С Франсиско Инфантэ-Арана беседует Нина Лепешонкова.

Беседа вторая.

**Нина Лепешонкова:** Добрый день, Франциско.

**Франсиско Инфантэ-Арана:** Здравствуйте.

**Н.Л.:** Сегодня 28 декабря, практически на исходе год, 2014-й. И мы вот снова с вами беседуем об искусстве и вашей дороге в этом мире искусства. И мне бы хотелось начать эту беседу с вопроса о современном художественном мире и вашем пути в нём. И вообще, что сейчас происходит, какие тенденции. Что вы улавливаете, вот. Как вам кажется, что сейчас происходит вообще в мире искусства?

**Ф.И.:** Ну, вы знаете, с высоты того опыта и моих лет, которые у меня есть… Меня как-то, вот, во внешнем мире, ну, художественном, считают классиком. В принципе, это хорошо, не плохо, значит что-то было сделано такое, что осталось в памяти людей, вот. Но классик – это что-то устаревшее, что-то отодвинутое в прошлое очень сильно, вот. Меня никак не напрягает такое определение, потому что, ну, я просто, наверное, чувствую, чем я занимаюсь и занимаюсь этим со стопроцентной отдачей. Ну, классик – это значит что-то такое… То есть это хорошее отношение как бы к художнику – классиком назвать. Но в то же время, вот, вроде уже… какая-то ретроспектива, то есть не соответствующее современному мироощущению. Возможно, это так и есть, мне трудно сказать, потому что я же работаю, вот, ну… Как я уже говорил, внутри ситуации нахожусь, и увидеть себя с внешних позиций чрезвычайно сложно. Хотя я вижу, что современные художники как раз обладают этими свойствами и качествами, они как бы и из себя работают и в то же время являются наблюдателями собственного творчества, как бы взгляд со стороны. Со стороны, говорят, виднее. Каким образом это получается у них, я не знаю, я не берусь судить.

**Н.Л.:** Это такая черта современного понимания этого как бы или что?

**Ф.И.:** Ну, я вижу … во всём. Я вижу рефлексивность, так сказать. Рефлексия оценивающая часто себя самого – это уже взгляд снаружи на себя самого, вот. И вот такая рефлексия, она сейчас преобладает, по-моему, в искусстве очень сильно. Она включает в себя очень много факторов. Например, фактор того, что делается в окружающем мире, чтобы, так сказать, не опоздать на поезд современности, да? Что происходит в культуре и так далее. Более того, я вижу, чисто филологические попытки художников… ну, себя как-то позиционировать, как сейчас говорят, вот. Вот филологическая основа очень сильно сейчас, по-моему, в современном искусстве задействована. Честно говоря, я не очень понимаю, почему так произошло, но так произошло. Я просто констатирую факт. Поэтому появились художники как бы говорящие, художники пишущие, художники, использующие вербальное слово в своих произведениях – вот это всё мне не близко на самом деле.

Я считаю, что искусство, вот визуальные виды искусства самодостаточны, и … Я не знаю, мы беседовали с вами или нет, но я просто повторюсь, если что-то, вы извините, я повторюсь, что восемьдесят процентов информации, даже по науке, проходит через глаза, вот, поэтому нет смысла дублировать такую информацию ещё в виде каких-то текстов, которых сейчас очень много в визуальном виде искусства, вот. Я это не очень понимаю, зачем это нужно, но так происходит, и я могу только констатировать для себя это. Это мне не близко, поэтому я этим не занят, вот. Моё искусство визуально, вот… Оно, я надеюсь, оно метафорично, и метафора должна свидетельствовать на артикулируемом языке, что это значит, вот. Как бы это самодостаточная вещь, и не надо стараться её приукрасить или как-то… что-то добавить, вот, из… ну, как я называю, из филологической сферы. Но тем не менее, так происходит. Пишут какие-то слова, пытаются философствовать… В общем, очень много слов, а формальная сторона дела, вот, визуальная сама, да, она может быть даже не столь важна. Даже наоборот: чем, чем как бы… более беспомощно в пластическом отношении сделана вещь, тем она больше как бы соответствует современному мироощущению и самочувствию человека, вот, в нашем, там, таком удивительном мире.

Удивление у меня возникает по поводу того, как сейчас строится само искусство. Вот, появились культурологи, появились, которые тоже говорят всё время, да, об искусстве: каким оно может быть, каким должно быть, даже что это такое и так далее. Я вижу в этом некую растерянность вообще художника перед лицом современного мира, потому что уже за него должен кто-то говорить и обеспечивать ему как бы путешествие дорогами жизни, чтобы в искусстве что-то сделать. Вот это мне непонятно. Как то… Я всё-таки человек, наверное, старой формации. Не знаю, правильная она или нет, но, наверное, всегда так было, что сделать в искусстве что-то может художник, так называемый, вот, художник, артист, да, по-латински artist, вот. А человек со стороны, там, филологических дарований и каких-то умственных, так сказать, способностей, который может спроецировать и сказать, вот каким должно быть искусство - это, это что-то новое. Это новый феномен, который появился, вот, с некоторых пор, там, лет 20 назад, вот и всё больше и больше как бы захватывает территорию искусства.

**Н.Л.:** Значит это воткураторство, когда вот приходит куратор…

**Ф.И.: …**Кураторы, то же самое.

**Н.Л.:** … и говорит, вот, есть такая идея, и называет художника, и так всё…

**Ф.И.:** Кураторы, да, да. Вот, вот, наверное, это современно, но я вне этого, это точно. Вот, поэтому я для себя не вижу смыслов. Я всё-таки считаю, что искусство – персональное дело, и искусство - самоорганизующаяся система. Вот, понимаете, воздействие с внешних позиций на искусство совершенно для меня невозможно. Мне кажется, что это невозможно. Искусство делает художник, вот, он делает как бы его очень персонально. Вообще, искусство персональное дело, и то, как поведёт себя искусство, вообще нельзя предсказать и понять. Ну, вот мы видим с таких культурных позиций, что ли, или культурологических, точнее, что искусство вот такое, какое оно есть. Сейчас это мейнстрим, сейчас это вот… такие некрофильские жесты в искусстве, попытка разрушить… Вообще, это всё соответствует тому миру, в котором мы живём, везде раздрай, какое-то падение, о нравственности уже вообще нет речи, потому что, ну, это вроде… что-то, анахронизм какой-то. И художники пытаются…

Очень вектор вот такой, вектор к радикальности очень сильный. Но ведь радикальность - это тоже не само собой разумеющаяся штука, это… Понимаете, она, она тоже требует некоторых усилий работы над собой, внутреннего процесса собственного как бы совершенствования, чтобы выйти к каким-то радикальным вещам. Ну, вот, раньше, например, там, «белый холст», да, он свойственен был каждому художнику почти. Ну вот, в прошлом веке, как бы говорят, вот «он дошёл до белого холста». Это был результат внутреннего процесса формирования художника – он приходил к своему «белому холсту», понимаете, где уже ничего нет, а просто белый холст выставлялся. И это… эту тенденцию я понимаю, потому что, вот, стремление к редукции, к такому абсолютному, так сказать, высказыванию, оно вообще очень минималистично на самом деле. А что может быть минимальнее белого холста? Вот художник приходил к «белому холсту». И у каждого он был свой, этот «белый холст», вот. И эту тенденцию я понимаю. А сейчас вот… это куда-то делось, это куда-то ушло, вот такой тенденции как бы я не вижу в современном искусстве. Наоборот, очень, очень многословное всё, очень сложное в смысле витиеватости и какой-то избыточности средств.

А вот, скажем, Малевич в своё время, не так и давно, там 100 лет назад, да, работая, говорил о принципе экономии, что... Ну, он сводится к тому, что в произведении должно быть столько элементов, формальных в том числе, чтобы ни больше, ни меньше. Вот, принцип экономии, чтобы был точный язык, совершенно артикулированный точный язык высказывания. Он, в общем, редуцирован на самом деле, потому что если многословие, то это, это избыточно, если недостаток слов, значит, это тоже непонятно, что же это такое. А вот, вот о той норме, о той, в общем-то, гармонии внутренней, которая всегда была свойственна искусству и была признаком его существования, вот говорил Малевич вот в своих, так сказать, интеллектуальных выкладках. Ну и в принципе, самое главное, что он говорил своим искусством, вот супрематизмом в основном. Вот. И вот это вот куда-то ушло, куда-то делось. То есть, видимо…

Понимаете, большая доля интеллектуализма в современном искусстве. А что такое интеллект, вот как мне кажется? Вот, он… Это некое качество нашего сознания, которое фатально запаздывает. Вот, я хочу сказать о том, что интеллект всегда вторичен, то есть он включается тогда, когда есть повод сказать что-то. А повод этот возникает в результате рефлексии на то, что уже произошло, то, что уже было. Что это такое – ещё может быть непонятно, но интеллектуал сразу берёт инструмент интеллекта свой, да, и… Отработанный уже, сейчас он такой рафинированный, отработанный – и начинает применять этот инструмент по поводу того, что происходит. То есть интеллект всегда вторичен, я вот что хочу сказать, а искусство всегда первично. А культурология построена всё-таки на интеллектуальной способности в основном человека. Человек может вообще ничего не уметь сделать, но он что-то соображает там: прикинул, сопоставил, прорефлексировал себя, окружающую действительность и сформулировал то, что… этому самому интеллекту видно. И, бывает, вполне артикулировано тоже сформулировал, но, понимаете, интеллект искусства не делает, вот. И более того, он всегда зависим от каких-то первичных импульсов, которые и порождают искусство. Почему искусство так трудно определять, вот, оно не поддаётся определению? Потому что оно умнее и шире всякой нашей способности и возможности что-то определить. Вот, (*посмеиваясь*) вот это вот качество я как-то имею в виду для себя всегда и считаю, что художника всё-таки можно познать по тому, что он делает, а не по тому, что он говорит. Ну, вот, не знаю, ответил я на ваш вопрос или нет, в каком-то…

**Н.Л.:** В общих чертах. Но мне вот очень интересно, а есть какие-то имена в современном, вот искусстве то, что вам подаёт надежду? Или, вот, как-то…

**Ф.И.:** Нет, ну, надежду! Вообще есть имена моих любимых художников, да.

**Н.Л.:** Вот, а кто это, расскажите, пожалуйста.

**Ф.И.:** В основном это художники западные, что называется. То есть они не в России проживают. Ну это Роберт Смитсон, например. Американский художник, он уже погиб в авиационной катастрофе, к сожалению, достаточно молодым, но то, что он сделал, это просто фантастично на мой взгляд. И это настоящее искусство, как мне кажется. Многие его знают уже, да.

Другим художником, достаточно современным, но, может быть, менее мне нравящимся – это Кристо (Христо, Сhristo). У него просто однозначная акция – он всё упаковывает. Но это тоже достаточно современная тенденция. Он представляет собой ее. Мне очень нравится его один проект – это упаковка островов прямо, знаете, на реке. Потом, по-моему, он упаковал острова в такую розовую плёнку. Это очень красиво и символично, потому что это… Можно делать съёмки с самолёта – это всё видно, вот так это глобально так выглядит. Вот.

Потом шотландский художник, с камнями он работает, ох, ты, вылетело сейчас из…

**Н.Л.:** А, выкладывает в природе камушки, листья…14.50?

**Ф.И.:** Камушки, да, да, выкладывает, да, да. Он просто вот это всё делает…

**Н.Л.:** Я забыла тоже, как зовут.

**Ф.И.:** Ой, вылетело из башки сейчас, ну. Ладно, это самое *(кашляет)* Знаете, когда Льва Толстого спросили… попросили назвать свои произведения, он всё перечислил, но забыл про «Войну и мир», понимаете, сказать. Вот, вот, что-то похожее: иногда раз – и вылетит из головы. Вот.

Потом, ну, мне нравится очень группа ZERO вообще вся, ну, и её основатели и первые три художника, это Гюнтер Юккер, Хейнц Мак и Отто Пине. Вот у Хейнц Мак потрясающие есть инсталляции в природе. Это мне очень нравится, ну, очень просто, вот. Ну, вот такие художники… Вот, я назвал, так сказать, круг собственного интереса, который меня, так сказать, увлекает, привлекает…

**Н.Л.:** А в современном, вот, например, русском или московском даже, сузим вот так вот, вам интересно?…

**Ф.И.:** В московском мне ничто не близко, потому что очень много литературных оснований в этом искусстве. Очень много… как вам сказать… Очень большая зависимость от социального - от социальных условий, социальной жизни. Мне кажется, это тенденции, которая была обусловлена всё-таки советским проживанием. Понимаете, в советское время всё было ненормально, и искусство тоже, вот. И, поскольку общество было политизировано страшно, страшно политизировано, то и реакция на Западе была тоже политизированной. Вот, например, назвали «другое искусство», так называемое, да, оно мне нравится, этот термин – «другое искусство», это неофициально – назвали термином нонконформизм. То есть как будто искусство… Вот, да, в Советском Союзе оно было конформистским, потому что идеология преобладала над всем остальным, и художник должен был подчиняться этой идеологии и поэтому был несвободен в своём выборе. А раз несвободен, значит искусство уже понижено в плане качества своего, вот. И среди конформистов не может быть свободного художника, понятно, да.

Ну, а нонконформизм – как будто, как будто реакция на конформизм, а на самом деле ведь и… Понимаете, искусство существует без всяких определений, просто искусство, вот это самая высокая, так сказать, ипостась искусства – ИСКУССТВО, а какое оно там, нонконформистское, конформистское, понимаете? Но поскольку общество политизировано было, то реакция, вот, на Западе была тоже политизированная. И назвали нонконформистами. А сам нонконформизм или конформизм, понимаете, искусства не делает, как бы, не в этом дело. Ну, понятно, что нонконформисты были более свободные художники, чем конформисты, потому что они занимались своим искусством как бы чисто, непосредственно из себя и не получали никаких дивидендов. Наоборот, их гнали и всячески, так сказать, пытались не замечать их или говорили что-то не очень хорошее в их адрес и так далее, вот. Но… понимаете, это… это признак ненормальной ситуации, как бы мало жизни было в этой ситуации. А иногда вообще её не было, вот. Это была какая-то смерть, тотальная смерть духовной жизни. И единицы выбирались каким-то образом из этой жуткой ямы смертельной вот такой, вот. Ну, и их было не так много, на самом деле. Ну человек двадцать я помню художников, которые вот назывались, так сказать, нонконформистами. Понимаете, у нас были отношения друг с другом очень хорошие в том смысле, что это было неофициальное искусство, и все ходили друг к другу в гости, там, общались как-то, потому что это, ну, был свет надежды в этом, в общении, можно было говорить, что думаешь как бы. И все уважительно относились к достижениям других.

Потом, естественно, всё разлетелось, атомизировалось – это когда уже Перестройка началась, уже всё было возможно, тут уже начались… И сейчас я не знаю ни одного художника, который бы хорошо относился к своим бывшим коллегам. Понимаете, что-то произошло, ну, человеческое, понимаете, вот эта порция свободы, которая ворвалась в нашу душную атмосферу, она создала условия как бы, ну нормального человеческого поведения. И вот тут уже вопрос… точка внимания сместилась из стороны такой вот доброжелательности по отношению друг к другу, что это не конформизм. Она сместилась в сторону каких-то человеческих предпочтений, что, вот, я делаю это, а ты делаешь это, да, а вот у тебя, вот… вот, ты как-то не так смотришь, с какой-то другой позиции. То есть это более нормальная ситуация, когда человек может себя чувствовать, не опасаясь ничего, и внешняя ситуация не так давит на тебя и ты более свободен. Поэтому всё разлетелось, всё… вот.

Ну, сейчас все как-то работают… Вот из тех, оставшихся ещё в живых моих соотечественников и современников, они работают все автономно, отдельно как-то более-менее. Там есть, наверное, какие-то склонности всё-таки к тому или иному виду искусства, которым занимаются, вот, но всё равно это всё обрело нормальную человеческую природу, и человек начал просто… художник начал заниматься тем, что ему по определению и нужно как бы, вот, творчеством. И тут масса, конечно, неудовольствия в отношении того же внешнего мира, который есть, и в том числе другие художники тоже занимают эту внешнюю позицию по отношению к твоему творчеству. Поэтому это всё понятно, это всё понятно. Но произошло это у нас как… как всегда в России, знаете, каким-то революционным способом, как-то резко, как-то дискретно, как-то в разнос всё пошло, вот. Поэтому я не знаю, я с молодыми художниками не общаюсь – это в ответ на ваш вопрос, вот, что за искусство. Мне трудно его судить по той причине, что я сам художник, понимаете? Я сам как бы что-то делаю своё. И я полагаю, что всё то, что я делаю, может кому-то нравится, кому-то не нравиться, и это нормально. Но для меня ведь… Как вам сказать? Важно не то, что нравиться или не нравиться, а тот слой аргументов, который соответствует и объясняет причину, по которой это нравиться или не нравиться. Если я вижу аргументы, да, - я начинаю думать, задумываться, вот. Если я не вижу аргументов – вот такое мнение не имеет для меня значения никакого, вот. Ну, и я думаю, это справедливо для каждого художника. И для тех современных молодых художников, которые работают, мне кажется это тоже справедливо, они вправе вообще игнорировать мнение какого-то там другого художника. И вообще… Это вообще, вот, ваш вопрос, он, он культурологический на самом деле в основе своей, вот.

Художнику надо заниматься своим делом, больше, мне кажется, особенного, так сказать, ничего нет. Конечно, надо реагировать, можно реагировать, как-то рефлексировать, но без скатывания в политику, как это сейчас делается, без скатывания, вот, в некрофильские какие-то, вот, дела, всё-таки… Всё-таки я считаю, вот, может быть я старомодный, но я считаю, что искусство должно поднимать человека в том смысле… Не смысле приказания, указания «подними, вот, человека», а в смысле онтологической сущности своей, потому что онтология искусства – это, конечно, видение мира в его, во-первых, целокупности какой-то, органичности… и связанности. Потому что художник, который что-то может различить в этом мире, стоит в той точке, из которой видно вот эти связи.

Мир связан, он артикулирован. Вот, эта артикуляция и есть самое главное. А сейчас очень много не артикулированных вещей, просто догадка какая-то, она ни на чём не основана, ничего… Это просто мне так показалось, и взялся и сделал. И это вызывает, ну, аплодисменты, там, со стороны многих культурологов, потому что вот так еще никто не делал. Вот, вот, понимаете, какая-то форсированность идёт, человек ещё не прошёл пути, он ещё не стал личностью, так сказать, относительно тех занятий, которыми он занят, а уже заявляет о себе, уже, так сказать… Ну… Да, можно заявить о себе, но вот эта заявка, особенно в контексте, там, людей, умеющих что-то делать, выглядит достаточно беспомощно и немощно, на мой взгляд.

Понятно говорю или не очень?

**Н.Л.:** Да, понятно.

**Ф.И.:** Да? Ну, вот… Скажем, вот, вот, премия «Выставка Кандинского», да, вот… «Премия Кандинского», вернее, на выставке. Ну, дают там премию… Такое чувство, что вернулись советские времена, и что какие-то люди просто в удовольствие себе обозначают, кому дать премию, кому не дать премию. И дают как-то вот… Ну, это их дело, конечно, они… Ну, как они туда попали, эти люди? Кто это такие? И вообще, почему они решают. Масса вопросов возникает. То есть я не сомневаюсь в их профессиональных каких-то качествах, достижениях. Наверное, если люди занимают такие места, они заслуживают этого. Но у меня такое чувство, что, много блата в этом, много каких-то договорённостей кулуарных, как раньше в советское время было. Там, договорились дать премию, там – дают её и всё. По идеологическим соображениям. А здесь, вот, по каким-то ещё.

**Н.Л.:** А те люди, которые…

**Ф.И.:** А?

**Н.Л.:** А те люди, которые туда попадают, мне кажется, тоже достаточно случайные. Я вот всё время смотрю и не… Я вот… На последней Премии Кандинского вы были?

**Ф.И.:** Да был, в том то и дело, я и говорю!...

**Н.Л.:** Я, вот, я ходила и не могла никак понять, почему это, к чему это? Что это такое?

**Ф.И.:** Ну, тут две причины. С одной стороны, может быть, мы не столь продвинуты, чтобы понять такие вещи, да? Значит причина в нас. А с другой стороны, может быть, то, что показано настолько беспомощно, что не влияет на нас, и обратной связи не происходит, и мы не способны на рефлексию того или другого художника, которого вот видим. Более того, в плане, так сказать, формальном, такие, в общем, перепевы, по-моему. Ну, ну, не важно, ладно… Это… Ну я же говорю, вот я всё-таки скатываюсь, видите, *(посмеиваясь)* в своих ответах до оценки того, что есть. Я бы не хотел давать оценку…

**Н.Л.:** Хорошо.

**Ф.И.:** …потому что это… Ну это неблагодарное дело. И потом… Ну не моё дело судить, понимаете. Я просто вижу вот какие-то… Ну, ангажированность, да, умно говоря, а вообще на самом деле это «блатное» дело. Ну, «блатное» дело всегда в России было, ну, ну в советское время только по блату жили, больше никак. Вот я вспоминаю просто: те, кто хотели жить нормально – жили по блату. А кто по блату не жил, влачил такое существование бедное, понимаете. И вот нонконформист тем и интересен, что он не жил по блату. А потом оказалось, что в нонконформизме тоже произрастали семена конформистские. Вот что тоже любопытно, понимаете. И всё стало ясно вот с позиции современного мироощущения, всё стало ясно. Вот смотрим ретроспективу: ах, вот оно что! Вот это то, а это – это, а вот тот-то не выдержал испытания, тот-то… И так далее.

**Н.Л.:** А вот ведь был такой суровый стиль, да, который тоже произрастал в некоем… Некая оппозиция вот реализму советскому…

**Ф.И.:** Да.

**Н.Л.:** И, как я понимаю, потом ведь его… Начинатели этого стиля потом ведь стали возглавлять МОСХ, там, и они... То есть, получается тоже такая как бы нонконформизма переход…

**Ф.И.:** Ну, это ужасно, когда, да, когда художники начинают становиться начальниками. Это ужасно! Но они не были нонконформистами. «Суровый стиль» - это…

**Н.Л.:** Не в том смысле нонконформистами, а именно как, вот, ну как бы иной взгляд…

**Ф.И.:** … это такая полупопытка. Да, но всё равно это, всё равно это МОСХовские, так сказать, художники. Ну, это тоже не клеймо. Я не клеймо ставлю. Я просто знаю, как сложно в искусстве что-нибудь сделать. И вот… И вот эти ребята, они в какой-то, вот… Пытались, так сказать, вырваться из этого обруча железного советской идеологии и пытались что-то сказать по поводу того, что есть искусство. И они искренне верили в это, я так чувствую и вижу вот – так работы довольно искренние. Но, вы знаете, здесь как-то серединка на половинку, это… Всё-таки они и там одной ногой, а другой ногой где-то в другом месте. И вот это вот получилась вот такая не очень чёткая, на мой взгляд, позиция художников, вот. Но ведь культура всё съедает, понимаете, ведь в культуре всё присутствует, даже какие-то явления, которые откровенно болезненные, например. Ведь ну вот, смотрите как, собирает же соцреализм, совершенно бесчувственный, безумный какой-то, да, абсолютно конформистское искусство – всё равно оно входит в культуру как некий элемент, который, вот, был свойственен тому или иному времени. Культура – она такая, она всё берёт в себя, понимаете, всё вбирает в себя. Ну, наверное, отсеивает лучшее от худшего. Как она там… классифицирует всё это – вопрос такой довольно сложный. Почему, например, художник Пластов лучше, там, какого-то другого художника, того же Иогансона, понимаете? Я вижу, они разные, конечно, художники, но и тот и другой – хороший художник, что называется, что-то могли своё выразить. Но рамки, в которых они находились, были настолько тесны, что вот этот ручеёк жизни, который там можно угадать при желании, он всё-таки виден очень немногим. И надо быть действительно добрым человеком, чтобы это увидеть, вот. Доброжелательным, я бы сказал. Ну…

**Н.Л.:** А вот есть такой скульптор Андрей Красулин…

**Ф.И.:** Да.

**Н.Л.:** …вот, который тоже имел такие поиски, не совсем, мне кажется, обусловленные вот виденьем Москвы, России, там, он как-то заглядывает, по-другому что-то…

**Ф.И.:** Понимаете, есть такой тип художников, которые хотят всё время быть в мейнстриме, допустим, да, вот, ну. Вот, а!… Искусство – это айсберг такой огромный, часть его под водой, огромная часть, да. И есть какие-то проценты надводной части, да. Вот как-то хотят быть там, в надводной части, чтобы быть, это самое… Мне представляется это тенденция нормальной с точки зрения психологии человека – ну, каждому хочется что-то, да. Но, понимаете, у меня претензии есть: я считаю, что художник должен просто заниматься своим делом, искусством. И ни в коей мере не выходить в сферу манифестации того, что он делает. Вот не его это дело, манифестировать, там, допустим. Вот раньше искусство было, так сказать, социально ангажировано, а сейчас вот искусство, так сказать, зависит от денег – вот, вот, вот быть таким трибуном, таким комиссаром от искусства, мне кажется, проигрышная ситуация для художника. И когда художник начинает… Вот я сейчас имею в виду его последнюю выставку в этой…

**Н.Л.:** «Место присутствия»?

**Ф.И.:** Да, да, вот эта выставка. Ну, что там показано? Ну, я так её понимаю, как, значит, вот человек, который что-то делает у себя в мастерской, там, вот показал в виде помойки свои эти работы… Но, во-первых, помойкой занимались давно уже многие художники, и 30 и 40 лет назад, так сказать, «искусство умерло», да, вот помните, всё это время? «Художник мёртв» *(смеётся*). Пафосность такая. Очень сродни, кстати, советскому мышлению, очень, вот такие категории вводить, значит. Бедное искусство, чего оно только не терпело, даже это! И сейчас заниматься этим, вот, пафосом, что вот всё продажно, всё деньги стоит, всё мусор, та-та-та… Ну… ну, художник, да… Мне трудно за него говорить. Он считает, что он это должен делать? Наверное, есть какие-то основания. Но я, когда вижу эти рефлексии, во-первых, опоздалые, там, чуть ли не на полвека, во-вторых… преследующие пафос, а не работу собственно, да, я… я не понимаю, почему художник должен заниматься такими вещами. Мне это непонятно. Ну, занимайся своими вещами, чем ты можешь, ну и всё, и через это будет свидетельство того, как ты видишь мир, понимаешь его, вот.

**Н.Л.:** Но он же не совсем помойку показал, а он просто перенёс свою мастерскую. Это просто отражение мастерской как и есть…

**Ф.И.:** Ну, и что? А что это? Что это? Перенёс свою мастерскую в таком качестве. Это… это какое-то… Понимаете, социальный вектор выстраивается этого дела. Ну почему мы должны процесс видеть его, так сказать, метаний, умственных напряжений, рассудочности его? Почему мы должны видеть этот процесс? Мы должны видеть результат, если он художник. Мы видеть должны результат, который художник может показать. И по этому результату и судим о том, что, что видит этот художник. А вот это уже какие-то социальные заигрывания, уже вот эта вот попытка быть не только художником, но и… человеком, который свидетельствует о… Сейчас я попробую сформулировать, чтобы было понятно. Человеком, который чуть ли не за весь мир переживает, и начинает свидетельствовать о том, как он плох. Вот, как плох этот мир. Но если он тебе видится плохим, ты и делай метафоры, чтобы они выражали этого плохого. А если он тебе видится хорошим – делай метафоры, которые… Метафорами занимайся. Ну можно сказать, что это метафора, можно, конечно, сказать, что это метафора, но она такая немножечко, как вам сказать, с социальным уклоном. Там какая-то хитрость есть. Вот я вижу эту хитрость, вот она просвечивает. Я знаю, что делал эту выставку не только Красулин, но и Коля, этот самый…

**Н.Л.:** Наседкин Николай.

**Ф.И.:** А?

**Н.Л.:** Николай Наседкин.

**Ф.И.:** Наседкин, да, Коля Наседкин, вот, как бы это их альянс, вот, они что-то сделали. То есть, ну, сообразили люди вот, видно, вот сообразили – вот, и сделали. Как-то… какое-то творчество коллективное пошло, как-то один проявил свой интеллект, другой свой интеллект – получилось что-то такое, на мой взгляд, не вполне… не вполне суразное, вот. Ну, это моё мнение, я его не скрываю, я… Вы меня спросили – я о нём сказал. Не потому, что я хочу плохое что-то сказать по поводу Красулина и Коли Наседкина, но когда у них были собственные выставки, они для меня были понятны и у того и у другого, вот. И… по-моему, неплохие художники, так сказать, в плане… ну, одарённые, так скажем, одарённые, вот.

**Н.Л.:** А вот в это же время была ещё выставка «Мейнстрим», кажется, вот, Бродского, архитектора.

**Ф.И.:** Ой, не видел.

**Н.Л.:** Не видели?

**Ф.И.:** Нет, не видел.

**Н.Л.:** Вообще, как вот вы относитесь к творчеству Бродского? Ну не к творчеству, а вообще…

**Ф.И.:** А Бродский - это кто?

**Н.Л.:** Архитектор который, вот…

**Ф.И.:** А я его не знаю.

**Н.Л.:** Не знаете?

**Ф.И.:** Нет.

**Н.Л.:** Хорошо. Мне просто интересно… Ну, мы поскольку прошли, там, вот, Премия Кандинского, последние выставки, я просто решила в контексте задать вопрос.

**Ф.И.:** Нет, не знаю, к сожалению, да.

**Н.Л.:** Вот, ещё в ходе беседы сейчас у меня возник такой вопрос: поскольку, я понимаю, что вы в диалоге находитесь всё-таки с западными… с западным миром, вот, художественном, да, у вас… как-то… вы находите там отклики…

**Ф.И.:** В диалоге?

**Н.Л.:** Да.

**Ф.И.:** Да, наверное, не знаю.

**Н.Л.:** А как, вот, вы в советское время получали информацию вообще о западном искусстве, как она приходила к вам, как вы… как так называемые нонконформисты получали информацию?

**Ф.И.:** Да, понимаете, да, понятно, что информация по определению это то, что приходило с Запада, потому что здесь информации никакой не было. *(телефонный звонок)* Не было информации, точнее, она была ангажированная очень, да, идеологией советской, и поэтому она была не востребована никем из нас и неинтересной. *(Отвлекаясь от беседы)* Телефон звонит, а Нонна не подходит. Ну, ладно, сейчас они позвонят, и всё. Она ушла, что ли?

**Н.Л.:** Взять трубку?

**Ф.И.:** А?

**Н.Л.:** Взять трубку?

**Ф.И.:** Да могу взять, это просто не нарушает нашу…

**Н.Л.:** Нет, нет, можно вырезать.

*(пауза)*

**Ф.И.:** Так, о чём мы с вами говорили?

**Н.Л.:** Мы говорили об информации, которая… как вообще… Как установился ваш контакт…

**Ф.И.:** А, да, да!

**Н.Л.:** … с западным искусством.

**Ф.И.:** Вот, поэтому здесь информация была не востребована, тутошняя, потому что она просто оскомину набивала, это всё, значит. Всё время, значит, наше искусство должно было кого-то победить. Бред какой-то этот советский! А… А западная информация была информацией, по определению, вот, информацией. Поэтому, естественно, западная информация была. Вот. Она приходила к нам через знакомых доброжелательных людей иностранного происхождения, вот. Приезжали сюда люди и стажировались, вот, у меня.

Я познакомился в середине 60-х годов с Джоном Боултом, и мы до сих пор дружим, кстати. И… Сейчас он директор Центра русской культуры, единственного в Америке, в Лос-Анджелесе находится, в университете Лос-Анджелеса. Тогда он просто был студентом, стажировался здесь, он изучал русское искусство. И мы с ним познакомились как-то, я уж не помню, при каких обстоятельствах, как-то познакомились, например, вот. И стали с ним переписываться, вот. Потом он приезжал иногда на стажировку, там, на нату…, какие-то мероприятия проходили, вот. Он очень любил русское искусство, прекрасно владеет русским языком – выучил «с нуля». И у него, конечно, академические такие знания, сведения обо всём. Он искусство так знает, как никто в России. Я не встречал людей, которые знали бы, вот, так глубоко и так обширно русскую культуру вообще. Вот. Мне так кажется, что он знает всё. И в этом смысле у него какие-то сверхчеловеческие способности, вот, знать это вот. Мне это не свойственно, я, вот, как-то, ну, художник, а знание его великолепно. Но поразительно то, что он не щеголял своими знаниями, он так, так иногда, как бы невзначай ронял, и всё. И всё это с чувством меры, невероятным тактом, которые я не встречал в России, понимаете. И поэтому мы подружились с ним. И он до сих пор относится к нашему искусству с пиететом, и что мне очень нравится, потому что я считаю, что он прекрасный эксперт в искусстве и… Может быть, лучший в мире, ну из тех, что я знаю, да. Вот. Ну вот, например, от него приходила информация о том, да, что происходит, как, чего. Такая неназойливая, не…, это самое, вот.

Потом были другие знакомые, которые, там, из Парижа присылали что-то или сами приезжали, привозили и пластинки, и какие-то каталоги того, что происходит в мире. И самый первый источник информации для меня, в моём опыте - это была Библиотека иностранных языков. Я ещё в школе записался, когда учился в школе художественной, записался туда и там смотрел заграничные журналы. И я видел там... Собственно, это мне очень здорово помогло. Почему? Потому что здесь информации нет, да, я как бы бескультурный абсолютно молодой человек, который вот в школе, учусь ещё в школе, да, где учат вот искусству по системе Чистякова. Очень хорошая система, которая позволяет изображать предметный мир. Замечательная система, не спорю, но вот меня учат этому, и я это стал воспринимать как обучение ремеслу. А мне искусства хотелось, понимаете. А я чувствовал, не мог сформулировать, но чувствовал, что ремесло и искусство – разные вещи.

А вот как заниматься искусством, чем заниматься? А вот меня волновала, там, идея бесконечности. Вот я... Ну, понимаете, я какой-то упёртый, видимо, человек, я вот... Если что-то меня волнует, я должен решить эту проблему. Ну, по крайней мере, я стараюсь это сделать, и это меня не отпускает. Вот какое-то свойство такое. И... и я вот решал эту проблему. Ни культуры не было, ни знаний не было, ничего не было, понимаете, для того, чтобы... Но было одно чувство, что искусство – не то, чему нас учат, а что-то другое. Поэтому бессмысленно подражать Репину, потому что Репин уже состоялся как художник, он состоялся, он делает искусство. Если я буду подражать, это будет имитация, а не искусство. Вот это я понимал хорошо. И вот как-то записался в Библиотеку иностранных языков, стал смотреть западные журналы. Вижу там какие-то абстракции там, например, да. Думаю: «Боже мой, люди печатают в таких красивых журналах, глянцевые такие, репродукции чудесные, у нас такого...». Вообще полиграфии в России не было. И вот печатают такие вещи. Значит, там это как-то востребовано. Вот, понимаете, значит, то, что я делаю, вот, втайне от всех, тоже имеет смысл и значение. Понимаете, вот это дало вот такой как бы ... понимание контекста, я, я стал чувствовать себя причастным к контексту. И этот контекст был на Западе, а здесь его не было. Вот, и так вот, так произошло.

Вот это было первое облегчение, первое понимание собственной системы отсчёта, которая вот как-то непроизвольно из меня... из меня пёрла *(смеётся)* вот это вот, да, можно сказать – вот что бесконечность, я, там, рисовал бесконечно убывающие и бесконечно возрастающие формы одинаковые, вот чтобы показать вот бесконечность, бесконечность. Потом я всё глубже и глубже вникал в эту проблему и стал определять бесконечность своими терминами. Потом дальше я познакомился с теорией множеств Кантора, там, ну, популярной, конечно, знакомство было через журналы всякие научные, вот, и увидел, что он занимался бесконечностью множеств. И... и его терминология мне показалась более адекватной, чем моя. Но в принципе она соответствовала моему представлению о бесконечности. И я стал использовать просто его терминологию, вот. Что бесконечность неоднородна, она и потенциальная и актуальная бывает, вот. И множества бывают разные в этой бесконечности и так далее, и так далее. То есть это, вот, наука такая помогла мне немножечко более... ну, как сказать, более объективно уже, потому что это уже было в сознании людей представление о бесконечности, выраженное через науку. В искусстве этого не было, а вот в науке было, да. Ну, вот я экстраполировал одно с другим и что-то, что-то, что-то возникало. И более-менее язык стал, очевидно, для меня понятный, он стал более артикулированным.

И я таким образом решал свои проблемы, которые каким-то странным образом, почти необъяснимым, теснились в моей душе и в моём сознании, понимаете, и в моём сердце. Почему бесконечность? – Я до сих пор объяснить не могу… Хотя какие-то ответы я могу находить. Вот я по происхождению испанец наполовину, наполовину русский, да. Вот я когда в Испанию поехал первый раз, я увидел некую связь с той арабской цивилизацией, которая была в Испании. Вы знаете, что Испанию ведь завоёвывали арабы, да, была Конкиста, Реконкиста, вот. И когда я посетил кордовскую мечеть – вот, вот тут точно что-то произошло со мной. Вот я почувствовал: так вот откуда идёт эта вся... все эти представления о бесконечности! Вот отсюда!

А потом, так сказать, смотря в зеркало на свою физиономию, я вдруг понял: да у меня же арабское происхождение, вот я... вот эти вот физиономистические черты, они... Типология какая-то, вот, арабского такого, да. Испанская, но арабская. А поскольку мой отец жил в Валенсии, и мой дед... Вот, я на него очень похож, на деда. И дед... у него даже была кличка «Андалуз», у деда. То есть, андалуз – это вот такая область Испании, где арабы укоренились очень основательно, на 800 лет, как татары у нас в России, понимаете, по руслу Волги. Так что вот это вот очень интересно. То есть я как-то нащупывал, нащупывал – само происходило, так сказать, вот это ощущение своего происхождения. А арабы – это же не те арабы, как сейчас, да, а это другие арабы были. У них же космогония была потрясающая, они же создавали феноменальные архитектурные комплексы. Сама вот эта кордовская мечеть – это же фантастическая!... Это, это что-то, ну... Что-то фантастическое в плане возможности проникнуть человеку в суть вещей! Это такое мироздание, созданное искусственным образом, через искусство, которое соответствует вообще всему Космосу, вот, всему мирозданию вообще. То есть, понимаете, это такой уход в бесконечность и артикуляция этой бесконечности такая чёткая и ясная в архитектурной форме, что большей метафоры о бесконечности я… мне трудно себе представить, вот. Поэтому, каким образом это проходит... происходит – я не знаю: генетика тут... Это всё научные объяснения, которые мало что объясняют на самом деле. Ну вот что-то происходит, понимаете, какая-то утробная связь, понимаете, вот в человеке есть, и... Слава Богу, что я это почувствовал, побывав в Испании. Но... а не побывал бы я в Испании, я бы не знал этого, понимаете, вот это...? Я бы не почувствовал в себе источника происхождения этого, понимаете, может быть, то, как я сейчас говорю. Но, вот, мне кажется, что так как-то происходит. Понимаете, поэтому объяснить мало что возможно.

И, вот, возвращаясь к теме культурологии, я вообще не понимаю, что это такое, это бред какой-то. Вообще само существование культурологов – просто бредятина, абсолютная! Что они пытаются по поводу искусства сказать? Так пытайся, не пытайся – всё равно вторично, всё равно это уже... уже что-то должно произойти, по поводу чего они могут сказать что-то. Но они никогда не могут родить то новое, что... чем живёт искусство, то… той новой красоты, которая и определяет искусство или не искусство. Красота в данном случае синоним искусства, как и метафора синоним искусства. Вот что такое искусство на самом деле, а не рассудочные интеллектуальные выкладки отдельных людей, которые, конечно, могут попасть в точку, но могут и не попасть. Скорее всего, так и происходит. Попробуй, обрети точку собственного представления о мире и о себе. И среди бесконечного количества точек. Некоторым это удаётся – это называется «художник», но культурологам мало шансов попасть в эту точку, просто, ну, просто близко к нулю. Поэтому если культуролог вдруг обнаружится такой, который что-то действительно сформулирует такое, чему соответствует реальность, да, то это какое-то феноменальное явление, я не встречал таких культурологов.

**Н.Л.:** Мне кажется, что культурология – это такая популяризация того, что уже слышно. Это как дизайн, знаете. Вот, есть первоначальное искусство, а это уже какие-то, вот, разбор на атомы, чтобы было удобоваримо для основного населения.

**Ф.И.:** Да, возможно. Я не против культурологи, как это самое. Но меня возмущает высокомерие этих... культурологии. А... Некое высокомерие, но ничем не оправданное, ведь ничего ж не могут, кроме болтовни *(смеётся)*, а художник – это тот, кто может всё-таки что-то сделать, который обретает свою персональную, но, в то же время, универсальную точку видения. Вот он встал в эту точку и сказал: «О, я вижу мир таким наполненным и цельным, каков он есть на самом деле». Культурологов вряд ли таких вы встретите, которые скажут «вот я вижу». То есть, он, может, скажет: «Да, я вижу! Я знаю! Я знаю!» Но таким культурологам почаще бы вспоминать Сократа, который говорил: «Я знаю, что ничего не знаю». А все остальные софисты, которые вокруг Сократа, все думали, что, ну, знают всё, и начинали разговаривать и говорить и... понимаете? Сократ – тот не знал ничего... как бы, он так считал, но он знал, что он ничего не знал, в отличие от них. Те-то, те-то знали, что они знают, а этот знал, что он не знает, и в этом его преимущество, поэтому он... Как, как говорили о Сократе – лучший из людей, да, лучший из людей, самый умный, умнейший из людей. Вот, самый умный – это Сократ, конечно. А вот эти все софисты – ну, кто их помнит, кто их знает, что они там говорили. А они там говорили, ну вот так же витиевато и так же роскошно, как говорят современные культурологи, понимаете. Есть что-то общее между вот этими нашими временами... нашим временем и тем временем, в котором жил Сократ. Ну, возможно, ещё предстоит появиться Сократу в нашем, *(смеясь)*, в нашей культуре, для того, чтобы эти времена стали похожи окончательно.

**Н.Л.:** Франциско, я хотела ещё такой вопрос вам задать: а вот с кем вы были в диалоге тогда вот, когда, вы становились... ну как бы нащупывали свою «точку»?

**Ф.И.:** Нащупывал, да.

**Н.Л.:** И вот с кем вы сейчас находитесь? Вот кто для вас являлся, ну вот в нашем мире вот как-то из людей, которые вас окружали, как-то, кто это был?

**Ф.И.:** Ну, понятно. Ну вы знаете, у меня был... Я-то считал его другом своим. Он был старше меня, там, на семь лет, некий Лёва Нусберг. И он обладал такими харизматическими качествами и притягивал к себе людей. Более того, почему я, так сказать, притянулся – потому что он занимался симметрией, а это очень соответствовало моим представлениям о бесконечности. Ну и мы сошлись и как бы даже дружили поначалу. Но, понимаете, тут особенность личная этого человека: он очень авторитарный, очень такой, как вам сказать, работающий на историю человек. Он, в общем-то, искусством не занимался, как оказалось, но я и видел это с самого начала. Мне просто нравились его симметричные работы, потому что он симметрией занимался. Он, например, говорил такую категоричную фразу: «Мир абсолютно симметричен». Это мне не очень нравилось, потому что вот это «абсолютно» слово – я видел в этом нажим какой-то. Вот, а когда я говорил о своей бесконечности, он говорил: «Ну, бесконечность и есть бесконечность, что ты от неё хочешь!» Вот, понимаете, абсолютное безразличие, вот, а меня волновало именно это. Но как-то поначалу закрывались глаза на это, что ли, да, как-то я не придавал этому большого значения, просто, ну, старший товарищ, что называется. Мы дружили даже пару лет так основательно, вот.

И образовалось такое содружество художников. Я считаю, это было содружество художников геометрической и метафизической ориентации в искусстве, вот. Потом в 60-е… в самом конце 64-го года он таким волевым порядком сказал: «Ну, поскольку нас целая группа, давайте назовём эту группу словом “Движение”». А к этому времени наши друзья приезжали из Чехословакии, Душан Конечный, Иржи Падорта и Мирослав Ламач, и они привозили информацию. Вот о Малевиче я узнал от них, например. А Душан Конечный привёз информацию, что на Западе сейчас кинетическое искусство. И вот этот, значит, Лёва, он как-то склонялся к боди-арту всё-таки при этом, а... такой, китчевый такой боди-арт, вот. И вдруг он: «А, там, на Западе, кинетическое искусство, давайте тоже будем... Назовём группу «Движение», и будем, значит, самым последним пиком моды вот заниматься!» Вот он такой, в общем, ну знаете, как... как в «12 стульях» Остап Бендер, вот что-то такое, вот такой какой-то мужичок. Ну, да, ну, и ... И как-то таким волевым порядком вроде сделал группу «Движение», вот. Но движением он занимался не потому, что это произросло изнутри, а потому что это была информация снаружи. «На Западе? А, на Западе – да, значит хорошо». Вот, всё что на Западе – хорошо. Ну, ладно, ну... Это не противоречило особенно нашим устремлениям вообще, вот моих коллег, но, в общем, было такое искусственное что-то.

Ну и впоследствии он, как вам сказать, он... Он занимался торговлей, например, спекулировал, там, иконами, это всё. Но потом оказалось, что это главное детище его жизни. Он, когда уехал потом за границу... Он достаточно примитивный был парень-то всё-таки, он за границу уехал, думая, что там вообще его примут вот с распростёртыми объятиями, но хитрый очень, он... У Лепорской - вы знаете, это была, ну, подруга Малевича, которая занималась тоже супрематизмом в Питере - обманом взял работы, сказав, что он их сфотографирует, а аппаратура у него в Москве, а потом привезёт, а сам взял их, оставил себе и перевёз, переслал через знакомых за границу. А там и Малевич, и Суетин, и Чашник и всё, понимаете. Ну прохиндей вот, прохиндей. Он уехал туда с этими работами и там, в общем, живёт до сих пор в Америке, он не бедствует, но... Очень уж вертлявый, очень такой... Понимаете, он хотел вот каким-то обманным способом стать чем-то замечательным в истории. Вот он... так вот: «Я занимаюсь, значит, там, не искусством, а я занимаюсь... прославлением себя, чтобы войти в историю». Вот... вот что-то такое вот всегда ему было свойственно. Поэтому он врал бесконечно, обманывал, вот. Это я уже потом рассказываю, что было потом, когда дружили, я этого всего не видел, дружба – она застит зрение, знаете, вот. А потом я это всё... прозрел на этот счёт, и я видел. Но к тому времени у нас уже отношений никаких не было. И поскольку я стал понимать, что группа «Движение» это, в общем, какой-то коллектив странный для того, чтобы заниматься искусством, потому что там была какая-то дисциплина, там, начиналась... Зачем художнику, извините, дисциплина какая-то внешняя, если он и так считает искусство делом своей жизни и занимается им по велению, так сказать, сердца своего. Какая... То есть, вот понимаете, вот что--то такое фашистско-советское было в этом во всём, и мне стало претить эта группа «Движение».

И я решил организовать свою группу. Ничего более умного не придумал, как группу «Арго». И эта группа «Арго» действительно реализовала восемь из одиннадцати своих проектов, тогда волновавших мое сознание, вот. Я думал, что вот эта группа «Арго» будет истинно художественным коллективом, но... Как вам сказать, поработав с другими людьми, я просто увидел, что у каждого свои интересы и что насиловать эти интересы какой-то общей идеей нельзя, что искусство не получается. Оно только хуже получается, а не лучше, что было в группе «Движение». То есть я понял реально, вот, эмпирически, что это не мое дело и... Что моё дело – это искусство и что им заниматься можно. А искусство – это дело персональное, как я уже говорил. И всё, всё сошлось, и я стал просто заниматься искусством. Вот, мы с женой занимаемся искусством, потому что, ну, мы люди близкие и чувствуем друг друга как никто, поэтому нам возможно. Потом, мы не делим приоритетов, что очень важно.

Потому что когда начинается делёжка приоритетов, люди расходятся, происходит трещина – и всё. Так и произошло в группе «Движение». Я не помню ни одного, кто бы не ушёл из этой группы, все ушли. Остались одни «опричники», там, допустим. Вот, это, это уже как бы не художники, а люди подневольные, которые занимаются не искусством, а чем-то. Ремеслом, там, я не знаю. Ну, чем угодно, только не искусством, вот. Поэтому всё, что делал вот этот Лёва Нусберг, это противоречит самому существованию искусства. Потом методы, которые у него были, они политические в основном, вот. И кончает он плохо: сейчас у него большая тяжба на 6… на 65 миллионов долларов, к нему предъявили, потому что он продавал «фальшаки». Он такой хитрый и лживый человек. Он вот докрутился, в общем, довертелся, что продавал «фальшаки» Малевича, понимаете. И это стало ясно, и вот ему такой иск предъявили. И сейчас он года два, как судится с этим, и вряд ли он вылезет из этой ситуации, потому что сумма большая и силы там не меньше, чем его способности врать и воровать, понимаете. Ну, и масса неприятного. Он брал мои вещи, потом задним числом приписывал себе, там, когда уехал уже за границу, вот. Всё это неприятно очень, отвратительно, неприятно, потому что его цель – это попасть в историю, вот и всё. Ну, я думаю, это свидетельство некой болезни, которая свойственна ему. Это постоянная агония перед лицом искусства собственной смерти, вот, как бы вот агония вот такая, да, такая активность невероятная, такая взбаламученность, которая, конечно, с кинетикой соответствует только... соответствует кинетике только в позитивном своём измерении, то есть внешнем таком. Радикально это никакая не кинетика, а это скорее компенсация отсутствия действительно какой-то способности к движению, к жизни, которая выражается через вот такую внешнюю активность. Это чистая компенсация, чистая, вот. Вот это я всё понял, и, так сказать, разошлись, как в море корабли.

Но он до сих пор продолжает врать и воровать, Вот переделывает историю несколько раз, и уже свидетельствует это… Перестань ты заниматься этой парашной биографией, так сказать, пятый, шестой раз переписывая её, займись делом – там ему уже друзья его новые советуют. Ну, то есть свидетельств очень много того, что это человек очень хитрый, но, к сожалению, вот не состоявшийся как художник, мне кажется, а делает китч какой-то страшный но считает, конечно, этот гениальным. Но, в общем, тут уже какое-то нарушение психики, тут уже болезнь какая-то, понимаете. Я не хочу сказать, что все художники здоровые люди, нет. Но в принципе, в принципе создавать и уметь показывать собственное видение – это признак здоровья, конечно. Вот у некоторых это отсутствует, как у этого Нусберга, ну и бог с ним, всё, о нем хватит, я уже все сказал.

Так вот, переходя к следующему вашему вопросу, который вы обозначили, это группа «Арго».

Л: Да-да-да.

И: Вот, и я уже сказал, значит, что пытался, пытался я, очень старался. чтобы это была группа, которая посвятила себя искусству. Но ведь, как вам сказать, нельзя же на человека опять же воздействовать с внешних позиций, он себя видит так, как ему возможно себя видеть, он не может даже на самые прекрасные какие-то разговоры и объяснения переделать себя в соответствии с ними, это невозможно, вот, поэтому я увидел тщетность всего этого дела, хотя было сделано довольно много, вот. Я просто устал от этого дела и думаю: «Ну что ж я, как Дон Кихот на этих мельницах, я пытаюсь чего-то сформулировать, представить, это же тоже ненормально, в общем», - да? И просто стал заниматься своим делом, вот артефактами *(смеется),* так что...

Л: А вот следующий вопрос так вытекает из главного: а как вот технически, не сама как идея приходит, вы уже об этом говорили, о невозможности этого описать, а именно технически? У вас же не совсем традиционный подход к искусству, вы же в природе это как-то создаете, как это потом? Ведь это потом фотографируете, это экспонируется. Вот расскажите, пожалуйста, об этом процессе, очень это меня интересует.

И: Понятно. Ну вот я занимался бесконечностью, вот я изображал, изображал, вот я все время как бы наскакивал на это, наскакивал – вот так, вот так, вот так, вот еще. Я пришел в конце концов к редукции, к этим точкам, которые стал изображать, но это не просто точки, а это точки, сформированные пространством спирали. Тогда появилась артикуляция, вот тут, вот тут я увидел: да, в этом есть смысл, это действительно так. Или точка формирует спираль, или спираль формирует точку – это уже не имеет значения. Причем ведь искусство – это акт символизации, и в символическом значении важно, что точка – это символ бесконечности. Я делаю разные спирали, я видел, как они устроены. Вот, скажем, вот эта спираль, вот видите, актуальная точка, когда аннигилируют, пропадает всё тело спирали в эту точку. И эта точка может быть актуальной в любой потенциальной точке спирали. Я не знаю, понятно я говорю или нет?

Л: Понятно.

И: Ну то есть если посмотреть с другой точки зрения, да, то вот эта точка актуальности, вот точка, когда спираль вся пропадает, да, она переходит в другое место в пространстве, в другое место, и тут же становится не менее актуальной. Там спираль тоже пропадает, хотя мы сейчас видим из другой точки, что там тело спирали, там она не пропадает, там она есть. Вот это «есть» и «нет». Вот у меня была работа шестьдесят второго года «Рождение вертикали», это такая метафора бесконечности, когда из горизонтальной тенденции, я брал горизонтальную линию, определенным образом делал, и получалась вертикальная тенденция, то есть своя противоположность, понимаете? Вот на этой противоположности и «да» и «нет» когда сосуществуют вместе, как некая парадоксальность мира, вот это я чувствовал всегда. И я, именно, я думаю, благодаря тому, что я занимался бесконечностью. Вот… вот этот парадокс я видел для себя, и я видел реальность этого парадокса, понимаете? Поэтому для меня, когда в науке, там, в квантовой механике стало известно, что одна и та же точка пребывает в нескольких местах в пространстве, для меня это не было удивлением. То есть я не видел в этом «не может быть!», да, как материалисты говорят, ну не может этого быть, ну одна вот эта точка, а вот другая точка. А как одна точка может в разных местах пространства быть, вот это непонятно. А для меня это было понятно.

Для меня был понятен, например, Николай Кузанский, которого я читал. Вот он говорил так, значит: вот точка есть линия, линия есть квадрат, квадрат есть треугольник, треугольник есть круг, например. С точки зрения здравого смысла это бред, то, что он говорит, потому что треугольник есть треугольник, квадрат есть квадрат. Но Кузанский был прав почему, потому что он занимался метафизическим измерением. И вот метафизическое измерение, как оказалось, свойственно моему сознанию. Не берусь судить, почему, не знаю, откуда это взялось. Но вот свойственно, и всё, ну вот что я могу поделать? Вот как-то изначально я занимался вот такими вещами. Поэтому я и делал вот такие вещи – там спирали вот, всё. И произошло какое-то, видимо, насыщение для моего сознания, вот этот резервуар представлений о бесконечности просто физически, как мне кажется, хотя это бесконечность, его не наполнишь, физически наполнилась каким-то количеством работ. То есть как бы я исчерпал свое представление о бесконечности, свои возможности, вернее, представлений о бесконечности, и подумал: «Ну ведь исчерпать это нельзя». И вдруг мое сознание повернулось другим образом.

Я оформлял книжку Клифорда Саймака «Заповедник гоблинов», ну в издательстве зарабатывал деньги, и я как бы этим зарабатывал. Вот. И эта такая сказка фантастическая, ну научная фантастика, где описан артефакт в виде черной стелы, как это у древних персов было, я потом просто заинтересовался этим делом. И там жил дракон, который вылетал и создавал всякие чудеса. В результате присутствия этого дракона и этого артефакта, происходили всякие чудеса, которые не эволюционным способом проходят, а вот каким-то дискретным происходят - другое направление. Вот, вот это меня поразило - как это соответствует мне; это артефакт был, да. Вот тогда я узнал слово артефакт, то есть «артефакт» употреблял, но редко, никто не употреблял тогда этих слов. И когда, это самое…

В это же время у меня были, как вам сказать, попытки поменять вектор направления своих усилий в искусстве. Я так для себя стал сознавать, что, да, мир бесконечен, но ведь вот природа, она тоже может быть в символическом отношении, символом бесконечности она может быть, да. И… Но мир вокруг нас, он техничнее еще, и более того, техника очень гипертрофирована, то есть существуют всякие технические изделия, машины, телевизоры, в космос летают люди, та-та-та… Вот это всё наполняет наши представления о мире совершенно реальным таким образом. Раньше этого не было, допустим, ну в ретроспективе той цивилизации, которую мы сейчас представляем. Сейчас уже другие мнения существуют, что были уже какие-то времена, когда человек обладал всей полнотой, там, технологий, ну, мы этого не знаем, да, вот по опыту эмпирическому мы не знаем, мы, там с Египта начинали изучать, понимаете, нашу историю и культуру, вот.

И сейчас вот существует мир в таком качестве, где технические изделия просто…ну, без них себе не представляем, без электричества вообще непонятно, как человек может прожить, там, в городе Москве, если на день отключат свет – ну катастрофа просто, да? Вот. И мне показалось, что техника вот выполняет очень важную функцию для нас как некий костыль, на который мы опираемся и существуем в мире уже видоизмененном, потому что техника меняет и наше бытие, как ни странно, мы без техники уже не можем себя представлять, вот. А с другой стороны, мы порождение природы и часть природы, то есть бесконечного начала, а техника, мне стало представляться, вот должна быть зафиксирована каким-то образом в тех метафорах, которые я делаю. И я подумал, что, конечно, символом технической части мира может быть искусственный объект, который я просто делаю, вот искусственный объект.

И я стал делать искусственные объекты. А потом оказалось, что я уже делал это, и в своей вот… в супрематических играх, то есть я элементы Малевича расположил на снегу. Это тоже некое искусственное такое образование этих элементов, которые… Ну, Малевич делал белый фон своих вещей, а я расположил на снегу, как на белом «ничто», потому что Малевич говорил о «белом ничто». А «белое ничто» удивительным образом соответствовало моему представлению о бесконечности, просто другая метафора, другой образ. А у меня свои знаки бесконечности были, ну а тут снег. И вот эта вот природа и вот это искусственное каким-то образом сложились в моей голове как некий синтез. А тут еще и слово это – «артефакт», понимаете? Как-то очень хорошо всё совпало, легло, и я обозначил вот ту форму, которую стал осваивать, словом «артефакты». То есть некий искусственный объект, привнесенный в природу, но не случайно, а через сознание художника, я сам инспирирую это дело, и поэтому как бы я понимаю, что должно быть.

Но мое понимание, оно ограничено. Почему? Потому что я, например, дома представляю себе, какой искусственный объект я делаю и в какую часть природы привношу. Нахожу этот участок природы, привношу этот объект, а ситуация вот - солнечное освещение, там, сила ветра, там, еще какие-то вещи, облака-не облака, и так далее – влияют на тот образ, который у меня в голове представлен. Но влияют каким образом? Улучшают его, как ни странно, потому что вот эти случайности, которыми изобилует любая живая ситуация, если они подчинены твоему принципу, они начинают работать на улучшение. Это не тот разрушающий случай, который часто просто коверкает всё, и вообще, да? А это созидающий случай получается. А почему созидает? Потому что в результате наших усилий сознания оказывается, и случай можно подчинить себе для улучшения собственного произведения. И в результате получается какой-то результат. Вот этот результат в виде фотографии или даже репродукции и я называю артефактом. Артефакт не только тот искусственный объект, который я привношу в природу, но результат того взаимодействия, который обнаружил *я* с определенной точки зрения.

Почему *точка* зрения? Потому что, ну, фотоаппарат (и вообще возник фотоаппарат тоже органично довольно), аппарат поставлен только в одну точку, да? Он видит только из одной точки. И вот эта точка и есть точка зрения автора, я ставлю аппарат сознательно в эту точку. Поэтому я в результате получаю… тот пространственный эквивалент своей метафоры, который говорит о том, что я вижу мир в целостности, цельно вижу мир, из этой точки, она не случайна, эту точку не обретет никто, случайно ее обрести нельзя, ее можно вот через усилие обрести автору, художнику. Поэтому я тут уже начинаю быть художником и говорить, что да, я показываю именно эту точку зрения, она моя, да, потому что я на нее встал в результате собственных усилий и приобщаю к этому зрению другого человека, там, зрителя или кого-то, который может быть солидарен со мной. Потому что он видит, вот, видите, да, образуется круг или треугольник, или что, это только с одной точки зрения. Стоит только голову повернуть – точка зрения уходит, врываются разные другие точки зрения, которые всё, мешают ситуацию, и она таким образом не артикулируется - только с одной точки. Вот это и есть, в сущности, артефакт. Артефакт, он ведь, это какое-то точечное состояние.

То есть всё, что изменяется в нашей жизни, происходит под знаком мгновения. А тут, смотрите, аппарат, который фиксирует точку зрения за одну, там, ну, сто двадцать пятую доли секунды, например, то есть, в сущности, мгновение, да? Мгновение остановись, ты прекрасно – вот как говорили раньше. Вот, вот понимаете, вот, вот эту сторону человеческого восприятия и человеческих возможностей я пытаюсь реализовать. Более того, она, мне кажется, философски очень хорошо ложится на наши представления о жизни, потому что что-то видеть мы можем только из точки. Но обрести эту точку невероятно сложно. Понимаете, если бы существовало назначенное место и назначенное время там, где что-то может произойти, то, чего мы желаем, мы бы просто пришли в эту точку в это время, и всё. Но ведь никто же нам не скажет, где и когда это может реализоваться, поэтому мы такой точки… неизвестно, мы ее сами должны выстраивать, то, что в артефакте я делаю. То есть я создаю вот эти вот метафоры, которые, как мне кажется, обладают наполненностью живым нашим представлением, и впечатлением, и состоянием. Мне *этого* хочется. И я говорю, что да, что-то случается в нашей жизни под знаком мгновения. Вот случается, например, такая инсталляция, которую я вот вам показывал. Увидеть ее в реальности невозможно, потому что требуются такие же усилия, как у автора. Поэтому я делюсь своими усилиями, то есть я произвожу работу, как мне кажется теперь, работу художника – вот всё.

Поэтому отсюда и возникает моё такое, ну, негативное отношение к культурологии и каким-то там этим самым людям, которые делают выставки, кураторам, да, вот которые просто чем-то... чем они занимаются? Я не понимаю. Но когда они начинают говорить художнику, что и как, возникает протест внутренний, не эмоциональный, а внутренний протест, потому что я-то знаю и у меня есть опыт в*и*дения. А тут мне снаружи говорят: да нет, вот надо это, только потому, что это соответствует каким-то культурным ретроспекциям, например, или чему-то такому, что культура когда-то отсеяла. Но культура по отношению к искусству вещь, все-таки идущая сзади искусства. Понимаете, не было бы искусства, не было бы культуры. Чем бы она занималась, эта культура? Поэтому вот современный мир, постмодернистский так называемый, да, мне не очень понятен. То есть я понимаю, почему люди пошли в эту сторону: потому что искусством заниматься очень сложно, очень сложно, никаких гарантий нет, никаких перспектив не выстроишь, как сейчас это говорят, стратегии. Ну какая стратегия в искусстве может быть? Ну нет стратегии в искусстве, не может быть. Твои немощные потуги и желания как стратегия могут реализоваться только насильственным путем, только через волю, через железную волю. Но в искусстве железная воля не всегда работает, чаще всего не работает. В искусстве мягкая, мягкая какая-то сфера деятельности, очень нежная, тонкая, утонченная и удивительно живая, она свидетельствует о жизни богаче и лучше, чем сама жизнь. Потому что вот в истории, мы знаем, все врут постоянно, кто к власти приходит, на той стороне и история оказывается, одни и те же явления могут быть *(смеется)* *так* расценены, а могут быть *так* расценены, мы это хорошо знаем, в советское время так фальсифицировали, что просто ужас. Теперь еще как-то да, чего-то, но все равно врут и врут, понимаете?

А искусство не врет, вот что интересно. Вот оно не врет, и всё. Вот хоть тресни – не врет, и поэтому заниматься им сложно. Поэтому мой приятель, вот о котором я рассказывал, он в сторону истории, так сказать, пошел больше почему-то, решил перехитрить всех – и людей, и себя, и историю - всё. Ну перехитрит или нет, посмотрим, вот похоже, не очень у него получается. Новот искусством заниматься требуется, конечно, колоссальное мужество, сознательно заниматься искусством, потому что это, ну… Ну говорят, что искусство требует жертв, там, да, в общем, такие *(смеется)*… Вот каких жертв? Не просто какая-то жертва, да, а это бывает жертва вообще ценой в жизнь человека. И люди идут на это, и занимаются, вот как интеллигенты вот занимаются всегда противоположным движением относительно движения общества. Это вот… Ну это закон, тут его не перейдешь никак. Вот интеллигент – это человек, который латает дыры…э… очень такого внешнего «ура», там, куда-то движения общества. Вот когда общество двигается – это массовое движение, есть руководители этим – мы знаем, да, вот, то всегда зияют какие-то дыры жуткие несовершенного движения. А интеллигент – это тот, кто все время пытается залатать эти дыры. А власти не нравится, когда говорят о ее ущербности. Когда у нас в Советском Союзе вообще всё было идеально, гениально, потрясающе, мы всех победить должны были – жили беднее всех, ну в рабской зависимости, все были рабы. И почему-то надо было хвалить эту власть и отождествлять ее с родиной, там, и так далее. То есть, понимаете, бред какой-то, античеловеческое что-то.

И если сейчас вот это в искусство проникло, такой вот антигуманный… То есть наоборот даже, я бы сказал, очень много гуманизма сейчас, но гуманизма лживого, фальшивого, так же, как и искусства фальшивого много. Люди говорят высокие слова, такой, знаете, вот квасной патриотизм, говорят, да, когда человек, там: я люблю свою родину, та-та … И вот так же в искусстве: я, там, занимаюсь так, вот так, так… Всё в слова уходит, а вот сама сущность куда-то… куда-то исчезает, ее нету, нельзя по этим словам определить сущность того, что это такое. Скорее это, наоборот, ложь какая-то, фальшь. А когда не фальшь? Не фальшь тогда, когда человек обладает религиозным сознанием, вот по-моему. Вот это очень важный момент. Понимаете, в христианстве все-таки гуманизм – это гуманизм настоящий. А когда в социальном мире гуманизм, советский гуманизм – ну это же фальшивка была, понимаете? Поэтому когда много гуманизма фальшивого, это приводит к печальным результатам очень, вот. Так что весь этот… все это постмодернистское время, оно нафальшивило столько, и нам сообщило столько фальшивого, ложного, что нет доверия этому совершенно, вот у меня нет доверия. Так что… Я могу показаться кому-то дико несовременным, но истина для меня дороже всяких там свидетельств в унисон, там, современным тенденциям или культурологии, и так далее. В этом смысле я врать не собираюсь, кстати, вот говорю как есть. Так что извините, если я что-то не так…

Л: Спасибо вам большое.

И: Всё мы сделали, да?

Л: Да, да.

И: Хорошо.

*(Конец беседы)*