да-да-да, сейчас модный очень, можно почитать в Art Newspaper. Сейчас вспомню. Короче, это был успех. Во-первых, Третьяковка. Как это получилось, сам не знаю, какие-то звезды сошлись…

А. Я.: Это в смысле в новом здании?

А. П.: Да. В общем, две тысячи метров почти выставка, это была здоровая выставка. Что называется, все сошлось.

А. Я.: Какой год, получается?

Проект по росписи подводной лодки «Северный след Леонардо»

А. П.: По-моему, 96-й год. После этого я стал, конечно, разрабатывать эту историю. И опять я уже познакомился… То есть у меня возникло желание расписать лодку подводную, некую демаскировку провести, в знак поклонения тому человеку, который первый подводное судно нарисовал — Леонардо да Винчи. И я предпринял сложнейшую авантюру.

А. Я.: То есть здесь речь идет о том, что главная тема для лодки военной — это скрытость, чтобы ее никто не увидел, и она абсолютно из неожиданного места свой удар…

А. П.: Да, абсолютно ты прав, абсолютно. Я решил…

А. Я.: А ты хотел сделать вещь противоположную, чтобы ее, наоборот, все видели.

А. П.: Абсолютно точно, да. Ведь ситуация какая была: в то время наш флот, прямо скажем, не в очень хорошей ситуации был. И было несколько людей, с которыми я потом подружился и до сих пор дружу, с адмиралами, которые пытались всеми силами удержать эту уже рушащуюся ситуацию. Денег не было, империя рухнула. А были люди, которые на этом зарабатывали. То есть это было время непростое.

Я всегда относился, то есть я в этом смысле никакими провокациями, в душе у меня никакого провокативного состояния сознания и мышления не было. Авантюрное — конечно. Авантюра для меня — это моя главная стратегия на протяжении… То есть действие без гарантии результата по сути дела. По-французски «авантюра» звучит ведь достаточно хорошо. Это у нас, например, если тебе Оля или кто скажет «ну ты авантюрист», это как бы ты типа… А во Франции — нормально, любой

человек, первооткрыватели — все авантюристы, пираты авантюристы. То есть само понятие авантюры, оно достаточно правильное. То есть ты идешь, как в трамповом плавании, ты направление знаешь и способ движения, но совсем не обязательно, что ты до порта дойдешь, но ты идешь. И потом приходит время, приходит жизнь, и получается что-то, что еще оплодотворено самой жизнью, действительностью, и что очень важно для искусства. То есть ты не выполняешь, ты не реализуешь проект. У тебя есть, конечно, некая идея, некий подход, некая история, чтобы начинать движение. Ну и здесь была авантюра мощнейшая, потому что меня отправили в самую суровую закрытую базу — город Полярный Северного флота, колыбель нашего Северного флота. Екатерининская гавань удивительная, самый старый дивизион подводных, две дивизии...

А. Я.: Рядом с Северодвинском.

А. П.: Нет, с Североморском. Это Кольский залив, на выходе из Кольского залива. Это то, откуда начался Северный флот, по сути дела, где наши все легендарные — Гаджиев, все наши подводники оттуда. Скульптор Кербель служил там. И до сих пор есть там его монументы. И первый командующий Северным флотом по типу Италии построил эту базу, этот город. Он был в Италии. Он стал делать и Циркульный дом, где «Два капитана» Каверин написал, это тоже в Полярном. Там же была написана Пахмутовой и Добронравовым песня «Когда усталая подлодка из глубины идет домой». То есть это место удивительное — Полярный. Там Кольская флотилия базировалась. Мой друг и товарищ, уже вице-адмирал в отставке, Николай Осокин там командовал Кольской флотилией разнородных сил. И путем удивительных каких-то движений мне написали письмо для главкома, где меня послали туда как бы помогать, осуществлять культурную помощь. Там были написаны какие-то общие слова. И я соответственно осуществлял какую-то культурную деятельность Северного флота. Тогда и праздник был, и я с этой бумажкой от главкома туда прибыл. Коля эту бумажку взял. Я говорю: «Вот подводная лодка...» «Ну, — говорит, — давай, вот стоит там у нас нерабочая лодка...» Я говорю: «Не, не, Николай Владимирович, мне нужна рабочая лодка». Конечно, это была страшнейшая авантюра, и ее можно сделать один раз и...

А. Я.: То есть тебе дали лодку рабочую.

А. П.: Конечно. Даже удивительно. Не просто рабочую, мне дали самую рабочую лодку, то есть на ней вся резина еще висела, все там было нормально.

А. Я.: То есть она погружаться могла тоже?

А. П.: Она погружалась. Мы же потом... Там пафос в чем, то есть идеология, ты говоришь правильно. Первый, кто нарисовал подводную лодку, был Леонардо да Винчи, но он зашифровал в одном из своих кодексов... Есть такой текст у Леонардо: я не называю вам способ долго оставаться под водой, потому что вы, люди, начнете протыкать днища кораблей, и миллиарды и миллионы людей пойдут на дно. У него такой текст есть. И вот этот рисунок его, очень красивый, замечательный. То есть я всем говорю, что кто подводную лодку первый нарисовал — художник. Только фантазия художника дает возможность сделать вот такое. Ну, он много нарисовал, всё: и парашют, и шлюз, — чего он только не нарисовал, Леонардо. Конечно, я с ним всю свою творческую жизнь веду какой-то диалог и восторгаюсь. Даже когда учился в аспирантуре, по философии написал реферат «Философские воззрения Леонардо да Винчи» о неоплатонизме Никколо да Уццано и так далее. Очень интересно.

То есть Леонардо первый нарисовал, а через много лет маленький художник опять возвращается и проделывает обратную операцию: он машину для убийства опять возвращает в художественный план. То есть я лишил, как ты правильно отметил, подводную лодку главного принципа — скрытности. Я провел некую художественную демаскировку, сделал ее видимой, лишил ее главного качества как оружия. То есть даже не наличие торпед, а именно скрытность очень важна. Я ее разрисовал, превратил в художественный объект, в структурную живопись и так далее и так далее. Потом сел внутрь подлодки и с экипажем совершил движение в Северном Ледовитом океане. На полигоне мы там, корабль же дал мне Коля...

А. Я.: Это ты разрисовал в Полярном ее?

А. П.: В Полярном. Я там две недели работал. Там сначала: «Мужик, ты чего, с ума сошел?» — мне все говорили. Там дали мне матроса, мы с матросом. Это все есть: и фильм, и...

А. Я.: Я видел.

А. П.: Мы там плавали, значит, красим: «Дядя Саша!» — они меня звали, срочники. «Что?» — «А ты Аллу Пугачеву видел?» — «Видел». — «Ой, дядя Саша!»

А. Я.: Ну, тоже спрашивали в пионерском лагере под Донецком, когда я: «Брежнева видел?»

А. П.: Да-да-да. Я действительно Аллу Пугачеву видел, потому что моя сестра некоторое время работала у нее. Вот.

И потом лодка вышла. Это был, в общем-то, ход очень сильный. Конечно, только благодаря смелости Коли Осокина, за которую он имел все возможности... Конечно, тут же специальные органы это всё подсекли, ничего просто так не прошло. Но Коля показал это письмо, где была подпись главкома ВМФ.



Александр Пономарев. «Северный след Леонардо». Баренцево море, Северный Ледовитый океан, Россия, 1996. Источник: ponomarev-art.com

А. Я.: А Коля Осокин — это кто?

А. П.: Адмирал. Командующий Кольской флотилией, с которым я дружу, и с семьей этой. А потом уже, так как я был дружен и с «Матадором», и после Третьяковки прилетела киногруппа из «Намедни». Парфенов не прилетел, но прилетела Лиза Листова. Если ты знаешь, такая есть очень хорошая журналистка, выдающийся мастер документального кино, которая внучка композитора Листова. А композитор Листов чем известен — он автор «Тачанки», «Землянки», «Севастопольского вальса». Он был главный композитор Черноморского флота. А Лизка, в ней, видимо, еще в каком-то поколении любовь к морю, к кораблям, она возвратилась к ней. И она тогда работала журналистом в «Намедни», а сейчас она замечательные снимает документальные фильмы про корабли. Недавно была премьера про «Абхазию», про то, как она утонула, великолепный фильм, здорово. Ну, много можно рассказывать и про Лизку, потому что мы долго с ней дружили. С ней Гена Йозефавичус, издатель «Матадора», некоторое время они жили вместе потом. Ну, в общем, это уже жизнь такая.

Они прилетели. Конечно, Первый канал прилетел, по Первому каналу показали, и уже народ весь — отношение другое сразу уже: ну, ты типа дурачок-дурачок, а по Первому каналу показывают. Конечно, проект с подводной лодкой сразу попал во все анналы, скажем так. Достаточно безоговорочно художественное сообщество и наше, и не наше...

А. Я.: Это какой год-то получается?

А. П.: Это 98-й.

А. Я.: Да, но просто это еще все очень интересовались русскими, которые вот только что освободились. Ты попал очень в струю. Я помню, когда я автостопом ездил, там меня все на руках носили, потому что я был первый русский, который оказался вот так на свободе. Это очень, конечно, получилось вовремя.



Александр Пономарев. «Северный след Леонардо». Баренцево море, Северный Ледовитый океан, Россия, 1996. Источник: ponomarev-art.com

Преодоление принципов концептуализма

А. П.: Ты понимаешь, здесь еще какая ситуация… Действительно, это так, тогда как бы энергия была, но тогда все-таки, скажем так, королевствовал концептуализм. То есть это была сбитая тусовка. Она и сейчас достаточно сбитая и так далее. Эстетические и этические взгляды этого направления были определенные и работали на определенную идеологию и пластику. Конечно, меня иногда причисляют к этому. Конечно, как говорил Георгий Петрович Щедровицкий, учитель мой, я снял некие… Что значит «снял» — как парадигма одна снимает другую. То есть я не выкинул это, я как бы снял некие парадигмальные принципы концептуализма. Все-таки я абсолютно не был концептуалистом. Я все-таки начал другие миры двигать, совсем другие миры. Притом я начал их двигать каким-то абсолютно персональным, индивидуальным, ни на кого не похожим образом.

Это действительно мне сильно помогло, потому что я встретился с выдающимися людьми тогда, которые были уже большие мастера, с тем же Франсиско Инфанте, с Всеволодом Николаевичем Некрасовым, который для меня до сих пор является суперпримером. Уж если кто и автор поэзии концептуализма московского, конечно, это Некрасов. Ну и Пригов Дима. Когда он увидел фотографии мои, для меня тоже важно было… Царство ему Небесное. Он увидел фотографии лодки и подошел… Он уже в то время был суперзвезда как бы. Он говорит: «Это ты сделал?» Я говорю: «Ага». «Охренеть! — сказал он. — Вообще, ну круто!» Для меня это важно. Я это помню, потому что он совсем другой был художник. То есть когда и художники как бы, то есть сообщество. Ну и Всеволод Николаевич написал текст фантастический «Морские миры Пономарева». Я познакомился с Эриком Владимировичем Булатовым. В этом году девяносто лет, вот только встречались с ним <нрзб>. Уже они были тогда супермастера. Как бы меня приняли, в принципе, у меня появилось некое уже имя свое и так далее и так далее.

Проект по строительству подводных лодок «Утилизация стай»

Конечно, это интересная была идея конструкции. Я решил строить флот подводных лодок и стал на протяжении очень многих лет, этот проект длился очень долго, да и до сих пор лодка стоит во Франции. Сейчас там ремонтируют одну из лодок. Я уже стал конструировать такие конструкции.

А. Я.: Сам?

А. П.: Ну конечно. То есть как, эти лодки, вот то, что было с музеем Лувр… Что удивительно, я первый художник, кто сделал с музеем Лувр проекты, не просто Лувр, это во время FIAC[3]. Значит, Лувр предоставил мне Тюильри. Сорок согласований.

[3] Foire internationale d'art contemporain (FIAC) — ежегодная международная ярмарка современного искусства в Париже.

Уже конструкция была сделана, сделал я ее недалеко от Тура, находясь на стипендии самого лучшего фонда Ателье Колдера. Александр Колдер, такой был художник, скульптор, ты знаешь, замечательный, известный очень. У него было несколько мастерских во Франции. Одну из них министерство культуры Франции (и фонд Колдера, который в Штатах находится) сделало студией для художников, в основном для тех художников, кто работает с какими-то пространственными конструкциями. Там все были звезды: от Марины Абрамович до Тадаси Кавамоты. Это мощная очень была история. Когда я шел из дома… Там был дом и огромная студия, помощник, тебе еще и деньги дают на реализацию. Я там становился на колени и говорил: «Господи, не может быть!» А студия находилась в деревне, которая называлась Саше. Саше известна тем, что там у Бальзака дача была. Даже есть такой текст, когда он описывает самое прекрасное место в мире. Вообще это в долине Луары, то есть и место фантастическое, и все там здорово.

А. Я.: То есть ты там строил подводную лодку.

А. П.: Я там построил несколько лодок. Я там построил несколько мощнейших инсталляций. Первое — я построил подводную лодку, которую потом выставлял… Это моя французская началась, Франция мне сильно помогла, потому что как только я попал…

А. Я.: Какой это год получается?

А. П.: Это был уже конец девяносто… Во Францию я даже не так въехал, это была другая история, это уже вторая история была, потому что я параллельно еще делал здоровые объекты в архитектуре «Память воды». И как бы взрыв во Франции был «Память воды». Но я запутался уже.

А. Я.: Подожди, а «Память воды», тогда объясни, как эти объекты хотя бы примерно выглядели.

А. П.: Я сейчас тебе расскажу, то есть закончим на том, что я стал строить флот подводных лодок.

А. Я.: Да-да-да.

А. П.: Эти подводные лодки всплывали в Лувре, в Люксембурге в музее, в Венеции. Я назвал этот проект «Утилизация стай», вспоминая концепцию адмирала Дёница. Я во Франции облазил все военно-морские базы, построенные немцами. Очень люблю фильм Das Boot, это лучший фильм. Ты согласись со мной, про подводников лучше нет фильма, чем Das Boot.

А. Я.: Да.

А. П.: Это самый лучший фильм. Он эстетически и фантастически сделан, художественно и так далее. Эти базы я все облазил. Одна база — это выставочный зал, меня там приглашали выставку сделать. Другая база — центр торговый в городе. Третья база в Лорьяне, использовалась еще военно-морским флотом Франции, куда я проник тайно с офицером, адмиралом. Значит, четвертая база в Бордо. В общем, везде облазил я эти базы, собирался их переделывать в филиал Центра Помпиду. И договорился с командующим военно-морским флотом Франции на один день поменяться с директором Центра Помпиду, который уже тогда купил мои произведения, Альфредом Пакманом. Они очень похожи друг на друга. Поменяться кабинетами, чтобы тот один день был командующим стратегическими силами атомными Франции, а тот сидел в Центре Помпиду.

А. Я.: Хорошо (*смеется*).

А. П.: Там много у меня было таких. Этот проект с подводными лодками назвал я... Как раз адмирал Дёниц имел там базу и дачу. И концепция «волчьих стай», когда подводные лодки действовали соединениями в Атлантике, по сути дела, чуть не решили исход войны, они практически потопили... То есть они сначала доминировали над английским флотом, перерезали все коммуникации. Мало кто знает, но Эйфелева башня была антенной для связи с лодками подводными, когда немцы Париж заняли. А вообще-то победила их еврейская пара одна. То есть две вещи победило концепцию Дёница. Первая — это еврейская пара, которая дешифровала код, «Энигму». Есть такой фильм. А второе, конечно, то, что американцы разработали концепцию авианосцев, и можно было выносить удары авиационной силы ближе к центру Атлантики. Они выслеживали эти лодки и начали уже доминировать потом, и очень много погибло моряков. До сих пор они поэтизируют эту историю.

Подводная лодка возле Лувра

Поэтому я назвал этот проект «Утилизация стай». То есть весь проект называется «Утилизация стай», и у него несколько этапов. Первый — «Северный след Леонардо». Потом проект «В саду у волчьих стай» в Лувре, потому что сад Тюильри, где стоял дворец, который относится к Лувру, и где я сорок согласований получил у музея Лувр, для того чтобы там в памятнике выставить объект... Лувр переводится от слова loup — волк. По сути дела, название Лувра — это то место, где раньше гуляли волки, вот как бы так. То есть это тоже рифмовалось с этими волчьими стаями. Красивая история. Тогда у меня и Центр Помпиду работы купил, то есть какая-то известность во Франции появилась. То есть вот так подводные лодки...

Вообще, если мы можем сейчас возвратиться, то есть поменять немножко модальность, и давай, я глотну тоже что-нибудь.

А. Я.: Да, Саш, давай тогда закончим с подводными лодками пару предложений. Ты просто можешь сказать, как они в принципе выглядели? Вот твоя новая, которую ты во Франции в этом Саше строил, ну, примерно как бы? Как они?

А. П.: Рубка подводной лодки, она сделана из стекловолокна.

А. Я.: На платформе какой-то?

А. П.: Да. Это металлический каркас. Это конструкция сложная, потому что внутри этой рубки была система, которая давала возможность опускать часть платформы на дно, и тогда сам объект стоял, не шатаясь, то есть он не производил впечатления болтающейся лодочки. Он производил впечатление визуально как конструкция, как настоящая подводная лодка.

А. Я.: То есть эта платформа была затопляемая, да?

А. П.: Затопляемая, да, затопляемая.

А. Я.: По такому же принципу, как подводная лодка, да?

А. П.: Да.

А. Я.: То есть там тоже был воздух высокого давления?

А. П.: Нет-нет. Это все абсолютно механическая была ситуация, на направляющих опускалась платформа, там все-таки глубины небольшие...

А. Я.: А, то есть имеется в виду, что она стационарно стояла и ездила на каких-то...

А. П.: Стационарно стояла. Внутри рубки была смонтирована целая система, которую мы сделали сами. Тяжелая была работа. Выдающаяся конструкция. Мои друзья конструкторы, мы сделали перископы, которые выдвигались. Они сделаны были из труб разного диаметра. Сами мы всё сделали. Эти перископы сделаны из труб и выдвигаются на шесть метров. Перископы работали, выдвигались периодически, вращались, кружились, ходовые огни горели, носовой огонь горел. Кроме всего, играла музыка «Врагу не сдается наш гордый „Варяг“», а во Франции подводная лодка пела песню «Jeanneton prend sa faucille». Это такая немножко неприличная песня, которую все французские студенты поют у себя в институтах...

А. Я.: Да-да-да.

А. П.: Такая песня про две морали, как одна девушка пошла в лес и встретила четырех гарсонов, красивых парней. Они над ней ласково надругались, скажем так, по очереди все. Вот я всем французам говорю: «Смотрите, у вас две морали, даже в песне студенческой. Одна мораль, что все мужики — свиньи, а вторая мораль, что все женщины любят свиней». И мне очень известный уличный театр, где мы лодку эту и строили, в Туре, все ребята собрались, театр… Если ты видел, здесь в Москве они выступали. Жирафов таких огромных они делают. Они очень модные в Европе, очень хорошие, настоящие люди. Во Франции это сильно развито. Они мне напели это «Jeanneton…» все вместе. И это в Лувре лодка еще пела «Jeanneton…», помимо «Врагу не сдается наш гордый „Варяг“», чем вызывала невыносимый восторг у публики.

Надо еще сказать, что вокруг этого бассейна находились скульптуры Майоля, на которых была изображена Дина Верни, с которой я встречался. Она уже была не такая красивая, как на скульптурах, но женщина она суперудивительная. Детей я знаю ее. Она удивительная: «Александр, у меня же много работы», — она говорила. Она первая вывезла наших художников: Эрика Булатова, Шемякина того же и так далее. Это было тоже интересно.



Александр Пономарев. Подводная лодка в фонтане сада Тюильри. Музей Лувр, Сад Тюильри, Париж, 2006. Источник: ponomarev-art.com

А. Я.: Саша, еще один вопрос по поводу лодки. Та, что в Венеции была, она была построена в Венеции?

А. П.: Нет, не в Венеции. Это трансформированная лодка, которая была в Лувре. Но в Лувре лодка, вот эта вот на фотографии или на этой фотографии, она… Я раскрываю сейчас тебе секреты некие, которые обычно не раскрывают.

А. Я.: Если не хочешь, не раскрывай.

А. П.: Не, там ситуация интересная. Вот этот фонтан Луврский — тридцать четыре метра, лодка — метров тридцать. Ну, как бы посередине стоит фонтан, памятник архитектуры. Из этого бассейна никогда вода не сливалась. Там живут золотые рыбки, слить воду можно только до определенного уровня. Что там находится внизу, никто не знает. Здесь есть фотка в монографии, как мы с Юлием Ивановичем под видом фотки китайских и корейских туристов, и японских, занырнули в этот бассейн и ногами измерили, сделали план просто этого бассейна. И вся конструкция лодки стоит на фонтане. Вода из фонтана разведена в корпус и струями вырывается из корпуса, как будто она всплыла и только продулась. И еще цистерны, как бы выходит балласт из этих цистерн, то есть она жила там. Еще удивительно, что касается луврской лодки, о которой мы говорим, она находится — так называемая Королевская ось. То есть это одно из главных архитектурных направлений Парижа, потому что эта ось находится точно симметрично Луврскому дворцу и доходит до арки Дефанс. Это ось, по которой развиваются все триумфальные арки. Я точно попал на эту ось. Я, конечно, это все просчитывал. В принципе, о каждой из этих конструкций, и о венецианской, и о московской, где зимой стояла лодка…

А. Я.: А где зимой стояла лодка?

А. П.: Здесь, прямо напротив Кремля.

А. Я.: Да?

А. П.: Да, да.

А. Я.: Почему я это все не знаю? Странно.

А. П.: Вот видишь.

А. Я.: Здорово.



Александр Пономарев. Подводная лодка в фонтане сада Тюильри. Музей Лувр, Сад Тюильри, Париж, 2006. Источник: ponomarev-art.com

Подводная лодка в Гранд-канале в Венеции

А. П.: Зимой, кстати. Конечно, Венеция — это особенная история. Даже до сих пор мне непонятно, как это возможно.

А. Я.: Я просто одно не пойму: вы же ее как-то туда притащили. На буксире?

А. П.: Венециплав(?), да.

А. Я.: То есть вы ее как-то на платформе перевезли?

А. П.: На платформе, но вообще во Франции вплавь, то есть это плавающая конструкция.

А. Я.: Но туда далеко просто очень, до Венеции тащить-то.

А. П.: А в Венецию из Маргеры мы. Нет, мы привезли в Маргеру на треках. Мы привезли часть лодки по суше на треках Московского судостроительного завода, где мы ее построили и сделали еще раз, то есть мы приспособили. В Венеции самое тяжелое — это получить разрешение. Это практически невозможно, потому что когда мы монтировали лодку, ведь там закрыли Гранд-канал. То есть ты представляешь, это невозможно сделать. Там закрыли Гранд-канал, мы промеряли все мосты, чтобы под мостом Академии пройти. Все было закрыто. Там приключений куча.

Там был инженер, у которого отец всю жизнь в Венеции работал, с которым я стал работать, потом поругался. Он говорит: «Она не простоит у вас». А когда мы монтировали, параллельно группа американцев и немцев монтировали плавучий дом для Арсенала, здоровый дом. Мы всё так, значит, смотрели. Ну, у нас, как обычно, денег мало, работать надо много, народ замечательный. А у них, чувствуется, жирный такой: краны фантастические, дома очень… Он, конечно, там на них так внимание обращал, а на нашу конструкцию всё смотрел… Но у меня-то Юлий Иванович, извини меня, суперконструктор, и с Борисом Александровичем, это советская школа. А он такой венецианец, живет на Гранд-канале. Вообще, классный мужик на самом деле, замечательно знает… Огромный бизнес у него в Венеции. Он мне предлагал на платформу, как Кабакову. У Кабакова до этого был там такой проект — кораблик с детскими рисунками. Вот он поставил на платформу. Я считаю, очень неудачно. Ты как моряк прекрасно понимаешь: ну, не может быть кораблик на платформе. Это сразу снимается вообще вся выразительность плавсредства, просто снимается. И, конечно, здесь он уже на нас плюнул, занимался этим. А они за день до нас должны были монтировать в Арсенале. Они, значит, приезжают, у них и платформа, и всё, этот дом везут. Проходит время, к вечеру возвращаются черные, вся команда возвращается черная. Он говорит: «Что такое?» Они говорят: «Дом утонул».

А. Я.: Я так и думал.

А. П.: Здоровенный дом (*смеется*). Смех и слезы. Я Юлию, конечно, сразу говорю: «Юль, может нам туда еще плавучести засандалить на всякий случай?» — «Да нет, не боись». Короче, у них дом утонул. И они там неделю занимались, кран где-то там, то есть, понимаешь, вот иногда… А нам говорил: «У вас это ничего не выдержит». У нас полгода она отстояла там, полгода, и ничего с ней не произошло! Ну, потрепалась, птички обгадили, естественно, борта поцарапали, потому что многие

мечтали пришвартоваться там и так далее, но, в принципе, ничего не произошло. Единственно, когда мы ее потом достали, для того чтобы перевозить ее во Францию, в Люксембург или во Францию куда-то мы ее повезли, там, значит, днище — можно было просто в любой рыбный ресторан идти. Вся флора подводная венецианская была на днище. Само по себе красиво, невозможно просто.

А. Я.: Ну, Саша, я же чистил после автономки свою лодку атомную, на которой я...

А. П.: Да? Ну, это другое.

А. Я.: Там тоже, представляешь...

А. П.: Я представляю, да.

А. Я.: В метр нарастали эти моллюски. Двадцать человек брандспойт держали, бешеная струя, двадцать человек только могут удержать ее, и ее чистили в сухом доке.

А. П.: Я даже когда-то занимался при помощи кавитационной струи, как...

А. Я.: Это живописно очень все.

А. П.: Это канал Венеции. Сам понимаешь, что это такое. Не поймешь, чего там...

А. Я.: Я понимаю, это не океан, но все-таки.

А. П.: С водолазами мы туда опускались, исследовали перед тем, как ставить, и судоходству чтобы не мешать. Там это очень непросто. Конечно, там большую роль сыграл университет. Здесь я, можно сказать, лишил невинности университет, потому что это первый проект в контексте биеннале был в университете Ка-Фоскари. До сих пор они делают проекты. Я с ними дружу, и даже книжку написали, видишь, мне.



Александр Пономарев. Субтициано. Венеция, 2009

О российских подводных лодках

А. Я.: Саш, перед перерывом еще последний маленький вопрос: а какого проекта была лодка, которая в Полярном?

А. П.: 641-го, «Букашка».

А. Я.: Понял. Но 641-й — это...

А. П.: 641-й, «Буки», сейчас они уже... Сейчас эта лодка в Гамбурге находится, как музей работает.

А. Я.: А, то есть там и оставили.

А. П.: Купил ее кто-то. Такая одна лодка находится, по-моему, в Тольятти, один купил. Одна стоит здесь у нас в Химках, как музей работает. Одна стоит в...

А. Я.: Это дизельная лодка, да?

А. П.: Дизельная лодка.

А. Я.: С таким утюгом на носу.

А. П.: Нет, с утюгом — это 613-й.

А. Я.: А, да, вот такая?

А. П.: Да, это 613-й, это как бы предыдущая. 613-й — это крейсерские лодки. Они принимали участие и в Карибском кризисе. Но они без резины еще были, а это первые, на которых резинки были.

А. Я.: Это типа «Варшавянки», что ли?

А. П.: Здоровая крейсерская… Нет, «Варшавянка» позже появилась. «Варшавянка» поменяла эти лодки. «Варшавянка» до сих пор функционирует, сейчас только это «Амур», 637-й, по-моему, «Амур». Это вообще очень хорошие лодки.
Они же бесшумные.

А. Я.: Да, они какие-то волшебные.

А. П.: А сейчас только «Варшава» и какие-то специальные больше. Я даже не знаю, там сейчас какие лодки. А 613-я была лысая, тоже очень хорошая лодка, их очень много было построено.

А. Я.: Я внутри ее был, заходил много раз, пока служил. Они стояли у нас на пирсе.

А. П.: Ну, у вас-то там дворец по сравнению с этим, Дворец съездов.

А. Я.: Да-да-да, со всякими спортзалами и с курилками.

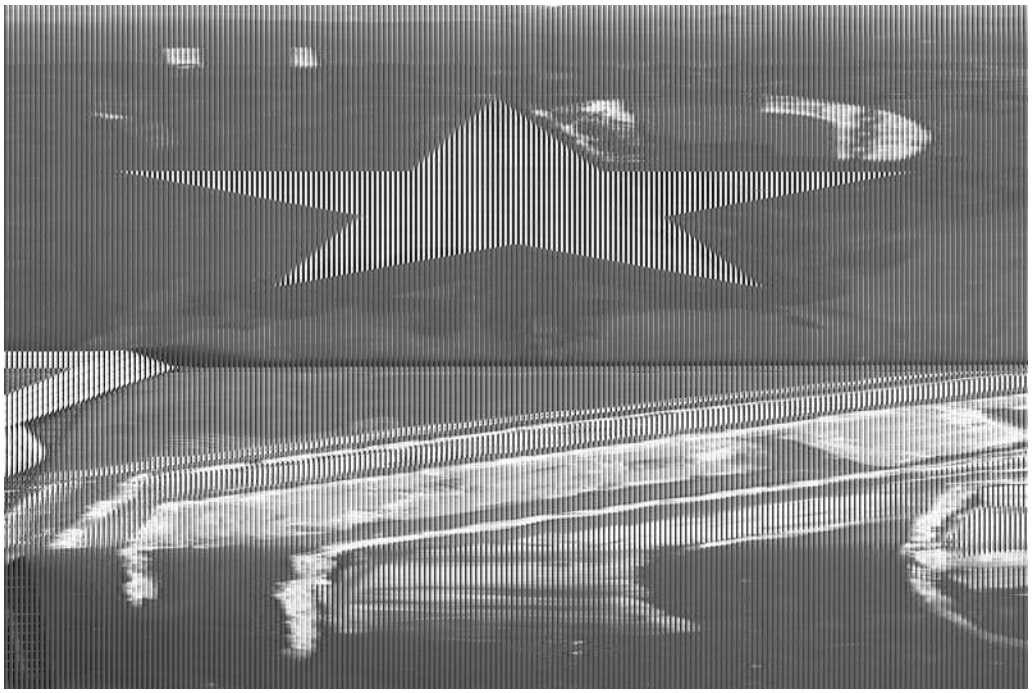
А. П.: Конечно, это уменьшенный вариант. Настоящая лодка — 99–101 метр, со всеми антеннами и так далее, то есть это огромная лодка: 6 метров диаметр, нет, 9 метров диаметр, 6 метров осадки. Я там собирался в Венеции плыть. У меня проект был, чтобы экипаж жил в русском павильоне. Ну, конечно, такую не построишь. Но я обводы некие, или как бы некая идеология, рубку я там соблюдал, конечно, для того чтобы человек не мог понять. В принципе, человек не…

А. Я.: Не специалист…

А. П.: Не специалист, ему будет казаться… Это некая такая игра, естественно. Корпус, конечно, уже неметаллический, но жесткий корпус, то есть самонапряженная конструкция. Сама по себе это очень интересная конструкция, потому что она должна и плавать, должна и не разлететься, ее надо и перевезти, и развести, и вовремя убрать, и это должно работать. То есть это сложное очень. Таких инсталляций очень мало кто, да еще и в воде. Если уж честно говорить, мало кто в мире вообще делает.

А. Я.: Я думаю, ты единственный просто, скажем так.

А. П.: Понимаешь, особенно в такой авантюре… И зимой, когда мы в Москве лед кололи, хреначили, тоже не так просто все это было, понимаешь. (*Перерыв в записи*)



Александр Пономарев

Об основных направлениях своего творчества

Я думаю, что надо вот как построить беседу, потому что мы с тобой опять уйдем изучать конкретные пристани и заливы. Я хочу просто рассказать о том, как я смотрю вообще на искусство свое, чем я занимаюсь.

Если достаточно общими стихами описать, мою активность можно разделить условно на две части. Первая часть — это строительство объектов, сложных инсталляций, иногда очень технических, иногда с водой. Иногда они могут находиться на улице и называться, как сейчас слово я вспомнил, сайт-специфик, то есть инсталляция, сделанная специально для этого места. Это такие технологические художественные объекты, часто они двигаются, большие конструкции, монументальные. Вторая часть также очень важная для меня — это действие на просторах Мирового океана, так называемое Sea Art, где я реализую различные объекты. Иногда они тонут, иногда это перформансы, на борту парохода я делаю часто: привязываю себя к носу, подвешиваю к мачтам, изучаю стихии, пространство и так далее и так далее.

А. Я.: Все-таки интересно, то есть я видел, как ты привязываешь себя к носу корабля. Это, конечно, живописно. А вот еще какие варианты таких вещей есть?

А. П.: Например, тот же Wreck Art, когда я в Балтийском море расписываю обломки затонувших кораблей. Все-таки это же не объекты, «объект-акция» я это называю. Даже подводная лодка в городе Полярном — это тоже объект-акция. По сути дела основное художественное событие происходит все-таки в море открытом, понимаешь? Или когда я пересекаю Атлантику по 60-му градусу вместе с научной экспедицией. И вместе с учеными опускаю разрисованные стаканчики пенопластовые, мой автопортрет через каждые двадцать миль опускаю на глубину от тысячи до трех тысяч метров на дно океана, и давление бешеное там, до трехсот тонн, сжимает эти стаканчики. Они уменьшаются — рисунок остается. А потом я из этого делаю выставку в Лондоне. Это все-таки немножко другого плана. Она все равно связана с эстетикой близко, или даже с этикой, что самое главное. Это немножко условное деление. И на перекрестке этих двух фокусов, конечно, существуют какие-то вещи: те же проекты подводных лодок.



Александр Пономарев. Баффинова фигура. Море Баффина, Арктика, 2006

«Майя. Потерянный остров»

Ну, что еще? Один из самых главных перформансов — это «Майя. Потерянный остров». Это целая операция военная, которая была сделана для того, чтобы на время стереть остров с лица земли, как бы изменить топографию. Если я раньше писал картинки, абстрактную топографию, то я решил потом в натуре поменять топографию и на время из поля зрения исключить реальный остров Седловатый, на выходе из Кольского залива. То есть это тоже все-таки объект-акция Sea Art.

А. Я.: Саш, а сколько кораблей участвовало в акции, примерно?

А. П.: Четыре где-то.

А. Я.: И вы закрывали дымом, да?

А. П.: Да, да. Выгружали туда, там был корабль один, тральщик, который ставил плавающие...

А. Я.: Дымовые шашки.

А. П.: Дымовые шашки. Потом «Зиганшин», мы уже, по-моему, говорили про «Зиганшина». «Зиганшин» — это малые десантные корабли с небольшой осадкой, которые могут высаживаться на отмели и выгружать грузы. Вот на берег моряков «Зиганшинами» выгружали с этими большими шашками, они в рост человека. Кроме всего, было несколько катеров, которые забирали, когда активизировали эти шашки соответственно. И командный катер, на котором я находился, откуда руководство велось операцией. То есть это искусство Sea Art — все эти и объекты, и действия, потому что немножко по-другому строится.



Александр Пономарев. «Майя-потерянный остров». Остров Седловатый, Баренцево море, Северный Ледовитый океан, Россия, 2000

О взаимодействии искусства и архитектуры. Ледяная пещера

Если мои конструкции очень часто достаточно сочетаются с архитектурой, даже взаимодействуют с архитектурой… С архитекторами работаю иногда и принимаю участие в проектировании объектов архитектурных. Мы с Алексеем Аркадьевичем Козырем достаточно успешно реализуем принцип в России, который любят называть «архитектура и искусство». Мы как бы и символизируем этот принцип, потому что наши музеи для полярных зон, которые в Венеции и украинском павильоне были, и наши полярные станции, и какие-то павильоны такие — это и не архитектурные объекты, и не художественные, это что-то между инсталляцией и объектом, и архитектурой. Всегда этот фокус движется, что мне нравится.

А. Я.: Подожди, тогда немного по поводу совмещения архитектуры и искусства, там с Козырем, да? Понятно, все знают вот эту Ледяную комнату, Ледяную…

А. П.: Пещеру.

А. Я.: Пещеру. Ну а еще можешь?

А. П.: Ну, Ледяная пещера — это все-таки инсталляция моя, и само пространство пещеры, разработанное Козырем. Делали мы все вместе, конечно, это. То есть это все-таки как раз сайт-специфик инсталляция. Если кто-то там, не по моей вине, относится к этой конструкции по-другому, потому что, к сожалению, у нас не отличают иногда просто аттракцион от объекта инсталляции… Эти проблемы, к сожалению, существуют. Они не мои. Я умею делать только инсталляции многофункциональные и сразу всем говорил, что я делаю. И меня больше будоражила пещера Платона, когда я строил эту инсталляцию.

А. Я.: А что значит пещера Платона?

А. П.: Имею в виду миф о пещере Платона, который лежит в основании вообще всей метафизики, философии в его известном произведении «Государство». Тем более это возле Кремля находится, поэтому такие вопросы имеет смысл поставить. И я, конечно, там сочинил целую историю. И в Антарктиде когда мы с Лешей были, мы подглядывали структуры льда и сам лед, его разный вид, наиболее выразительные элементы, сам холод. По сути дела, это такой климатрон, как раньше называли, то есть пространство, где климат и визуальная история. Сложная техническая инсталляция, действительно.



Александр Пономарев в Ледяной пещере в парке «Зарядье». Москва, 2018

Музеи для полярных зон

А что касается архитектуры, например, музей для полярных зон, называется «Архитектура миражей». Это очень известный наш проект. Мы разработали два музея. Один музей как бы мой музей, который плывет в Антарктиду, внутри там находятся инсталляции. И один, и второй музей сделаны таким образом, что могут менять свои очертания, силуэты на горизонте. Я подсек, как миражи айсбергов и миражи берегов, как визуальная составляющая меняется просто на глазах. Ты можешь видеть: сначала это арка, потом это какая-то мачта, потом вдруг она перерастает на твоих глазах в какую-то странную форму. Это в нашем фильме, там есть эти съемки, которые я снимал и в Арктике, и в Антарктике, — миражи дырки в берегах. Стихи у меня есть, могу тебе прочитать, называется «Миражи». Это известная история.



Миражи на горизонте и вдохновленные ими рисунки Александра Пономарева. Источник фото: archi.ru

Когда мы придумали, предложил Алёхину, что надо сделать такой проект, называется «Архитектура миражей». То есть надо сделать архитектурные произведения, которые имеют возможность менять свои очертания. И мы сделали два музея для полярных зон, которые имеют возможность двигаться на крайний север или на крайний юг. Их выставочные залы в одном музее могут тонуть, всплывать, то есть сливаться с горизонтом, всплывать. Это, по сути дела, те же субмобили, о которых я тебе собирался рассказать. Конструкция субмобилей тоже важная для меня. Субмобили — нефункциональные художественные объекты, которые живут в воде, но только они уже имеют некую архитектурную функцию. Или вот музей современного искусства, который сделан по типу исследовательского судна. Оно плывет в Арктику, в Антарктику, потом при помощи балласта устанавливается вертикально. Наверху там гостиница, все там переворачивается — унитазы и так далее. Подходит пароход, люди садятся в батискаф, спускаются на стометровую глубину, наблюдая под водой произведения искусства. Этот проект достаточно известный. Он связан с архитектурой.

А. Я.: Хороший, да.



Проект музея для полярных зон (буксируемый корабль-поплавок)

Художник как творец этической системы

А. П.: Например, сейчас я участвую вместе с Алексеем и с Ильей Козырем[4] в разработке реконструкции аэропорта в городе Хабаровске. Старый аэропорт нам предложили реконструировать под филиал Центра современного искусства и филиал Пушкинского музея, где помимо центрального объекта моего большого, будет еще реализована концепция, которую я разрабатываю как уже идеолог и творец некой этики свободных стихий. Для того чтобы это понять, можно прочитать главу в новой книге «Этика под ключ» Александра Куприяновича Секацкого, которая только что вышла в издательстве питерском.

[4] Скорее всего, оговорка. Алексей Козырь и Илья Бабак.

Вот очень интересный вопрос, который надо затронуть, потому что это и есть самый главный вопрос: что делает современный художник все-таки? Что является главным продуктом и что будет продуктом деятеля такого полисистемного, как я? Как заключает наш великий философ, все-таки это некая цельная этика, этика под ключ. То есть художники будут предоставлять некое цельное видение поведенческих и моральных аспектов жизненных. Много еще можно рассказать.

Павильон вот тоже стоит, который Козырь сделал, «Павильон волны». Внутри моя инсталляция, снаружи «Волна». Наша полисистемная станция, выдающаяся станция, на обложках очень многих журналов была. «Снежинка», которую мы придумали для Антарктиды или для Арктики. То есть такой комплекс, для того чтобы там и биеннале проводить, и исследования научные делать и так далее.

Я делал выставку в Венеции, где собрал выдающихся архитекторов, которые показали свои проекты для Арктики и Антарктики для полярных зон. Много проектов на самом деле сделано было с архитектурой, и последний — наш маяк, который гасится в Черном море, то есть маяк-требушет. Вон там тоже его картинки есть.

А. Я.: Что значит «гасится в Черном море»?

А. П.: Там такая конструкция работает, как требушет, он зажигается, а потом опускается, гасится, потом опять так.

А. Я.: А, он просто подвижный, получается?

А. П.: Да, да, видишь, там два у него. Мы сделали макет, нам премии дали как раз на АРХ Москве — маяк с павильоном.. Сейчас мы отдали Феде Конюхову, в деревню его. То есть так или иначе там с архитектурой... Ну, сейчас очень красивый макет находится в Японии, называется «Фрам-2». То есть это все-таки архитектурное произведение — дрейфующая станция полярная, комплексная, которая состоит из модулей, собирается в «снежинку», вмерзает в лед и имеет возможность дрейфовать во льдах. И туда будут приезжать, прилетать художники, ученые, работать и действовать.



Александр Пономарев. Макет полярной станции Fram-2. 2018

Субмобили

Сложные технологические инсталляции, где часто я конструирую объекты, которые называются субмобили. Субмобиль — это мое название. Субмобиль — это от слова «субмарина» и «мобиль». Это художественный объект, который не функциональный, а он придуман для того, чтобы так или иначе жить в воде. Он меняет плавучесть свою в автоматическом режиме, тонет, всплывает, и предназначен для того, чтобы на него смотрели, медитировали. Как бы он несет некое художественное значение. Конечно, самые большие такие конструкции выдающиеся были в музее Cité des Sciences в Центре Помпиду. Вот эта здоровая 30-тонная конструкция, где сорок объектов таких плавали. В Венеции в Арсенале, где я построил инсталляцию и одновременно курировал выставку «Один из тысячи способов победить энтропию». Пригласил туда еще трех художников и построил инсталляцию, которая называлась «Формула». Там двенадцать тонн каждая колонна, внутри там всплывает и тонет болид, прилетевший из другого мира и привезший жизнь и воду сюда как бы, по моим каким-то этим... И субмобили, да и конструкции мои — те же павильоны — они имеют возможность изменения плавучести. Тоже можно назвать некие конструкции субмобилями.

Или, например, монумент Жюля Верна я спроектировал в Пикардии. Сложный объект. К сожалению, он не реализован пока, может, и реализую. По заказу французского министерства культуры. Объект, который работает на приливах-отливах, это архитектурный объект. Он находится в том месте, где Жюль Верн родился. Работает за счет того, что там на восемь метров меняется — сизигийный прилив восемь метров. Я достроил причал старый, и поджимается в трубах воздух, и генерируется звук. Как Бодлер говорил: «Воздай за долгий труд, великий океан. Какие демоны в своей игре бесцельной, воодушевив стихий восторженный орган, тебя возвышенной учили колыбельной?» Вот я такую сделал конструкцию, когда океан играет на органе. Ну и там есть мачта, куда путешествовали... И призрак «Наутилуса», который работает за счет изменения плавучести во время прилива-отлива, то есть архитектура.

Я, конечно, не архитектор в том смысле... Ну, я архитектором был, когда сделал павильон на Всемирной выставке в 98-м году в Лиссабоне, то есть я был там главным художником и архитектором. Этот павильон не строился, то есть его не строили, но все внутренности и огромную конструкцию «Память воды», пять колонн шестиметровых, где как раз первый раз плавали такие объекты, которые очень мощное впечатление... В пятерку лучших мы вошли. Конечно, я придумал и сделал уже. Ну и на фасаде там детские рисунки. То есть там все равно архитектурные задачи решаются. Что такое архитектурные задачи? Они больше функциональные, чем наши художественные...

А. Я.: Ну да, смычка-то размыта, собственно, между...

Проект «Ветрувианский человек»

А. П.: Да, да. Ну а как бы верх моего Sea Art… Уже как бы концепция, это уже некий переход, когда я даже просто из своего путешествия… Ты говоришь, когда я в Гренландии вишу, привязанный к мачте, и у мыса Фарвель, это южная часть Гренландии, идет пароход… На пароходе делается целая конструкция, операция, меня поднимают там, капитан выстраивает курс, и ученый помогает мне реализовать объект. Значит, экипаж мне шьет, что-то я привожу, делает металлоконструкции, делает огромный колдун. Я несколько дней вишу на морозе, развеваюсь в этом колдуне, в круге, вспоминая Леонардо да Винчи. Все это снимается, документируется.



Александр Пономарев. Перформанс «Ветрувианский человек» во время экспедиции в Гренландию. 2014

А. Я.: Объясни, что такое «колдун»?

А. П.: Колдуном называют такой матерчатый конус, который можете видеть часто в аэропортах. Это измеритель направления и силы ветра. Он такой полосатый. Еще колдуном называют, ты как моряк должен это знать, на парусах яхт такие веревочки иногда висят. Они так вот по основным парусам идут. Это как бы такие датчики набивки парусов, скажем так. По их поведению можно опосредованно понимать, как работает парус. То есть это называется колдунами. Мне нравится название само по себе.

А. Я.: Название прекрасное.

А. П.: Стихотворение у меня есть тоже, потому что здесь много очень таких поэтических красивых… Вот так я делаю мощный перформанс в Арктике на самом, можно сказать, краю земли. А потом в Государственном музее изобразительных искусств имени Пушкина, в одном из главных музеев мира, я преобразовываю фасад музея, где строю такие колдуны, но уже делаю вентиляторы и превращаю фасад в мощную инсталляцию ветровую, пытаюсь этим нагрузить колдуны, чтобы Пушкинский музей полетел в будущее. А внутри, в зале Микеланджело, рисунки и документация экспедиции. То есть это как бы то пространство, где сливаются мои движения в морях и океанах, соответственно, и инсталляции в музее.



Фасады Пушкинского музея, вооруженные «колдунами». Москва, 2015. Источник фото: prorus.ru

Антарктическая биеннале

Конечно, верх такого движения — это биеннале в Антарктиде.

А. Я.: Как это вообще пришло в голову?

А. П.: Ну, пришло в голову...

А. Я.: Теоретически, конечно, много чего приходит в голову, но это неосуществимо практически, кажется.

А. П.: Ну да, все думали, что не получится (*смеются*).

А. Я.: Просто не может получиться.

А. П.: Да. То есть второй раз мне начали говорить, через тридцать лет после подводной лодки, типа: «Хороший ты парень, Саня, идея хорошая, но ты все-таки придурок», — в этом смысле. А нет, ничего, произошло первый раз в мире. Это факт.

Во-первых, что касается концептуального подхода. Конечно, я никакой не куратор, не комиссар. Я иногда, как и очень многие художники современные, беру на себя эти обязанности, потому что просто время такое и выхода нет другого, пространства нет. То есть то, что могу организовать я, к сожалению, никто организовать не может со стороны. Я многих кураторов и сам еще организовал, потому что здесь очень сложные комплексные и полисистемные конструкции, инсталляции и события. И мне не нужно, там никаких амбиций, не хочу я и деньги зарабатывать на биеннале, это опять не мое дело. Мое дело, как ты выше сказал, придумать идею и реализовать ее. А дальше — пожалуйста, берите и делайте.

А. Я.: И зарабатывайте на этом.

А. П.: Зарабатывайте, ради бога, но я художник. То есть о чем я? О том, что я даже к такого рода действиям, событиям отношусь как художник все-таки. Я отношусь к этому как к художественному проектированию. Конечно, для того чтобы такую историю сделать, одного художника мало, то есть обязательно должна быть команда. Бог мне дал все-таки несколько очень талантливых, выдающихся и верных людей, которые со мной шли это время и дали возможность осуществить эту историю. Без них бы просто это невозможно было. Как и в любой экспедиции, в любом экипаже, ты наверняка много книжек, как и я, прочитал об экспедициях и в Арктику, и в Антарктику, и где-либо, всегда после экспедиции происходят разные вещи: кто-то тебя предает, кто-то уходит, кто-то тебе верен остается. Это нормально, то есть это все...

А. Я.: Это даже в жизни так, в моей. Я постоянно организовываю какие-то, ну, не такие громкие, крупные экспедиции, но такие местечковые экспедиции постоянно у меня происходят, каждый год, и я теперь уже... Если раньше я всех подряд брал туда, то потом с ними очень мучился обычно, потому что они не любят тонуть в болотах, хотя я, например, люблю. Поэтому сейчас нужно брать людей, которые любят тонуть в болотах или, по крайней мере, сильно не парятся на эту тему.

А. П.: Ну, как возникла идея? Идея возникла в научных экспедициях. Я как моряк и человек, для которого океан и море — это просто любовь по жизни. Для меня это мое пространство. Я просто не могу по-другому. Я люблю это просто. Это мой мир. Я так или иначе, не будучи работником плавсостава и профессиональным моряком, я все равно всю жизнь связан с этим пространством. Как там меня цитируют, и мне самому нравится это высказывание, что я плаваю сначала в морях, а потом в мечтах, а потом это все мешается. И как бы плавание мое, книжка называется «Обратное плавание», опять же, вспоминая

Платона, потому что я как бы совершаю одновременное плавание и туда, и обратно. Для меня, конечно, всегда было очень важно быть близко к морю, к флоту, к кораблям, к этой природе, к этому пространству. Это то, что меня обогащает, дает мне силы, и просто я люблю. Это как любовь. Конечно, я стремился очень долго возвратиться к большим рейсам океанским после молодости моей. Бог мне послал возможность сначала с военным флотом взаимодействовать, а потом с научным флотом нашим, с нашими выдающимися океанологами, учеными. Меня стали брать в экспедиции научные. Они очень интересные, замечательные, пароходы чудесные. Там очень много друзей у меня образовалось, соратников. Я уже в качестве художника, а теперь даже и в качестве орнитолога принимал участие во многих экспедициях научных в Антарктиду и в Арктику и так далее.

А. Я.: Саш, можешь чуть-чуть рассказать, как это было? Когда вот биеннале подошло к Антарктиде, и вот...

А. П.: Да, расскажу, но я сначала быстро закончу. То есть ситуация такая, и там возникла идея, потому что когда ты видишь Антарктиду, когда видишь это все... Я такой человек, у меня в характере есть такая черта, что если я что-то вижу красивое, мне хочется сразу всем показать и рассказать. То есть типа: «Ну как же, смотрите, Антарктида — это наркотик, потому что это фантастически!» То есть в жизни ты не видишь такого, ты не видишь просто. Там вечность живет. Ты не понимаешь, что, оказывается, есть. Ты вдруг действительно понимаешь, что значит быть просто человеком. Ты попадаешь в мир, который пахнет бесконечностью. Ты понимаешь, что ты просто человек, и как бы уже все за тебя мир сделал. Здесь, с одной стороны, это как бы тебя даже... Не хочется мне слово это говорить... Ставит на место — вот лучше так. Ставит на некоторое место. С другой стороны, ты понимаешь, что вот есть у тебя внутри здесь и теперь. То есть мир уже сделан, он как бы уже свершился. А ты человек, и твоя человеческая задача — прибавить к этому миру. Ты воплощен в этот мир для того, чтобы прибавить, по Декарту, как бы здесь и теперь, вот здесь это событие.

Конечно, я стал думать. Так как я знаю уже конструкцию, по которой делаются экспедиции, как организуется высадка в Антарктиде, как работает соглашение международное в Антарктиде, какие есть ограничения, сколько это может стоить, как надо построить деятельность на пароходе, чтобы это было безопасно. Я уже действительно знал. Конечно, я знаю, как перебрасывать народ туда и сюда. В этой книжке тоже есть много документов. Я стал отрабатывать эту историю, носиться с этой идеей. Конечно, очень тяжело деньги найти, но очень важная задача была сделать ее международной идеей, потому что Антарктида — единственное пространство на нашей земле, в котором не реализуется национальный суверенитет. Каждая нация за нее борется, за Антарктиду, но все-таки мы живем по Антарктическому договору, с 59-го, 61-го года, понимаешь?

А. Я.: А он же вроде заканчивается?

А. П.: Не, уже продлили еще раз.

А. Я.: Да, продлили?

А. П.: Да, это единственный договор, который работает все время, несмотря на войны, на холодную войну. То есть вот пространство для исследований. Многие претендуют, но все равно это единственное место, где человечество остается человечеством, на мой взгляд. То есть это место, где надо жить вот так все-таки. Надо исследованиями заниматься, искусством, природу сохранять, узнавать о ней и так далее и так далее. Вот как люди и должны жить. К сожалению, это не всегда получается в остальном мире. Поэтому для меня важно было сделать этот проект абсолютно международным. Я стал деньги искать у разных государств. И хорошо, что я нашел разных спонсоров: и англичан, и русских, и китайцев, и французов...

А. Я.: Конечно, удивительная твоя способность, мне кажется.

А. П.: Да. Понимаешь, ведь какая ситуация, я все время вспоминаю, как Дягилев говорил: надо правильно думать, правильно придумывать, тогда и деньги придут.

А. Я.: Да-да.

А. П.: А потом что происходит? Когда ты становишься старше, ты нарабатываешь, нарабатываешь, у тебя есть уже книжки, картинки, ты кому-то что-то рассказываешь, показываешь. Они же понимают, что если этот человек может такое сделать, значит, все-таки ему можно доверить. У меня, слава богу, есть некий имидж в сфере искусства и культуры, что если уж Пономарев за что-то возьмется, то все-таки сделает. А если что-то не получится, он объяснит. То есть у меня нет задачи бабок сорвать или что-то там, понимаешь. Мы все понимаем, что деньги — кровь, без денег никуда не денешься, но это не цель. У нас все ребята, весь оргкомитет биеннале работал без зарплаты на биеннале. Некоторые не были довольны, а те, кто работал за зарплату за приличную, они сейчас, значит, себя бьют в грудь, что они там... Но на самом деле это не так, все прекрасно понимают, у кого какая там роль и так далее и так далее.

Я стал носиться, отрабатывать, думать, искать деньги, в экспедиции ходить. Хорошо, что я дружу с учеными, с руководством нашей океанологической науки. Стал понимать, как это может быть. Несколько раз ходил в Антарктиду специально, просто посмотрел, как там высадки осуществляются, как с пассажирами работают. Ну и в определенный момент собрал хорошую команду, так как у меня все-таки есть имя мировое, художники знают меня, многие согласились. Очень многие люди вошли в оргкомитет, своим авторитетом поддержали идею, что тоже очень важно в этом случае.

Потом мы собрали экспедицию и выбрались туда, долетели сначала до Буэнос-Айреса, с разных мест все прилетели. Потом прилетели в Ушуаю. В Антарктиду пароходы ходят в основном из Ушуаи или из Пунта-Аренас. Пунта-Аренас — это Чили. Так как из Ушуаи уже отработана ситуация, там и начинаются научные экспедиции, и заканчиваются, и в Дрейк уходят туда. Мы в Ушуае сели на пароход, собралась экспедиция. Мы вышли в пролив Бигл, известное место, в котором плавал Дарвин, и Дрейк там потом попал, пролив Дрейк, случайно там, Магелланов пролив там. И с одной стороны там Чили, с другой стороны Аргентина, и там горы Дарвина как раз находятся. Дарвин там свою знаменитую теорию разрабатывал «Происхождение видов». Кстати, попал на корабль к Фицрою, известному очень и выдающемуся моряку английскому, потому что ему нужен был, с одной стороны, ученый, с другой стороны, как я люблю говорить, ему было скучно в кают-компании. Надо было с кем-то там жрать, а два старых ученых каких-то отказались, а Дарвин молодой был, и он поехал. Благодаря

этому мы имеем теорию происхождения видов.

Соответственно, вышли в Дрейк. Моя супруга, которая за год до этого была там, сказала: «Ну ладно, сейчас в Дрейк уедете, твои друзья тебе биеннале твое-то припомнят». Действительно, начало качать. А было так спланировано: пока у нас переход там три дня, мы должны за полярный круг были зайти, конечно, что происходит — дискуссии на пароходе, взаимодействие. Народ-то очень хороший, все очень умные, талантливые, выдающиеся, чудесные люди. Знакомятся, потом дискуссии, паблик-толки, как сейчас модно говорить, и так далее. Половина сидит на паблик-толках внизу, половина лежит пластом просто. А я обходил всех и спрашивал: «Ты смотрел, кто остается живой?»

А. Я.: Ну а таблетки какие-то?

А. П.: Ничего не помогло. Вообще есть и таблетки, есть и этот, приклеивают сюда…

А. Я.: Да-да, пластырь.

А. П.: Скотчик, пластырь такой, да-да. Кстати, некоторым помогает. Зато, понимаешь, какая ситуация, опять же все это известно… У нас покачало, но это не максимум, что бывает в Дрейке. В Дрейке бывает так, что там вообще ничего не возможно. Ну, где-то баллов восемь было, наверное, денек.

Когда мы зашли за полярный круг, уже к острову Александра стали приближаться, и появились первые айсберги. Там качает меньше, естественно, из-за льда и из-за того, что континент прикрывает, и островки, и мысы. Ну, все забылось за секунду. Народ, когда это увидел, у всех волосы встали дыбом, все испытали состояние счастья. Я-то прекрасно понимал, что должно пройти. Я, конечно, волновался, что должно пройти энное количество времени все-таки, потому что надо высадки. Потом мы начали организовывать высадки.

То есть как устроено биеннале? Мы высаживаемся на «Зодиаках». Сначала высаживается команда, там Алёна со своей командой, операторы, фотографы, люди, которые будут снимать, они первые выходят. Потом, предположим, сегодня ты или кто-то делает свою инсталляцию на берегу. Значит, идут они и команда, которая помогает. Обычно на пароходе все друг другу помогали, что очень хорошо, то есть там нет таких… Потом высаживаются все остальные. Ребята эти строят инсталляцию, все это снимается, все празднуется, все там замечательно, условно как бы празднуют. И вот проходит несколько часов, потом все разбирается, грузится на «Зодиаки» и опять возвращается на судно. Судно меняет свою точку, и мы движемся к другому месту, где другой художник будет строить инсталляцию, он тоже готов к…

Не знаю, знаешь ли ты или нет, один из главных девизов и моей деятельности, и биеннале в целом — это девиз капитана Немо «Мобильное в мобильном», «Mobilis in mobile». То есть мы должны делать мобильные объекты, которые мобильно ставятся, мобильно убираются, которые состоят из модулей, и они достаточно простые. После того, как мы убираем с берега объект, он должен быть такой же юный, белый и нетронутый. Это принцип. Мы действуем, как североамериканские индейцы, которые, когда богатеют, у них только такой обычай[5] есть, я вспомню сейчас слово тоже, найдем… Они дарят богатства свои, вождь раздаривает богатства. Чем больше он раздарит или сожжет, тем он круче, то есть тем больше его поколения помнят. Это удивительный такой… Американцы, кстати, очень долго боролись с этим и…

А. Я.: Потому что это противоречит империалистическому духу…

А. П.: Абсолютно, да, абсолютно.

А. Я.: Заразная вещь.

[5] Речь идет о потлаче — традиционной церемонии демонстративного обмена дарами у индейцев Северной Америки.

А. П.: Да, да. Оказывается, люди жили так много лет. Так же и мы, мы дарим как бы искусство, его убираем… Конечно, в этом смысле вообще вся конструкция биеннале, условно биеннале, вот этого события, вообще вся эта конструкция, вся моя придумка и придумка моих соратников… И уже теория есть. Вот сейчас книжку прислали, уже статья здесь японского искусствоведа Вакана Коно и моя, написано «Антарктическая биеннале и ее роль в мировом современном искусстве». И как бы новизна этого проекта — это единственный проект в современном искусстве, который сделан по новым принципам. То есть биеннале он условно называется. Недаром мы называли «Биеннале наоборот» или «Биеннале вверх ногами». Не только потому что он там, вот где вверх ногами люди ходят, а еще и потому что принципы другие. Никаких павильонов нет у нас, это биеннале времени: судно движется, каждый раз на берегу континента, на воде, под водой, у айсбергов, как моя инсталляция подводная, под водой, и на самом судне…



Кадр перформанса «Полоскание пепельных лун, или Алхимия антарктического альбедо». Источник фото: eugene.kaspersky.ru

«Полоскание пепельных лун, или Антарктическое альбедо»

А. Я.: А какая твоя инсталляция?

А. П.: А моя инсталляция называлась «Полоскание пепельных лун, или Антарктическое альбедо». Что такое альбедо знаешь? Альбедо — это физическое понятие, отражающая способность материала. Вот альбедо есть у разных материалов, разная отражающая способность. Самая большая отражающая способность у льда и снега. И полюса, антарктические и арктические шапки, помимо того что они предохраняют от облучения Землю (это все перекачивают в северное сияние и так далее), они сохраняют воду. Восемьдесят процентов запасов пресной воды — это Антарктида. Следующие поколения будут за воду бороться, а не за нефть. Это самый большой дефицит на Земле будет. Кроме всего, они сохраняют нашу Землю, отражая излишнее солнечное облучение именно своими…

А. Я.: Радиоактивность.

А. П.: Не только радиоактивность, просто это облучение. Благодаря этому океан не нагревается, если бы этого не было, мы бы превратились в жареных кур. И альбедо — это важнейшее понятие. Я сделал конструкцию для китов. Вообще, экс-директор Центра Помпиду говорил, что Пономарев делает искусство для рыб и для птиц. Мне это нравится, потому что они благодатные зрители. Иногда это и хорошо — делать искусство для рыб и для птиц.

А пепельная луна что такое, знаешь? Пепельная луна возникает, когда она подсвечивается отраженным светом с Земли, и ты можешь видеть и месяц, и ту обратную сторону, как пепел… Это очень красиво. Это время поэтов и влюбленных. Когда вот эта отражающая способность утрачивается у людей, то есть у них поэтический взгляд и поэтическое мышление пропадает, все время происходят катастрофы. И периодически эти луны поэтические надо промывать. Я сделал три здоровых конструкции, которые опустили мы под воду, айсберг снимали там с подводного робота. Кроме всего, нырял у нас такой водолаз замечательный, мужик чудесный просто, он еще с Кусто участвовал в экспедициях. И снимали под водой, пришли киты. Это фантастическое было, конечно, зрелище. Вообще в это биеннале было столько китов, что многие моряки, по двадцать лет ходящие в Антарктиду, просто удивлялись, говорили: «Любит вас природа, потому что вообще просто запредел».

А. Я.: Это были зрители.

А. П.: Да-да, зрители пришли, они любопытные. То есть абсолютно другие принципы вот этого действия. А потом мы сделали в Венеции выставку…



Александр Пономарев. Полоскание пепельных лун, или Алхимия Антарктического Альбедо. 2017

Высадки на берег Антарктиды

А. Я.: Подожди, я хотел спросить еще про Антарктическую биеннале. А сколько у вас было высадок,во-первых? Ну, плюс-минус, там десять или двадцать?

А. П.: Ну где-то двадцать, наверное. Вот ты сейчас сказал, надо посмотреть, даже интересно. В среднем, понимаешь, иногда там какие вещи происходят. Например, мы жили в Ушуае, и так как меня знают... Английская станция находится там на острове, не помню, на одном из островов находится английская станция. Хорошая станция, я там был, и знаю девчонок, которые там работают. Иногда, как пароход идет вот, а они там живут, а иногда они приезжают на пароход. Их накормят в кают-компании, встретят соответственно, они в душ сходят, в баню, понимаешь, чуть-чуть больше цивилизации. На следующий день возвращаются к себе. Народу там не так и много, пароходов, все всё знают. Мы уже жили в Ушуае и еще в Антарктиду не шли. И одна девчонка с этой станции дала просто ключ от станции. У меня была, конечно, идея хорошая на станции сделать еще, тот же английский художник построит внутри станции инсталляцию, ну здорово, да? Красивая история: ну я как бы декларировал. Пришли туда. Дует, задувает там все это. Взяли «Зодиак» вместе с нашими канадцами, которые были лидеры экспедиции, осуществляли контроль высадок. Они боялись, я с ними ругался, с другой стороны, понятно, что рисковать, там риск некий есть, конечно. Мы еле высадились, пришли туда, они говорят: «Не будем высаживаться». И всё. Возвратились назад, мокрые.

А. Я.: Понятно.

А. П.: И пошли дальше. То есть сильно зависит от погоды эта история. А иногда наоборот. Если две высадки в день происходит, хорошо, тогда получается высадок тридцать. Если не происходит — значит переход, если большой переход какой-то...

А. Я.: Саша, я хотел еще спросить, какое примерно расстояние вы вдоль берега...

А. П.: Мы прошли за весь рейс... Мы посчитали, сколько было. Около двух с половиной — трёх тысяч, туда-обратно если.

А. Я.: Нет, я имею в виду вдоль берега Антарктиды. Вы же там делали высадки, вы же двигались. Или вы стояли на одном месте?

А. П.: Нет, нет, мы как раз зашли, мы подошли к Антарктиде. Сначала мы подошли к Шетландским островам, зашли и пошли вдоль полуострова, зашли за полярный круг, обошли полярный круг и обратно возвратились по другому пути туда.

А. Я.: А сколько примерно?

А. П.: Ну, тысячу где-то прошли.

А. Я.: Вдоль береговой линии?

А. П.: Да-да-да, где-то так.

А. Я.: Нормально, нормально.

А. П.: Ну, Дрейк — тысяча, то есть Дрейка тысячу и тысяча там, где-то получается так.

А. Я.: А пингвины?

А. П.: Пингвинов море. Пингвины — это наши друзья самые любимые.

А. Я.: Они тоже были вашими зрителями, получается.

А. П.: Да, да, пингвины — зрители. Там Лёша Козырь сделал такой модуль. Мы его сейчас на выставках показывали. Даем модули такие на треногах, по типу приборов, которые Скотт использовал в своей экспедиции. Мы сделали такой модуль из акрила, где можно и картинки выставлять, и какие-то скульптурки небольшие, и фотографии, и рисунки. Мы делали и на палубе при помощи модулей этих, а треноги взяли от строительных теодолитов. И на палубе, и на берегу, то есть такие мобильные конструкции — можно развернуть, сразу сделать выставку и так далее. И пингвины были страшно любопытные, они были первыми зрителями. Они лупили, прибегали, что такое происходит. Вообще, там же народ...



Выставочные модули на треногах на Антрактической биеннале



Не сейчас, а за раз до этого я был на Южной Георгии. Южная Георгия — это удивительный остров, потому что там самая

большая колония альбатросов, пингвинов, морских слонов. Когда туда попадаешь, такое впечатление, что ты к ним в гости пришел, а не они к тебе. То есть это фантастически! Это просто…

А. Я.: Такое же на Галапагосских островах.

А. П.: Да, я вот не был.

А. Я.: Они не обращают внимания на тебя вообще, как будто тебя нет. Это, конечно, поразительно. Если в подмосковных лесах вообще нет животных практически…

А. П.: Шеклтон там спасся как раз, на Южной Георгии, перешел.

А. Я.: Да, я тоже был, удивлялся.

А. П.: Вот на Галапагосах не был. Конечно, хорошо бы.

По сути дела, это событие абсолютно уникальное, некий феномен социокультурный. Он ни с чем не связан. Конечно, я стал разрабатывать эту концепцию. До сих пор разрабатываю Центр искусств свободных стихий. То есть некая эстетика уже, некая форма реализации художественного жеста в новом мире. Для меня само путешествие тоже является искусством. По сути дела, ты записываешь свой путь и его маркируешь, да еще вместе с командой. То есть это такая тотальная инсталляция, тотальный перформанс, как сейчас модно говорить.



Александр Пономарев

Проект «Вернись на борт!»

А. Я.: Саш, вот тоже важный кусок, который мы практически не затронули, — это южное направление твоих инсталляций, путешествий. Во-первых, вот этот ковчег, который ты в Марокко строил. Про него вообще мало чего слышно. Ну и понятно, «Уроборос», свежий вообще проект. То есть они в какой-то мере, мне кажется, что они все в Африке…

А. П.: В Африке, да.

А. Я.: В одном каком-то, получается, там как бы один…

А. П.: В одной, под Поясом Ориона стоят.

А. Я.: Да, под Поясом Ориона. Вот мог ты как-то про них тоже сказать?

А. П.: Да, ты понимаешь, как ты сказал, я так и чувствовал эту ситуацию. Во-первых, я иногда в шутку называю себя художественным кораблестроителем, потому что так или иначе мне всегда интересно строить корабли, но для путешествия в каких-то незримых и странных океанах. То есть иногда они могут и плавать, как лодки подводные, а иногда они могут и летать, как здоровая инсталляция в городе Линце, которая до сих пор стоит в Австрии. Иногда они могут находиться в пустыне.

Вообще, проект в пустыне, в Сахаре, важнейший для меня во всех качествах, потому что я возвратился (я уже рассказывал) с того света в это время. «Вернись на борт!» — название проекта, или «Голос одинокого в пустыне». Он важный во всех был отношениях, потому что я и в жизнь возвратился каким-то образом, и пытался призвать всех возвратиться к здравому

смыслу. Потому что перед этим была катастрофа «Коста Конкордиа», большого пассажирского судна, когда капитан убежал и оставил пассажиров и экипаж, нарушил один из самых главных морских кодексов не нарушаемых никогда, то есть счухал с этого парохода. Там тридцать два человека погибло, и по счастливой случайности не погибло больше. Никогда не было таких огромных катастроф. И ему охранник береговой охраны Ливорно, который там организовывал спасательную [операцию] орал: «Вернись на борт, мудак!» Меня это так поразило. Собственно говоря, я и серию стихов написал на эту тему.

Конечно, когда я возвратился, я решил сделать клона «Коста Конкордии», установить его в пустыне Сахара и призвать всех капитанов мира. В то время, кстати, Янукович счухал с Украины, да и все счухивают. То есть как сейчас в Казахстане мы видим, ну просто анекдот, только что ты такой весь Елбасы, а завтра ты никто. Как бы и удивительно, что люди до сих пор не понимают этого, что надо как-то жить, все мы люди, что время вот такое кончилось. Если ты и назвался капитаном, то будь тогда до последнего им. А если ты назвался капитаном, а в это время занимаешься другими делами, это... На борт вернитесь, ребята! Вот моя главная декларация. То есть ты в сознание вернись и на борт. Это моя мощнейшая была конструкция. Мои друзья, с которыми я уже реализовывал инсталляцию на Биеннале в Марокко, Даниэль Сибо(?) и Барбара Брэнсон[6], которая сестра Брэнсона, который сейчас в космос запускает корабли-то. Сеструха его курирует биеннале, содержит биеннале. Они мне очень обрадовались, что я все-таки не помер, с того света возвратился. Поэтому они были готовы на все, помогать мне... Когда я сказал, что я буду строить клон «Коста Конкордии», — уже там были люди, которые могут делать и так далее, — они обалдели реально, но согласились. Я начал искать материалы, вырубили несколько лесов бамбуковых...

[6] Оговорка. Ванесса Брэнсон (Vanessa Branson)

А. Я.: Он из бамбука сделан?

А. П.: Внутри конструкция металлическая, а все остальное из бамбука. Для меня это казалось еще важным, потому что Тур Хейердал свои лодки «Ра», на которых он отправлялся в путешествие через Атлантику доказывать, что ребята плавали до Колумба еще...

А. Я.: Да, да, кстати, это так параллельно с твоими историями.

А. П.: Да, так он в Марокко строил эти лодки, в Марокко прямо.

А. Я.: Он из камыша же их строил.

А. П.: Бамбук, камыш — один хрен. Бамбуковые лодки, это бамбук.

А. Я.: Не знаю, везде в книжках он камышом его называет.

А. П.: Не знаю.

А. Я.: Вообще-то он из камыша строил.

А. П.: Вот это все было построено...

А. Я.: Ну, там камыш такой, он похож на бамбук.

А. П.: Здоровый.

А. Я.: Да, да.

А. П.: Ну да, это бамбук у них называется так. «Бабу» они говорят. Две деревни берберов, плюс еще металлическая фирма, с которой я уже, мусульманская, в Марракеше, — они помогали мне это делать. Я построил этот, затянули мы на этот бархан здоровый, жили там, два месяца я там прожил.

А. Я.: Прямо на бархане?

А. П.: Нет, я сначала жил в Марракеше. Я нарисовал все шпангоуты сам, на ихнем заводе сварили конструкцию, потом вывезли в пустыню. Потом начали лес туда возить, на осликах поднимать туда. Соответственно, я жил под барханом. Там такое пространство для жилья, домики под барханом, мы жили там. Один мужик возит туда народ, хороший очень, для того чтобы народ отдыхал в барханах. Он помогал. Достаточно приличные такие эти... И как-то он туда воду собирает... Ну и вот там строили долго. Потом несколько автобусов долго везли из Марракеша, потом пересадили их на джипы, весь цвет художественной общественности мира. Их сутки туда везли. Они все истряслись, а некоторые оделись в красивую одежду, то есть они даже не понимали, что там будет.

А. Я.: Слушай, подожди, а как вы эту конструкцию, она же тяжелая, она железная?..

А. П.: Ее сварили...

А. Я.: А как ее транспортировали? Там большое расстояние?

А. П.: Большое, конечно. Как — частями, секциями.

А. Я.: А какое расстояние было до этой...

А. П.: Ну, от Марракеша достаточно далеко, километров, я не знаю, сто с лишним.

А. Я.: И там же песок, как же там?

А. П.: Там дорожки есть.

А. Я.: Да? Там есть какая-то более-менее приличная дорога?

А. П.: Конечно, там есть. Это дорожки не для рейсовых автобусов, но там Camel Trophy[7] все время.

[7] Международные автомобильные соревнования, проходившие с 1980 по 2000 год по бездорожью или труднопроходимой местности.

А. Я.: Так на фотографии выглядит, что там…

А. П.: У меня кореш есть, друг моего друга и спонсора. Если помнишь «Такси», такой фильм известный великого режиссера французского…

А. Я.: А, да, я помню.

А. П.: И вот там все гонки он делал. Он получил даже там «Оскара». Он вообще чемпион Camel Trophy. Он для пустыни придумал сам машины и занимался. Там у него жена русская украинка, третья какая-то. Он такой мужик очень, как ты, красивый. И он там гонки устраивает. Не, они умеют, ребята…

Ну, берберы, деревни берберов — это специальная история, туда нельзя, фотографировать нельзя. Я пытался их заставить страховки какие-то использовать, потому что высота огромная, а они там…

А. Я.: Так размер и высота?

А. П.: Где-то семьдесят на тридцать габариты. Я думаю, не так, как настоящая «Коста Конкордия», но вообще приличные, я тебе скажу.

А. Я.: То есть примерно совпадало с размерами.

А. П.: «Коста Конкордия» побольше, но это впечатление сильное производило. Если честно сказать, то я, конечно, биеннале это просто срезал. Туда приехали все эти английские наши, Тиссен-Борнемиса, все эти и все там. А они не знали, что будет происходить. К горе их подвели, я поднялся наверх, им сказали не заходить ближе. И вдруг два вертолета вылетают из-за горы, с такими пушками водяными, и прямо под горой как ударили, там пыль поднялась! Пылюга такая, все это — раз, водой прямо ее. А там пилоты — кореша, мы потом летали. Не знаю, рассказывала тебе Алена?

А. Я.: Нет.

А. П.: Они там чуть не уписались просто. Как там нас француз потом, эти все фотки сделаны были… То есть я так на вертолете никогда не летал, никогда просто, это полный атас! Пустыня — вот так вот — фью-у, фью-у. У них контракт — они моют вышки.

А. Я.: Нефтяные?

А. П.: Нефтяные. И в море моют, то есть такие крутые ребята, набирают воду, у них такие пушки. Они как этими пушками дали — и я вот чуть-чуть спустился, и вот эти здоровые буквы, они выше, чем я, и на горе написано «Vada a bordo, cazzo!» — «Вернись на борт, мудак!»

А. Я.: Они написали, что ли?

А. П.: Я прямо поднял. Я их замаскировал, мы засыпали их песком…

А. Я.: А-а…



Александр Пономарев. Перформанс «Голос в пустыне». Марокко, 2014. Источник фото: prorus.ru

А. П.: Видишь, пришли люди, вот они. Люди пришли, они здесь встали, вот он я стою. Потом вертолет смыл, и я поднял, и они увидели надпись. А до этого, уже после операции, я участвовал в Венецианской биеннале в очередной раз, в Ка-Фоскари, Васин[8] музей делал Церетели выставку хорошую. После того как мы были в Венеции, мы с супругой собрались, и я поехал прямо на место, где эта «Коста Конкордия» лежит. Мы там сняли домик. Я встречался там с ребятами, которые в спасении принимали участие, много рассказали. Это маленькое место очень, лежит эта огромная контора, и английские водолазы как раз готовили ее к тому, чтобы построить на ровный киль. Вот здесь рисунки есть, там я рисунки делал. И снял я лодку, мы туда поплыли, я сделал табличку, плавал вокруг и орал: «Vada a bordo, cazzo!» — «Вернись на борт, мудак!». То есть такой перформанс был. Я со всех сторон настоящую «Коста Конкордию» еще отрисовал, отфотографировал и обкричал еще. И, конечно, все балдели, итальянцы начали спрашивать, почему ты там… А потом внизу банкет был. Значит, накрыли, ковры положили, там лошади, верблюды. Видишь, вот написано: «Vada a bordo»? То есть это красивая, конечно, была история. И, конечно, пустыня. Даже для меня удивительно, что я сделал этот проект, потому что и сил у меня не было, но вот…

А. Я.: Саш, для меня тоже удивительно.

[8] Речь идет о Василии Зурабовиче Церетели, исполнительном директоре Московского музея современного искусства, комиссаре Российского павильона Венецианской биеннале в 2006–2010 гг.



Александр Пономарев около затонувшей Costa Concordia. Фото из архива Александра Пономарева

Искусство — это спасение от биографии

А. П.: Возможность, возможность… Кстати, знаешь, некоторые проекты, я смотрю на них сейчас, я тебе честно говорю, я смотрю на это — как бы забыто все. Что здесь колонна под две тонны воды долбанулась, чуть это все не долбанулось и вылилось на музей. Все думали, что запретят и будет конец. Я полтора месяца не мог спать и просыпался на каждый звонок, понимаешь. Здесь сколько приключений было — фантастика! Да везде, любой проект… Просто плохое все забывается, а хорошее… И потом иногда думаешь, как же это вообще, как в Лувре или в Венеции… То есть какое-то провидение, какое-то везение…

А. Я.: Похоже, что ты волшебник какой-то, потому что трудно поверить, что это без вмешательства каких-то происходит…

А. П.: Нет, я стараюсь честно делать то, что важно для меня. Понимаешь, ведь какая ситуация, я все-таки пришел к этой деятельности за спасением, по сути дела. Почему для меня все проблемы спасения, возвращения… Ведь искусство и вообще культура, культурная жизнь… Это как Монро сказал, что искусство — это спасение от биографии. Понимаешь, для меня…

А. Я.: Монро — Владик Монро?

А. П.: Нет, нет. А я сказал Монро?

А. Я.: Да. Я и удивился, потому что я знаю двоих Монро: Мэрилин Монро и Владик Монро, покойные оба.

А. П.: Нет, Мальро. Мальро, конечно.

А. Я.: Мальро. Да-да-да.

А. П.: И когда с флота меня выкинуло, периодически я рассказывал, на тот свет, как бы я возвратился… Для меня это было просто опять возвращение в путешествие, в море и в океан. Как бы для того чтобы остаться моряком, нужно стать художником, понимаешь, и опять стать моряком. Поэтому все эти вещи я делаю, то есть у меня нет здесь… Я абсолютно с открытым сердцем. Когда одна моя подруга, у которой папа капитан и брат капитан, такая галеристка Наташа, бывшая, позвонила и сказала мне: «А не хочешь ли ты сделать что-нибудь на плато Гиза?»

А. Я.: Подожди, еще хотел последний вопрос: Саш, а ты знаешь, что сейчас с этим?..

А. П.: Разобрали его.

А. Я.: Разобрали все-таки, да? А быстро разобрали, или он там несколько лет простоял?

А. П.: Нет, не несколько лет. Там же дети бегают еще эти, там много разных этих.

А. Я.: Сейчас его там нет?

А. П.: Нет.

А. Я.: Понятно.

А. П.: На самом деле, этот объект поставил передо мной очень важные, они до сих пор, и не только передо мной, вот и перед философами нашими… Знаешь, феномен корабля Ясона, то есть…

А. Я.: Ты имеешь в виду Тесея, да? Этот корабль легендарный, который они все боготворят, который они по кусочку…

А. П.: Который или есть, или нет его.

А. Я.: Да, который они собрали, но он в итоге заменяется…

А. П.: Заменяется. Вот там японцы строят свой храм…

А. Я.: Да, и теперь главный философский вопрос: он ничем не отличается, является ли он тем же кораблем…

А. П.: Он является тем произведением искусства. Вообще, вот произведение искусства — где содержание находится? Оно как бы в мире идей, по Платону, или оно здесь находится? Или где оно? Вот что такое? Вот как оно? Когда тебе уже за шестьдесят лет и ты мастер вот этих (я тебе называл это слово, опять забыл) инсталляций, специально для этого места… Как бы места нет — инсталляции нет. Но где-то есть, слава богу. В Японии есть, там просто народ по-другому устроен, и вообще система вся по-другому устроена. Там в это вкладывают деньги и содержат.

И вот ты начинаешь думать, вот что ты сделал, где находится искусство? Это очень важный вопрос. На него я все время пытаюсь отвечать. Я не могу ответить. Ну, Александр Куприянович Секацкий, например, на него отвечает гораздо лучше, потому что он все-таки выдающийся мыслитель. Или какие-то другие люди, которые в эту сторону думают. Вот где? Вот это все ушло. Вот что нужно? Где это хранить, что с этим делать? Вот что продавать — не продавать? Конечно, мы научились у Христо Явашева делать рисунки и рисунки продавать, жить на это так или иначе. Пока тьфу-тьфу-тьфу с голоду не сдохли. Но вообще это очень важный вопрос.



Александр Пономарев и Александр Секацкий

Инсталляция «Уроборос» на плато Гиза

В этом смысле Гиза, о которой я начал тебе рассказывать, — это какое-то абсолютное волшебство для меня, просто абсолютное. Во-первых, потому что это такое место. Как я очень часто рассказывал в интервью, — их много очень было, кстати, что тоже хорошо, — что когда я приглашал кого-то в Антарктиду, не было ни одного человека, который сказал, что «я не хочу». «Хочешь в Антарктиду?» — «Конечно». Сначала человек говорит «Я хочу». Потом он начинает прикидывать свое время, возможности и так далее. По большому счету любой художник, любой нормальный человек, поэт, художник скажет: «Конечно, хочу». Конечно, потому что если он человек, потому что если он не живет фантазийными мирами, то он не человек, это кто-то другой тогда. Так же и здесь, когда позвонила и говорит: «Ты хочешь что-то сделать в Гизе?» Я сначала сказал: «Хочу». Потом начал понимать, как это вообще можно сделать: как, где, кто деньги, что, куда, кто будет делать, как перевозить. Это же огромная ответственность, потому что ты рядом с пирамидами. Ты обнаглеть не можешь, с одной стороны, потому что, извини, четыре с половиной тысячи лет все-таки, ты как бы это вот… А с другой стороны, заниматься декорациями тоже глупо и бессмысленно. В этом смысле это и художественная задача интересная, и поэтическая задача, и артистическая задача интересная, и авантюрная задача.

Конечно, там я пошел искать океан, как обычно. Я пошел искать океан туда, а океан там бескрайний, там главный океан, там праотец всех богов, там Нун. Там как бы Ра, который Нун запустил в этот мир, чтобы он менял день с ночью и времена года. Там Нил, который окружал нашу землю, который бесконечность отделял, хаос от порядка отделял Нил для египтян. На тот берег Нила уходили люди, там происходило… Там миллион концепций и реальных египтологических научных, и параллельных, которые фантастические просто.

Конечно, я как погрузился в это все. Я там сразу увидел Солнечную лодку, которая меня всегда будоражила. Она как будто приплыла ко мне и сказала: «Давай-ка!» И как бы самое древнее известное плавсредство в мире, то есть никто не знает дальше, не находили раньше никаких плавсредств. И она существует как то пространство, на котором весь экипаж бога Ра, все боги соответственно, и змей Уроборос, защищающий бога. Он не Уроборос был тогда, стал потом он Уроборосом, то есть его потомок Уроборос. Как бы они все катали солнышко с запада на восток и потом под землей с востока на запад. Пояс Ориона, в котором по некоторым преданиям есть порталы в другие миры. И туда направлены вершины пирамид, именно туда, понимаешь. Это, конечно, очень сильно возбуждает, будоражит.

В таком контексте нормальный художник и поэт начинает думать о единственном, о чем должен думать художник и поэт, — о жизни и смерти, о времени, потому что других нет тем. Вот эти темы и реализуются во все остальное, в смысл жизни, в этику, в конце концов. Потому что один из главных вопросов этоса: в чем смысл жизни человека, что такое хорошо, что такое плохо? И там как раз действительно… Я начал думать. И опять пришли очень интересные, содержательные, хорошие люди, которые и помогли мне, и денег мне дали…

А. Я.: То есть это несмотря на пандемию, да?

А. П.: Несмотря на пандемию, да. И судостроители египетские, и новозеландские конструкторы, и итальянские архитекторы, и русские галеристы, и выдающиеся египтологи, и египетские, и русские. Захи Хавасс, выдающийся открыватель пирамид, Индиана Джонс, как его зовут…

А. Я.: Про него даже сериал, по-моему, снят. Такой сердитый дядя.

А. П.: Да, он лучший друг мой, ты что, да-да. И Максим Лебедев, наш выдающийся молодой ученый-египтолог, который находится просто непосредственно на переднем крае исследований египтологических, в раскопках принимает сам участие. Это тот человек, который сейчас занимается, руководит экспедициями этими. Они дали и материалы, когда я придумал. Ну и какой-то образ, очень важный для меня, вот этих песочных часов, которые все время пирамиду строят внутри, то есть пирамиду нашей жизни. Вот какой-то змей в форме лодок переворачивает время каждый раз. Пять тонн переворачивается…

А. Я.: Пять тонн весит эта вещь?

А. П.: Да, пять тонн весит, это как…

А. Я.: И она вращается?

А. П.: Вращается. Вращается, можно ручкой, и привод есть механический.

А. Я.: То есть можно на кнопку нажать?

А. П.: Да. Она вращается, и начинает фаюмский песок… Сам фаюмский песок, и вообще Файюм — это само удивительное место, просто удивительное. Я там увидел останки китов и уробороса, что посчитал тоже мистическим событием. После открытия мы поехали, там есть музей под открытым небом, где были найдены останки предкитов, древних китов тридцать миллионов лет назад. Они уже все окаменелые, но выглядят они как уроборос. Там лежит такой здоровый, который поглощает свой хвост. Это фантастически. Во-первых, музей сделан здорово, и место. А про фаюмские портреты ты прекрасно знаешь. Они сейчас на выставке и в Пушкинском. И тип древнеегипетского человека мы узнаем по этим фаюмским портретам. И мы гнали по пустыне на бешеной скорости, там ровное пространство, вообще фантастика. Потом искупались в этом озере фаюмском. Конечно, сама Гиза и само это пространство — это что-то…

А. Я.: Ты там бывал раньше, да?

А. П.: Нет, я не был в Гизе, я был…

А. Я.: То есть ты в первый раз там?

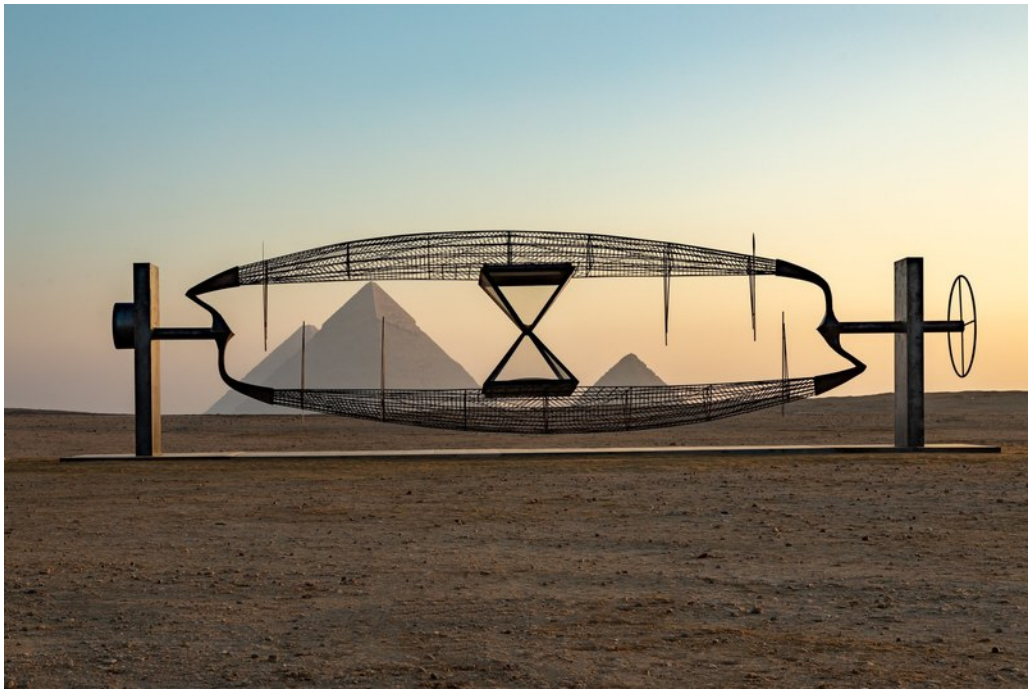
А. П.: Да. Я был в Александрии в качестве моряка, что тоже, конечно, была фантастика…

А. Я.: То есть ты еще и в первый раз туда попал?

А. П.: Еще и в первый раз попал, понимаешь.

А. Я.: Да, это мощно.

А. П.: И когда вечером там садится солнце, а нам в четыре часа освобождают территорию только, а нам — монтаж и так далее. Каир в тумане закрывается. Садится солнце. Оно точно прямо, солнышко у меня на фотках, оно попадает в мои часы, и так вместе с этой струйкой. А если в другую сторону смотреть, то это вертикальная тоненькая струйка, здесь одна пирамида Хеопса, Хефрена и Микерина, и вот так вот струйка еще твою пирамидку каждый раз строит, ровную такую, прямо идеальную. Пока она стоит, она строит пирамидку такую. Там солнце садится, а потом — раз, луна здесь всплывает, и все местные собаки начинают выть, как волки. Просто волосы встают дыбом. Нет, действительно, правда.



Александр Пономарев. Инсталляция Уроборос на плато Гиза в рамках биеннале современного искусства Forever is Now. Египет, 2021. Фотография © Pixcelle Photography

Вот ты и начинаешь думать… В принципе, ничего не надо, вот мне — ничего. Нет, я, конечно, шоумен, умею ночью приехавшим девушкам красивым рассказать, стихи почитать и так далее. Банкет фантастический просто — две тысячи человек. На фоне пирамид накрыли платформу. Туда приехали все премьер-министры, все послы. Накормили всех, танцы, и вообще просто запредел, понимаешь. Конечно, это была радость, счастье это было. Пресса отличная и отзывы. Мы же подводники, подводники-художники в каком смысле. Мы в настоящем смысле подводники: мы сидим по мастерским, погрузимся и что-то строгаем там, думаем, потом всплывем, приоденемся. Девушки красивые придут, вино хорошее, рестораны, политики и так далее. Всплыли, подышали и опять погрузились, опять в подводном состоянии или под перископом, в лучшем случае, начинаем что-то копошиться.

Конечно, это была радость. Мы возвратились, и пресса бесконечная тут, и видно, что работа как бы попала. Это очень важно. То есть ты всегда чувствуешь, если вот что-то получилось, все равно идет отдача, все равно. Даже иногда критика медленнее реагирует. Она потом реагирует, это не взаимоувязанный процесс то есть. А ты видишь, что попал. Конечно, я здесь как русский художник все-таки попал, потому что все-таки у меня работа, с одной стороны, она спектакулярная, с другой стороны, все эти тексты древнеегипетские, которые предоставил нам Институт востоковедения. А тексты эти, найденные там реальными египтологами, — это тексты о реальных людях, которые четыре тысячи лет назад жили и которые считали, что если кто-то вспомнит и прочитает эти тексты потом, то они как бы будут возвращаться с правого берега Нила на левый. И мы эти тексты напечатали, и там уробороса… То есть вот такая петля времени повернулась, понимаешь. То есть все вертится.



Александр Пономарев на фоне инсталляции «Уроборос» на плато Гиза. 2021. Источник фото: prorus.ru

Остранение и овозможнивание мира с помощью искусства

Вообще, если говорить о том, каким образом я отношусь к искусству, и что для меня очень важно, и чем отличается инсталляция, предположим, от архитектуры или от каких-то декоративно-прикладных объектов… То, что сейчас называют инсталляциями все, что меня раздражает, — это глупость…

А. Я.: Слово не лучшее.

А. П.: Да-да, его испортили. Нет, инсталляция и произведение искусства отличается от всего остального именно наличием некоего характера, некой порции странности. Как Виктор Шкловский называл это остранением, когда он говорил о произведениях Толстого того же или Платонова, он как бы приводил пример. Тебе как писателю это должно быть очень близко и важно. Что значит способность создать текст художественный в широком смысле слова? Это способность внести долю вот этой странности, остранения, овозможнивания, некой возможности. То есть ты вроде бы и в этом мире находишься, а в потенции у тебя еще другой мир существует.

Стивен Хокинг, великий физик, говорил о том, что Вселенная — это волновая частица, которая одновременно пребывает в нескольких состояниях и в нескольких мирах. Вот один мир как бы реализован, в котором мы находимся сейчас, а еще существует большое количество других миров, возможных миров. То есть существует как бы мультивселенная. Человеческая душа и искусство, которое связано, конечно, с душой, с фантазией и так далее, — это та сфера, где вот эта возможность иногда проявляется. И состояние овозможнивания или остранения — это важнейшая характеристика. Если в инсталляции, в каких-то объектах не существует приличная порция абсурда или странности…

А. Я.: Да, материя и антиматерия. Где-то параллельно в точно такой же мастерской сейчас берет интервью у Саши Пономарева Чифан такой…

А. П.: Да, может быть, да.

А. Я.: Как может быть? Это практически они решили уже.

А. П.: Да, да, по крайней мере, мне-то лучше так думать. Мне лучше думать, что мы вот есть, мы художники, чтобы…

А. Я.: Так они уже почти согласились.

А. П.: У нас есть право на эту странность, право на авторский взгляд, понимаешь. И как мы мир… Конечно, мы живем в объективном мире, мы объективируем, нет, мы субъективируем объективную реальность. Мы произведения искусства создаем, уробороса или кого-нибудь мы конструируем. И он живет все-таки в мире не в объективном, а он живет в субъективном мире, в мире возможном. Мы овозможниваем мир, то есть в некой параллельной, возможной Вселенной.

В этом возможном мире происходит процесс целеполагания. То есть это мир, где возможны оценки. Это все-таки этический мир, не только эстетический, но и этический мир. То есть там как раз те вопросы, о которых я говорил выше, этические вопросы, о смысле жизни. Как бы вопрос: почему художники именно с этим связаны, с этикой? Именно поэтому. Как только появляется оценка, ценностные действия, появляется этос, понимаешь. Поэтому вот здесь важнейшая роль искусства. Многие это не понимают и пытаются все время подменить некими вопросами, идеологией. Кажется, что это какая-то деятельность развлечения, идеологии. Нет, это абсолютно коренная, важнейшая деятельность гомо сапиенс. Вот этого

не будет — ничего не будет. Ради этого и живут.

Кстати, между прочим, сейчас меняется… После тебя здесь одна замечательная художница и кинематографистка, моя условная сестра, Пономарева брала интервью. Она рассказывала, что сейчас даже концепция меняется, то есть многие экономисты понимают, ради чего надо жить. Это интересно.

А. Я.: Да, она меняется, и концепция даже в тех областях экономических, и денежных, и правительственных кругах. Это удивительно, что она куда-то начинает тоже сворачивать в иррациональную часть науки. Теоретическая механика, вот эти вот атомы, черная энергия, черная материя, вот этот абсолютно иррациональный мир, который вроде бы у ученых, они его рассматривают как вещь, которая уже почти не подвергается сомнению, да? И даже он влияет на такие сферы, которые вроде бы должны жить абсолютно в материальном мире теоретически. Оказывается, что не проще уже, что есть ходы, которые попадают в другое измерение, и даже бабки так удобнее зарабатывать.

А. П.: Вот сейчас, например, семьдесят процентов дохода той же Великобритании — креативная индустрия.

А. Я.: Ну да.

А. П.: Ну как-то по-другому, сейчас меняется очень сильно мир.

А. Я.: Да, это говорит о том, что, в принципе, мы не очень совершенны. Может быть, будут какие-то более прогрессивные роботы после нас, если не случится ядерной войны.

А. П.: Но что-то мы не можем никак, мы всё к войне приходим…

А. Я.: Да, да, то есть…

А. П.: Это же сколько надо сделать! Меня это удивляет, честно говоря.

А. Я.: Саш, давай, может, заканчивать потихоньку.

А. П.: Давай, да.

А. Я.: А то я тебя замучил, наверное, совсем. Ну, по большому счету, мы очень продуктивно все обсудили.

А. П.: Мне тоже кажется.

А. Я.: Вот осталось только. Во-первых, я хотел задать тебе такой вопрос: большие полотна, с которых ты начинал, ты сейчас их пишешь или это уже в прошлое ушло?

А. П.: Не, ну абстрактная топография — скорее нет.

А. Я.: Не топография, а просто такие большие размеры, другая тематика, другой стиль и так далее?

А. П.: Ну, бывает. Иногда бывает. Это вопрос…

А. Я.: То есть эта тема присутствует.

А. П.: Да, да. Для меня нет особых этих, ну, может быть, даже и нужно… Понимаешь, мы же все возвращаемся все время к каким-то этим… Нет, я пишу, конечно, картинки рисую, большие рисунки. В Австрии целая выставка рисунков, огромные рисунки. Я стараюсь продумывать, проживать в рисунках инсталляции свои. Приятно, когда наверху стоит мачта семьдесят метров, на крыше, а внизу выставка рисунка, то есть твои мысли.

А. Я.: Да. Я не буду тебя спрашивать про то, что ты вроде бы собрался в космос в один конец, я прочитал.

А. П.: Да, да.

А. Я.: Это не будем даже обсуждать (*смеется*). Потом я еще подумал, что раз уже Гиза и так далее, есть же Ангкор-Ват, Парфенон, тоже очень знаковые места, наверно.

А. П.: Ты знаешь, когда мне прислали письмо и написали, что они приняли решение мою инсталляцию оставить в Гизе, я сначала не поверил. Мне показалось, что это шутка какая-то.

А. Я.: Да, вот это, конечно, похоже на шутку (*смеется*).

А. П.: Нет, разговор был о том, что они в музей заберут. Там они строят три новых, один огромнейший музей, ну как бы хорошо, нормально.

А. Я.: Мне кажется, она там очень на месте.

А. П.: Когда она в Гизе, в принципе, я подумал так, пошел, налил, выпил…

А. Я.: А где она там стоит?

А. П.: Она интересно стоит там…

А. Я.: Сфинкс, пирамида Хеопса…

А. П.: Если вот так вот три пирамиды взять — раз, два, три — и провести линию, соединяющую условно три пирамиды, дальше на этой линии будет стоять моя инсталляция.

А. Я.: А Сфинкс?

А. П.: Сфинкс стоит… Вот раз, два, три, Сфинкс стоит вот здесь. Понимаешь, это уже не для интервью…

А. Я.: Давай, я выключу. Мы уже закончили?

А. П.: Давай закончим.