

# «Квентин Мейясу — это в чистом виде Сталин»

## Интервью с Борисом Гройсом

**БОРИС ГРОЙС**

Профессор славистики, Нью-Йоркский университет. Адрес: 19 University Place, New York, NY 10003, USA. E-mail: groys@aol.com.

*Ключевые слова:* искусство; подлинность; акселерационизм; русский космизм; спекулятивный реализм; капитализм; материализм.

В интервью обсуждаются проблемы, с которыми сталкивается ряд современных теорий, в частности акселерационизм, теория о новом духе капитализма и спекулятивный реализм, которые, как оказывается, не настолько отделились от теории XIX — начала XX века, как могло показаться. В противовес концепции ускорения Борис Гройс предлагает рассматривать современную реальность с точки зрения ее замедления, ведущего к стагнации. В связи с этим возможна актуализация опыта советского социализма, в котором Гройс всегда видел его оригинальную, экзотическую сторону, особенно ценную для незашоренных исследователей. В интервью также обсуждается вопрос о скандале, связанном с изданием «Черных тетрадей» Хайдеггера. С точки зрения Гройса, позиция Хайдеггера определялась его отношением к вопросу о языке, который рано или поздно приходится защищать силой оружия. Фашизму языка в свою очередь может быть противопоставлен язык визуальной культуры как универсальный и вненациональный.

Кроме этого, в интервью рассматриваются вопросы искусства, в частности того, где в нем в настоящий момент можно найти новое. Новое производится за счет изменения контекста, новым в искусстве всегда становится новое понимание его границ. Формула Бойса «Каждый сегодня художник» обретает еще большую актуальность в связи с общей безадресностью современной коммуникации в самых разных ее областях. Подчеркивается особая роль реинактмента в современном искусстве, где все больше места отводится экспонированию архивов и художественной документации. Все это направлено на создание у зрителя чувства того, что он безвозвратно нечто упускает и никогда уже не сможет к этому прикоснуться. Данный поворот также связан с проблемой подлинности в искусстве, которое всегда существует только в ускользании и невозможности, не как сама подлинность, а как только мечта о ней. Интервью касается стратегий достижения успеха современными художниками: чтобы добиться локального успеха, необходимо сначала получить глобальную известность.



*В последних своих интервью вы, отсылая к Бодрийяру, говорили о том, что в современном мире исчезает история и интерес к ней. Хотелось бы, чтобы сегодняшнее интервью прошло под знаком внимания к истории — и большой истории, и вашей личной. Для начала хотелось бы узнать у вас, как вы определяете свою политическую и интеллектуально-интерпретаторскую позицию. Близка ли вам типология, которую предложил Фуко: тотальный интеллектуал, специфический интеллектуал? Или вы пользуетесь какими-то другими терминами, чтобы определить ваше место интеллектуального интерпретатора?*

Я могу сказать, что никак его не определяю. Была эпоха романтизма, немецкого идеализма, концепция саморефлексии и т. д., но, во-первых, у меня саморефлексия очень слабо развита, а во-вторых, я в нее не верю. Я считаю, что я говорю обо всем остальном, чем я не являюсь, а остальные вполне могут иметь возможность сказать что-то обо мне. Я думаю, что если я буду говорить сам за себя, то буду делать чужую работу.

*В ваших высказываниях часто звучит предостережение, в частности, от современного капитализма и его издержек. Какие у вас сегодня отношения с марксизмом?*

С марксизмом у меня отношения хорошие — всегда были и сейчас остаются. Я думаю, что в марксизме есть многое, но можно выделить, как мне кажется, два основных момента. Во-первых, это анализ, критика, описание капитализма. И мне представляется, что марксистская теория капитализма и понимание капитализма сейчас стали нормативными и стандартными. Практически все сейчас именно так понимают капитализм. Марксистская теория как бы победила. В каком-то смысле это понимание марксизма мож-

но прочесть как теорию невозможности социалистической революции. Хотя бы потому, что у Маркса революционная сила — это практический капитал. Он все разрушает: все традиции, все идентичности, все традиционные отношения, границы и т. д. Поэтому капитал выступает в качестве революционной силы. И в этом смысле я думаю, что прав был Вальтер Беньямин, когда говорил, что социалистическая революция и вообще революция — это, скорее, попытка остановить прогресс и динамику, включить стоп-кран. То есть революция — это не локомотив, а стоп-кран. Это теория социалистической революции, которая, по существу, является попыткой остановить прогресс и капиталистическую индустриальную динамику. Я не исключаю, что в будущем — не сейчас — это может оказаться очень актуально, потому что эта динамика имеет свои пределы. Более того, у меня есть ощущение, что она практически достигла этих пределов. Это как с географическими открытиями: они совершаются, идет мощная экспансия, люди страдают, умирают, воюют. А потом выясняется, что все открыто, больше открывать нечего. То есть глобализация приводит к тому, что дальнейшая динамика вдруг оказывается невозможной. Когда мы подойдем к этому моменту, возникнет вопрос не о развитии, динамике, а о том, что делать с остановкой, с застоем и стагнацией. И в этот момент все обратятся к традиции застоя. А традиция социализма, несомненно, относится к традиции застоя и стагнации. И в этом смысле она сейчас не актуальна, но вскоре станет актуальна.

*Как вы относитесь к тезису Люка Болтански и Эва Кьяпелло о том, что капитализм модифицируется, каждый новый тип капитализма изобретает свой собственный дух? Не означает ли это постоянное откладывание возврата к социализму?*

С французской философией и французской мыслью есть одна проблема. Она заключается в том, что французская философия вообще не усвоила проблем искусства. Они все время говорят, что все должны стать креативными, как художники. Но художники, начиная с Марселя Дюшана, перестали быть креативными. Они апеллируют к «современному искусству», которое представляет собой феномен XIX века.

Искусство XX века не креативно. А французская мысль постоянно возвращается к капитализму XIX века. Фуко описывает капитализм XIX, а не XX столетия. Альтернативы, которые предлагают капитализму, — потоки сознания, потоки желания — это просто американская философия капитализма, в отличие от французской, бюрократической. В этом смысле я считаю, что мы просто провалились обратно в XIX век. Все стали креативными. Но уже в XIX веке все были креативными. И была глобализация, свободные рынки, культ селебрити, дизайн был важнее художественности... Терроризм и борьба с терроризмом — это XIX век. Тогда была пресса, а сейчас интернет. Уже Бакунин говорил, что революция не нужна, достаточно одного террористического акта; сейчас пресса что угодно разнесет по всему миру — и не надо напрягаться. То есть все это уже было, и я думаю, что книга «Новый дух капитализма» — еще один симптом провала в XIX век.

*Хочется задать вопрос об акселерационизме. Это авангард левой мысли. Левая мысль предлагает быть быстрее капитализма. Как это рифмуется с вашей идеей стоп-крана? Или это ей противоречит?*

Нет, не противоречит. Это все бред какой-то, с моей точки зрения. Потому что я не думаю, что что-то убыстряется; на самом деле все замедляется. Вот я, например, автор, я пишу. Я задаю себе вопрос: могу я писать с такой же скоростью, с какой писал Дюма? Или Толстой? Нет. Почему? Потому что я должен пользоваться компьютером, фактически должен делать всю работу типографии. Потому что все время должен сам заказывать билеты. У нас в Нью-Йорке, например, закрылись все туристические агентства. Невозможно никому позвонить и заказать билет — ты должен все делать сам. «Сделай сам» — вот основной принцип современной жизни. Я как-то пытался отправить что-то почтой. Когда я пришел на почту, мне сказали: «Мы вам дадим формат и весы. Вы сами все взвешиваете, маркируете. Мы вам даем таблицу, чтобы вы сами рассчитали, сколько платить». То есть люди вообще не выносят, чтобы их о чем-то просили, даже если это их работа. Значит, разделение труда фактически исчезло. Каждый все делает сам, бытовая жизнь съедает 99,9% времени. На так называемую креатив-

ную акселерацию остается примерно 0,1%. Спросите любого человека, работающего в каком-нибудь *MoMA* [*Museum of Modern Art*, нью-йоркский Музей современного искусства. — *Прим. ред.*] или в университете: все работают по 10–11 часов. Все занимаются только бюрократической работой. Ни один американский автор ни одной книжки за последние годы не написал. Французы еще могут писать, потому что они все в кафе сидят. Но нормальный человек не может сидеть в кафе. Нормальный человек вообще не может вздохнуть спокойно. То есть жизнь страшно замедлилась и постоянно замедляется — это первый момент. И это связано с развитием капитализма.

Второй момент — это, конечно, финансовый капитал и его отрыв. Инвестиций нет, люди предпочитают спекулировать или хорошо проводить время. Практически сейчас считается, что капитала обращается в 17 раз больше, чем все, что можно купить или продать на Земле. Я думаю, что реально происходит замедление, которое приведет к стагнации. И это очень хорошо видно, особенно в Америке, где вообще ничего нельзя добиться, бумаги все теряются. Мне это напоминает брежневский период застоя, когда все застыло: почему-то все бумаги терялись. Я помню, ничего нельзя было найти. Еще за два года до этого все было на месте, а потом абсолютно все стало теряться. 1979 год — мой отец работал там и рассказывал, что вдруг письма перестали доходить, даже Косыгину какое-то письмо не дошло. Когда он спросил «Почему?», ему сказали: «Слишком много пишут».

*Что этот контекст добавляет к одной из ваших важных и повторяющихся тем — индустриализации жизни, искусства? Как он совмещается с формулой Йозефа Бойса «Каждый сегодня художник», на которую вы предлагаете обращать большие внимания? Какой смысл в победе авангарда, если он не производит эмансипации, не разрушает, не прерывает цепочки эксплуатации?*

Я не думаю, что речь шла о преодолении эксплуатации. Я думаю, что речь шла тогда о замене эксплуатации на самоэксплуатацию. Самоэксплуатация — то, что я описываю как замедление. Она означает, что ты как бы вкладываешь свой труд в некоторые мысли или некоторый продукт, об-

ращенные в никуда. Вот это интересный феномен. Что вообще значит «художник»? Лучшее определение художника дал Ницше, когда у него спросили, для кого он пишет. Он сказал: «Для всех и ни для кого». И так пишет каждый человек сегодня: любой, который пишет в твиттере или фейсбуке, не имеет адресата. Он пишет для всех и ни для кого. Он заранее согласен на то, чтобы его прочли все — и никто. Это характерная черта нашего времени — безадресность существования, безадресность любой формы деятельности. Мы не знаем, кому и зачем нужно то, что мы делаем. Это как-то все выбрасывается в пустоту в надежде на то, что кто-нибудь когда-нибудь поймает. Это словно сигналы радиотелескопов, посылаемые в расчете на то, что где-то там есть внеземные цивилизации. На самом деле это модель существования человечества самого по себе, в пределах Земли. Я же много преподаю в разных местах: в Нью-Йорке, даже на Тайване, в Аргентине, в Буэнос-Айресе. И что меня поразило? Когда спрашиваешь студентов, принадлежащих к одному поколению, чего они хотят, — они хотят вирусных видео. Разместить одно такое видео, которое увидели бы все. Мои студенты в Нью-Йорке выяснили, какие видео вирусные. На первом месте — видео о кошках, на втором — о собаках. А дальше идут все остальные. Как было сказано, что с кошками и собаками никакой актер состязаться не может, так эта истина и осталась непоколебимой для интернета.

*То есть бойцовская формула, являющаяся частью вашей теории, просто добавление к пессимизму констатации текущей ситуации?*

Я смотрю на это не пессимистически, а неоромантически. Неоромантизм относится к XIX веку, и сознание наше из того же века. А каким тогда было сознание? Оно было обращением к неизвестному, непостижимому, ускользающему, бесконечному. Бога уже не стало, что на его месте — тоже неизвестно. И на самом деле романтическое сознание — Байрон, Шелли, Гёльдерлин — через Дюшана, который был точно таким же застрявшим романтиком, перешло ко всем. Сейчас каждый стал таким Гёльдерлином, Шелли, Байроном. Каждый обращается к неизвестному с непонятным посланием, представляя себя. Вот, например, я, Иван Попов, та-

кого-то роста, с такими-то волосами, такого-то пола, сообщая вам, что вчера вкусно пообедал. Кто это должен слушать? Это же на самом деле глубочайший метафизический жест. Это никак не связано с пессимизмом.

*Если чувственности XIX века был свойствен романтизм, то политическая сфера была прежде всего местом расцвета либерализма. В своих работах вы достаточно редко обращаетесь к термину «неолиберализм». Хотелось бы уточнить: каковы ваши отношения с левыми теоретиками, изменившими свой критический арсенал по сравнению с 1960–1970-ми годами (такими как Ален Бадью, Антонио Негри) и попытавшимся вернуться с новыми интеллектуальными инструментами к концептуальному схватыванию того, как управляется мир?*

Даже не знаю, с чего начать. Если начать с новых интеллектуальных методов, то они не кажутся мне особенно новыми. Если приходит Бадью и говорит, что апостол Павел описал Событие, и потом Французская революция была Событием, Парижская коммуна была Событием, 1968 год в Париже был Событием, а больше Событий не было, то бросается в глаза, что они все произошли во Франции или в католической церкви. В этом ничего нового нет: мы и так знаем, что католическая церковь и Франция всегда утверждали, что все, что было до точки *x*, — одно, а все, что началось после точки *x*, — другое. Это самая старая историческая форма. Александр Кожев над этим много думал и т. д. Никакого нового инструментария я здесь не вижу. Событие Бадью взял у Хайдеггера, но у Хайдеггера событием называется совсем другое — то ли он его не понял, то ли перепутал. Негри — это, как справедливо говорит моя приятельница Шанталь Муфф, просто современное издание Второго интернационала. Постепенно в результате того, что множества как-то куда-то движутся, выработается какой-то генеральный интеллект... Но мы это слышали от теоретиков Каутского и Бернштейна тоже в XIX веке. Где здесь новые интеллектуальные приемы? Я, честно говоря, не могу их обнаружить.

Что касается неолиберализма, то это просто не моя сфера деятельности. Я по природе и по собственной практике феноменолог и не очень доверяю таким абстракциям, как

неолиберализм: не понимаю, что они такое. Я читал Чикагскую школу — и что? Можно почитать и интерпретацию человеческого капитала у Фуко. Это в чем-то похоже на Чикагскую школу, а в чем-то нет. Люди, которые делают деньги, не читают этого — они просто делают деньги, если получается. Я не понимаю, какова интеллектуальная основа неолиберализма, и полемика с этой основой мне тоже не ясна. Если бы люди, которые делают сейчас деньги, руководствовались какой-то идеологией, можно было бы восставать против этой идеологии. Если бы они перестали руководствоваться этой идеологией, они, что, перестали бы делать деньги?

*Скорее, критикуются условия неолиберального института, который позволяет людям беззастенчиво, не думая ни о чем другом, делать деньги. Вы же знаете Дэвида Харви?*

Правильно. Но какая ситуация сейчас существует? Есть интегрированные экономические рынки, которые глобализованны. Политические же власти не глобализованы, глобальных политических властей нет. Это означает, что каждая страна, каждый город, каждый поселок, каждый штат занят только одним: привлечением инвестиций. То есть политический мир «невестится» перед капиталом: одевается в лучшие наряды, организует культурную жизнь, какие-то мероприятия, чтобы капитал пришел и оплодотворил инвестицией. Но этот процесс нельзя изменить критикой неолиберализма. Его можно изменить только становлением (как, впрочем, Маркс и предлагал) мирового политического порядка, который бы взял международный капитал под контроль. Иначе говоря, ничего не изменится до возникновения мирового государства (как утверждал тот же Кожев) — универсального гомогенного государства, в котором капитал будет сгущен. Я, кстати, абсолютно «за», как легко догадаться. Но примата политической власти над экономической можно добиться только вооруженной силой, то есть созданием мировой империи, причем в виде единого гомогенного государства. Как справедливо говорил Кожев, Советский Союз был такой империей. Подождем, когда возникнет следующая. Я думаю, что возникнет, — логика истории к этому ведет. Тогда и поговорим о ней; будет уже не Бадью, а какие-то совершенно другие люди.



*Для вас интересен какой-то из видов советского марксизма? Имеют ли для вас смысл Деборин, Ильенков, Гелфтер — то, что было создано внутри этой империи, пытавшейся отменить капитал?*

Я все это плохо знаю. Думаю, последний автор, которого я довольно внимательно читал, — это Богданов; после него я вряд ли кого-то знаю хорошо. Но я знаю Сталина, я читал его — и даже книжку написал. Мне кажется, что и у Сталина, и у многих марксистов были такие формулировки: западный марксизм отличается от русского марксизма тем, что в западном марксизме диалектический материализм подчинен и продолжает подчиняться историческому материализму. А в советском марксизме исторический материализм подчинен и продолжает подчиняться диалектическому материализму. Иначе говоря, интересным аспектом для меня здесь являются космизм и материализм. Я не знаю, читали ли вы Квентина Мейясу, но это в чистом виде Сталин. Ленинская критика Богданова, которую я помню очень хорошо, и ранний Сталин — начало у него примерно такое же, когда он пишет, что, если следовать Канту, выходит, что динозавры получились после людей. Но мы же этому не верим: динозавры появились раньше. И это означает, что материалистический диалектический процесс протекает до возникновения сознания.

Мне кажется, что если говорить о моде, то моден не акселерационизм, но комбинация Бруно Латура и спекулятивного реализма. Имя Мейясу все знают, но никто его не читает, потому что он пишет довольно сложно. Хармана — читают, Деланду — читают. Комбинация американского извода спекулятивного реализма с Бруно Латуром — то, что тотально интересуется молодежь. Если вы послушаете, что они говорят, то будет очень похоже на русский диалектический материализм 1930-х годов. Это интеграция или реинтеграция исторических процессов в движение материальных сил, в движение космических энергий, даже просто в хаотические процессы. Люди точно в это верят. Мне достаточно посмотреть на своих студентов или на коллег, чтобы понять, как произошел переход к «Краткому курсу ВКП(б)». Когда я приехал туда, я знал слово «деконструкция» — и больше ни одного. Единственное слово, которое теперь все знают, — это «антропоцен». То есть существо-

вание человека как фактор материального развития земли и космоса, почвы. Это совершенно доминирует; это везде, куда ни плюнь. И только на это можно получить финансирование. Если вы хотите получить деньги — а мы всегда хотим получить деньги, — то, когда пишете заявку на грант (а это, собственно говоря, единственный философский текст и есть), вы должны сослаться на Бруно Латура, Мейясу и Хармана и сказать, что вы будете изучать тот или иной аспект антропоцена. Тогда вы их получите. А если не напишете — ничего не получится.

*Вы известный пропагандист и популяризатор нового в искусстве. Что сейчас может быть названо новым?*

Я бы так переформулировал этот вопрос: что может быть названо искусством?

*Это другой вопрос.*

Это тот же самый вопрос. Потому что уже довольно долго, в течение всего XX века, единственно новое в искусстве — это площадка. Что такое искусство, по традиции? Какой-нибудь Аполлон в храме или Венера, выходящая из моря, иначе говоря, фигура в контексте. В течение очень длительного времени контекст был стабилен, а фигуры менялись. Была Венера, был «Черный квадрат», потом еще что-то. И новым было изменение фигуры при стабильности контекста. Теперь меняется контекст. Этот процесс начался уже в 1960-х годах, когда новое шло не за счет изменения формы, а за счет изменения контекста. Таким образом, новым в искусстве всегда является новое понимание того, что оно такое: какую зону оно покрывает, что можно считать искусством и что нельзя считать искусством. Именно это изменение границ в искусстве, то есть изменение самой сцены, на которой осуществляется художественный акт, и создает динамику искусства последних десятилетий. Этот процесс продолжается.

*А какую роль в этом процессе играет постоянная актуализация разного рода архивов в выставочной, образовательной деятельности, в том числе архивов, которые инсталлируются, экспонируются, но которые никто реально не го-*

тов прочесть и тем более использовать? Такого очень много было на больших интернациональных выставках в последние пять лет.

Во-первых, начиная с 1960-х годов все выставки, крупные и некрупные, основываются на предположении о невозможности увидеть то, что там показывают. Все они работают с фрустрацией иллюзии обозримости, иллюзии данности и способности индивидуума к окончательному и исчерпывающему эстетическому суждению. То есть, даже если вы видите какую-то довольно сложную работу вроде Брейгеля, вы все-таки видите ее. И сейчас я говорю не только об архивных выставках, это также выставки в формате видео, кино. Скажем, я уже много лет тому назад был на выставке, где читали Пруста: дочитывали до конца и читали снова. Сейчас это повторили с чтением «Капитала». Речь идет о практиках, в которые ты заходишь и из которых выходишь, как будто приезжаешь в какой-то город. Ты приезжаешь в Париж или, может быть, в Венецию. Можно ли сказать «Я видел Париж» или «Я видел Венецию»? Нет. Можно ли сказать, что ты не видел Париж или Венецию? Тоже нет. Речь идет о какой-то зоне отчасти неясности, отчасти свободы. Ты можешь сосредоточиться на чем-то одном. Ты можешь посмотреть какую-то одну площадь и проигнорировать другую и т. д. То есть ты имеешь большую свободу выбора. Это все относится к вопросу о том, как определяется искусство, как определяется выставка, в какой зоне, на какой сцене все происходит, каковы предпосылки: это все важнее того, что показывают. Если вы видите архивы, то актуализация архивов идет прежде всего через опыт *Google*, который все синхронизирует и делает непосредственно данным. Художественная система тоже занимается тем, что можно назвать реинактментом. Ты не просто вытаскиваешь какую-то картину, еще раз ее показываешь или еще раз что-то копируешь; ты формируешь некую ситуацию архивными методами, которые создают у тебя впечатление необратимо утраченного прошлого. Это тоже романтическая вещь. Обратите внимание: сейчас половина выставок — произведения искусства, которые можно увидеть. Половина — это документация перформансов, хеппенингов и события, которые увидеть уже нельзя: тебе сообщают о чем-то, чего ты никогда не уви-

дишь, с целью вызвать у тебя тоску по этому впечатлению, ностальгию по невозможности что-то созерцать. Ощущение невозвратно упущенного времени, ощущение утраты, существование после чего-то, к чему нельзя вернуться. Если вы спрашиваете о новом, то все эти механизмы, нехарактерные для традиционного искусства, играют очень большую роль.

*По сути дела, отталкиваясь от того, что вы сказали, всю историю искусства можно рассмотреть как цепь различных форм реинактментов и попыток внести подлинность в условный повтор. И в связи с этим сейчас как бы другая линия, противоположная архивации и отстраненности. Наблюдается высокий интерес художников к проблематике медиа, к всматриванию в сущность тех или иных медиа. И это никак не противоречит, а, напротив, подтверждает вашу гипотезу о том, что мы находимся в XIX веке: все медиа словно переживаются заново, опять возникают на наших глазах и подлежат какому-то переосмыслению. Такие процессы действительно имеют место?*

Такие процессы, конечно, имеют место. Потому что здесь опыт XIX века, возможно, релевантен, как и опыт XX века: событийность искусства и то обстоятельство, что, например, уже футуристы, дадаисты, в меньшей степени русский авангард полагались на медиальный эффект, прежде всего на газеты. Маринетти, Хуго Балль стали устраивать свои перформансы не в расчете на то, что там кто-то будет и что они удержатся в качестве объектов, а в расчете на то, что о них сообщат в газетах или пойдут слухи. Слухи играют очень большую роль. Интернет, собственно, тоже зона слухов — кодификации слухов, институций слухов. Конечно, мы все больше видим, как место обитания искусства сдвигается из музея, галереи или выставочного зала, прежде всего в интернет. И этот сдвиг очень чувствуется. Конечно, он всеми рефлексруется по-разному, но четко видно, что он находится в центре внимания. Это смещение очевидно для всех — хотя бы потому, что сами музеи все больше и больше репрезентируют себя в интернете (МоМА, например); все более явно среди них наблюдается сдвиг в сторону интернета как универсальной площадки репрезентации.

*Действительно, постоянно говорят, что любое событие на площадке имеет смысл, когда собирает тысячу лайков в фейсбуке и далее по списку. Разве в этом не видна какая-то подмена искусства его непрекращающейся интерпретацией? И совершеннейшая невозможность пробиться к подлиннику?*

Что вы имеете в виду под подлинником?

*Под ним я имею в виду, что любые, даже технические формы воспроизведения имеют какие-то имманентные, встроенные качества, присущие им вне зависимости от дальнейшей конвертации в медиа. Здесь производится некое трение между этим подлинником, который все время отсутствует, и интерпретацией, которая никак не может пробиться к оригиналу, каким бы ни был оригинал. Где-то в этом поле возникает сегодня искусство.*

Не знаю. Мне кажется, что эту проблематику уже обсудили люди вроде Хайдеггера и Бенямина. Про Аристотеля не скажу — не думаю, что он занимался проблемой различия оригинала и чего-то другого. И Хайдеггер говорит о том, что открытость, в которой появляется произведение искусства, моментальна. То есть в следующий момент все закрывается, и произведение искусства становится просто вещью, с которой счищают мусор, перевозят с места на место, продают, которая перестает быть произведением искусства. Оно существует как событие только в определенный момент. Ту же идею в других формах можно видеть у Бенямина. Он говорит о том, что выставленное произведение искусства утрачивает свою ауру, как если бы оно было скопировано. Таким образом, последний дискурс о подлинности, который мы знаем в европейской философии, — это дискурс 1930–1940-х годов, кульминация которого наблюдается у Бенямина и Хайдеггера, и в нем подлинность редуцируется к моменту. Подлинной является не вещь, а момент, время, открытое переживание. Потом оно сразу же закрывается. Хайдеггер говорит, что единственное, что мы видим в открытости, — это ее грядущее закрытие. Даже в самой этой открытости открывается ее уничтожение. В самом явлении подлинности содержится ее отрицание — как единственный горизонт развертыва-

ния. И все. На этом все кончилось. Уже следующие курсы базировались на том, что мы изгнаны из рая подлинности, там стоит ангел с огненным мечом. Мы можем испытывать ностальгию по ней, но мы не можем испытать ее ни в одно мгновение — любое возвращение является иллюзорным. Таким образом, единственная зона, которая нам открыта, — это зона ностальгии и интерпретации, если хотите. Потому что каждая ностальгия есть интерпретация: интерпретация как ностальгия, ностальгия как интерпретация. Искусство всегда неподлинное, всегда утраченное, всегда «просто вещь», просто товар, всегда продается на аукционах, в галереях, всегда рассматривается как денежный эквивалент вложения и т. д. Но всегда одновременно с этим открываются романтические, постромантические, неоромантические возможности мечтать о подлиннике. Мечта о подлинном есть, но подлинного нет. И мечта о подлинном возможна только потому, что подлинного нет. Если бы подлинное было, то единственной реальностью были бы «Сотбис» и «Кристис». Именно потому, что подлинного нет, мечта сохраняет свою актуальность.

*Следите ли вы за российским искусством или рассматриваете его как часть глобальной сцены, например в способах производства, о которых вы достаточно много пишете и говорите?*

Знаете, была такая ситуация, когда Филиппо Липпи был известен в Сиене, кто-то — еще где-то. Сейчас, я думаю, люди начинают присутствовать в России и усваиваются в ней, только если имеют мировую известность: она приходит раньше, чем русская. *Pussy Riot* — хороший пример. Можно привести в пример и Илью Кабакова, и многих других. То есть сейчас стандартный путь художника, автора — все равно кого — лежит не от локализации к глобализации, а от глобализации к локализации. Не от локального к глобальному, а от глобального к локальному. Вопрос заключается не в том, как в России производится искусство, а в том, как в России оно воспринимается. Так же как Иван Петров сообщает в твиттере о том, что у него болел живот, так и любое искусство есть обращение ко всем и ни к кому. Это вопрос реакции на него локальной аудитории... Если же говорить о реакции локальной аудитории, то,

конечно, реакция русской публики на искусство имеет свою специфику. Но что это значит? Она имеет свою специфику, как и все. Каждый имеет свою специфику. Едешь в Китай — там своя специфика, едешь в Нью-Йорк — своя, едешь в Италию — там тоже своя специфика, очень сильно отличающаяся от всех.

*Правда, что китайцы не воспринимают абстракцию?*

Нет, дело не в этом. Китайцы не воспринимают искусство. Проблема заключается в том, что если мы возьмем китайскую традицию, то выставленное в музеях китайцы не принимают за искусство. У них нет никакой собственной традиции дисфункциональных предметов, на которые человек смотрит, но которыми не может пользоваться. Такой традиции, которая у нас ассоциируется с искусством и была введена частично в эпоху Ренессанса, но окончательно кодифицирована Французской революцией, которая как бы конфисковала церковную и аристократическую утварь, показала ее народу с условием, чтобы он ею не пользовался и не трогал руками, — в Китае ее нет. Там не было эстетизации исторической памяти: ее уничтожили во имя культурной революции. Не было той замены, которую описывает Кант: я ненавижу дворец как объект, потому что он результат эксплуатации, но готов принять его как форму. Иначе говоря, как реальное использование пространства я это не принимаю, как абстрактную, созерцаемую форму — принимаю. Это разделение ввела Французская революция, а в философской мысли оно было кодифицировано языком Канта. Этого не было в китайской культуре, поэтому китайцы не понимают, почему нельзя пользоваться произведениями искусства. Один из самых первых жестов современного искусства был, когда молодой китаец в Швеции (кстати, мой приятель), получавший много лет тому назад стипендию в Стокгольме, был возмущен тем, что там выставлен писсуар Дюшана, и немедленно в него пописал. Он вообще не понимал, что происходит. Потом, конечно, директор института Понтис Хюльтен, которому об этом сообщили, попросил его пописать снова, для съемки. Но вначале он сделал это спонтанно. Я же сам участвовал в организации выставок (Шанхайской биеннале) и понимаю, о чем речь. Искусством в Китае считается утварь, принад-

лежавшая образованным людям, умеющим сочинять философские трактаты и стихи. Поскольку они обладают правильным пониманием и вкусом, то вещи, которые они отобрали для себя и использовали в быту, после их смерти брали в музей. Но если этими вещами никто не пользовался, а просто кто-то нарисовал картину и выставил, то китайцы не понимают, зачем она в музее. Легитимация отсутствует, что, впрочем, тоже небезынтересно. В России, конечно, художественное восприятие не только необразованных, но и образованных людей очень часто определяется реалистическим отношением к искусству. Предполагается, что искусство изображает что-то имеющее отношение к жизни, например конфликты, которые присутствуют в жизни. То есть искусство должно иметь предмет в жизни. Оно должно отсылать к чему-то, что есть в реальности. И эта предпосылка сидит довольно глубоко и в большой степени формирует русскую реакцию на искусство. Я говорю об этом, так как в Америке, например, этого нет совсем. Там этого даже меньше, чем в Европе. В Америке считают, что искусство ни к чему не относится. Даже если оно по случайности к чему-то и относится, американцы этого не видят. Так что очень важно, как люди воспринимают искусство.

*В ваших текстах и высказываниях обращают на себя внимание достаточно интимные отношения с большим историческим временем и большим универсальным. Это не частая черта у мыслителей, которые сформировались в Советском Союзе интеллектуально или биографически. Как вам удастся поддерживать эти интимные отношения с большой универсальной историей? Как вообще должна быть сделана теория, интересная не только для узкого академического сегмента, но и для публичного сегмента, в котором вы пытаетесь работать?*

Я, честно говоря, не пытаюсь с этим работать. В каком-то смысле я как этот Иван Петров — у него болит живот, и он сообщает об этом миру. Я пишу свои тексты ровно по той же модели. Я не пытаюсь строить каких-то позитивистских, научных моделей чего бы то ни было, будь то искусство или капитализм и т. д. Возможно, наученный Гуссерлем или сам по себе, я просто смотрю на какие-то вещи



и пытаюсь описать, какие возможности они передо мной открывают. Какие возможности они мне закрывают, чем они меня фрустрируют. Чем привлекают. Чем отличается для меня переживание фильма в кинотеатре и на выставке. Я как бы описываю свой опыт реакции очень феноменологически. Описываю феноменологический горизонт моей реакции на тот или другой феномен в наивной вере в то, что эта реакция тривиальна. У меня всегда было ощущение невероятной тривиальности собственного мышления. И ощущение, что философ и художник — просто один из многих, из толпы. Еще у меня было ощущение, что описываемое мной для себя может оказаться правильным для многих — просто вследствие типичности. Я всегда полагался на типичность и тривиальность моей реакции. Сказать, что всегда так получалось, я не могу. Некоторые из моих описаний оказались действительно популярными: люди стали себя в них узнавать. Некоторые оказались совсем не типичными и не тривиальными, и люди себя в них не стали узнавать. Но я на это не рассчитываю, не ставлю. Просто пытаюсь наиболее точно феноменологически описать собственную реакцию и посмотреть, что из этого выйдет.

*Как изменилось ваше ощущение времени после 1981 года? Ведь для советской официальной культуры и художественного андеграунда было характерно ощущение абсолютного разрыва между нашим временем и временем «там», в которое мы никогда не войдем. Насколько отношение к большой истории, которое присутствует в каждом вашем тексте, характерно для 1970-х годов? Или это уже результат вашего отъезда?*

Должен признаться, у меня никогда не было такого ощущения разрыва, и ни у кого из моих знакомых не было такого ощущения. Первое — я читал всю эту иностранную литературу в России; когда приехал на Запад, то ничего нового для себя не прочел. Я все уже знал, когда еще был здесь, в том числе брал читать у знакомых. Английский и французский я знал, немецкий был очень плохой, но, в общем, я прочел ровно то же, что и все остальные. В Германии был запрет на французскую философию — считалось, что она фашистская, — но я ее тоже читал. Второе — я всегда вос-

принимал Россию того времени, Советский Союз, как чрезвычайно экзотическую цивилизацию. Каждый день радовался, что мне довелось видеть что-то по-настоящему странное. Ведь по-настоящему странное редко удается увидеть. И я могу сказать, что это мое восхищение странностью разделяли не все и не всегда. Когда я жил в Питере, никто этого ощущения не разделял. Я ничего не мог с этим поделать. Когда переехал в Москву, оказалось, что некоторые люди разделяют: Кабаков, Булатов, Пригов. Они тоже воспринимали Советский Союз как невероятное сюрреалистическое животное, порождение чего-то мистического, на что надо смотреть с огромным трепетом и пытаться описать для остального человечества. Было ощущение ответственности, потому что было ясно, что все фантомы исчезают, все нетривиальное исчезает, остается все тривиальное. Сейчас принято тривиальное называть неолиберализмом. Возможно, поэтому у меня было такое невероятно позитивное отношение к Советскому Союзу, которое разделяли очень немногие в те годы, да и сейчас тоже. Но это было эстетическое отношение. Кантианское. Не то чтобы я считал это правильным. Но я вспомнил Канта. В 2001 или 2002 году я делал какой-то доклад в Германии, и моим содокладчиком был Тирсе, в то время — председатель Бундестага. Он сказал: «Мне бы хотелось с вами поболтать, но не могу: пошел писать доклад». Я спрашиваю: «О чем будете писать доклад?» «О необходимости уничтожить Дворец Республики в Восточном Берлине». Я говорю: «Да вы с ума сошли! Зачем его уничтожать?!» Он: «Ну как же, это свидетельство несправедливого режима». Я спросил: «Вы в Египте бывали? Пирамиды видели?» — «Видел». — «Считаете, что это памятник либерально-демократическому устройству или что их надо снести?» Он с удивлением на меня посмотрел и сказал: «А вы что, думаете, что эти вещи можно сравнивать?» Я отвечаю: «Да что их сравнивать, это просто одно и то же». Он сказал: «Мне эти вещи в голову не приходили, но я уже обещал сделать доклад, так что пойду писать». О чем это говорит? О том, что такого типа эстетизация была моим опытом. Это не было на что-то рассчитанной работой. Просто так я видел жизнь, которой я жил.

*А в чем конкретно для вас отражалась эта странность, в каких феноменах?*

Дело в том, что мы представляем себе культуру как поток. Что-то делается, что-то не делается, что-то остается, что-то забывается. Культура, даже раннехристианская, никогда не была тотальной конструкцией. То есть никогда не было ни желания, ни возможности произвести селекцию, которая шла бы очень далеко. Например, является ли «Люцинда» Шлегеля (я говорю об этом, потому что обсуждал это с Берковским, когда был еще очень молод) произведением прогрессивного романтизма или реакционного? Аргументы, которые использовал Берковский, были крайне изошренными. И он пришел к выводу, что это реакционный романтизм, и «Люцинду» запретили. Меня поражала, во-первых, сконструированность поля — не только советского, но всего в целом. У хеттов, у римлян тоже отделялось прогрессивное от реакционного, тоже выяснялись все эти детали. Я не знаю, по какой причине, но у меня невероятный интерес к этому. Я читал всякие сочинения, которые объясняли, что можно, а что нельзя включить, что реакционно, что прогрессивно. Это казалось мне чрезвычайно развитой формой мышления. То же самое, когда читаешь некоторые средневековые тексты, Фому Аквинского, византийские тексты. Можно с ними соглашаться или не соглашаться, но они обладают исключительной степенью интеллектуальной концентрации и интеллектуальной сложностью. Ни один западный человек никогда до этого не дойдет; не будет обсуждать, что прогрессивно, а что реакционно с точки зрения марксизма. Просто люди не думают в этом направлении. Нет этого всеобъемлющего, всеохватывающего, космического, универсального: «От бизонов до Барбизона». Я был абсолютно потрясен, когда прочел в «Очерках социальной истории искусства» Владимира Фриче, что импрессионизм представляет собой финансовый капитал, потому что там все размыто, а кубизм — индустриальный капитал, потому что там все очерчено. Помню, что тогда меня это дико возбудило интеллектуально. И я подумал, что это все когда-то рухнет и все забудут советские аргументы.

Все очень ослаблено. Но есть еще какой-то отзвук этого величия, хотя и очень слабый. Когда я первый раз приехал в Пекин, еще не было ничего такого, Пекин выглядел абсолютно как Москва. Я спросил своих китайских знакомых, почему так похоже на Москву. Они отвечали, что го-

род строили русские архитекторы, а когда построили, показали Сталину. И он сказал: нет, не нравится. Недостаточно по-китайски выглядит. Нужна национальная похожесть. И они на каждой крыше поставили по пагоде. Это увидел Мао и сказал: «Снести все пагоды!», потому что это низкопоклонство перед традицией. В результате все вернулось. До такой аргументации никто бы не дошел. Вот пагода: что она обозначает, что символизирует, как связана с напряженными отношениями между советским и китайским коммунизмом? Все это представляет такие уровни сложности, которые обычному секулярному пострелигиозному сознанию вообще не свойственны. И вот эта невероятная сложность, невероятная утонченность советского бытия, невероятная ответственность за все наследие мира, способность приписать всему какое-то значение, конечно, были, как я помню, неиссякаемым источником вдохновения.

*Вы можете вспомнить первые опыты биографического остранения?*

Я не помню этого момента. Это еще связано с тем, что я был больным ребенком: с пятого класса не ходил в школу, не ходил и в университет. И где-то только на третьем курсе стал выходить на улицу; в основном сидел дома. И я помню, как меня поразила реальность, с которой я столкнулся.

*Вы всегда были книжным мальчиком и столкнулись с реальностью?*

С визуальной реальностью, да и вообще с реальностью. По каким-то политическим причинам мне не дали распределения после окончания университета, поскольку я считался там подрывным элементом. Меня устроили знакомые в некую лавочку по распределению кирпича в Ленинграде — научным методом. Когда я пришел туда, у меня был один подчиненный — когда-нибудь я напишу об этом. У меня вообще за всю жизнь был всего один подчиненный. Вы его знаете, это Лев Лурье. Я занимался общим распределением кирпича и сухопутным путем, а он — по воде. Распределение кирпича открыло мне глаза на советскую жизнь. Это был невероятный момент, в первую очередь эстетический. Это был абсолютный Батай. Я начал свою карьеру в Герма-

нии с преподавания Батая в университете, очень его любил. И вдруг я понял, что все эти советские люди живут эксцессивно, на последнем напряжении, буквально на последнем вздохе, на пороге тотального краха! Это абсолютно батаевская модель существования в возгонке и переизбытке жизненной энергии. Особенно в области кирпича.

*Александр Меламид сравнивал в одном из своих интервью социализм с порнографией по степени воздействия и принуждения к эксцессивному действию.*

Сам Батай неправильно описывал коммунизм, у него было полтора тома с описанием коммунизма. Он не жил в советском обществе и не понимал как раз этого стахановского, символического, экстремального, переизбыточного. Он этого не видел совершенно. Он считал, что это возможно только в буржуазной культуре, потому что она продолжает инвестироваться в аристократическую, а советская культура этого не делает. На самом деле советская культура аристократична в значительно большей степени, чем буржуазная. Например, идея «чести и достоинства». Кто там думает о чести и достоинстве?

*Вы математик по образованию и занимались лингвистикой. Для человека, занимающегося искусством, ваш путь не типичен, потому что все художники и критики, которые вышли из 1970-х годов, интересовались этим как дилетанты, а вы занимались как профессионал. Какие у вас были интеллектуальные ориентиры в те годы? Что для вас было важным, кто был важен? Может быть, у вас были какие-то вообразаемые друзья в виде мертвых авторов или живых авторов, которые казались недостижимыми?*

Я редко ходил в университет, в основном сдавал экзамены. У меня хорошие воспоминания об этом. Я учился математической логике. Что я там читал? Рассела, Витгенштейна, Крипке. Диплом я писал по Крипке. Я довольно хорошо усвоил все это в свое время. Люди там были открытые и симпатичные, интересовались и тем, что я вообще читал. Поэтому я там и семинары вел, рассказывал о Гуссерле, Хайдеггере, Бергсоне. И это очень приветствовалось. Атмосфера была очень симпатичная. Но меня всегда интере-

совала... нет, не оппозиция, диссидентом я никогда не был. Интересно, какие вообще возможности бывают в жизни. Я жил тогда в Питере, довольно быстро перезнакомился с сионистами, русскими фашистами в разных вариантах, потом с неофициальными поэтами, с кругом Виктора Кривулина, Елены Шварц. С какими-то очень закрытыми специалистами по французскому, потому что я читал по-французски и брал у них книжки. У меня была такая картография альтернативного Питера.

*В нем на тот момент почти не было искусства?*

В нем было искусство, но плохое. Я дружил с Шемякиным, довольно хорошо его знал, часто у него бывал. Знал Юрия Жарких. Устроил выставку Евгения Рухина за год до того, как его сожгли. Игоря Захарова-Росса я знал очень хорошо. В общем, я знал это все. Знал всех посетителей «Сайгона». Я дружил с Таней Губичевой. Таня меня познакомила с Гайденко, Давыдовым. А потом меня познакомили с Мамардашвили, то есть я знал также среду людей, пытавшихся что-то сделать. И мне тоже хотелось что-то сделать. Я думаю, что мой социальный бэкграунд связан с попыткой понять, что можно сделать в России. У меня не было никакого интереса к диссидентству — мне не казалось, что в этом плане можно что-то сделать. У меня всегда было ощущение, что в то время можно было либо что-то нарисовать, либо что-то написать и как-то показать или издать для своих. Я занимался журналом «37». То есть я занимался тем, что мне казалось реалистичным. Через этот журнал я познакомился с Кабаковым, с москвичами.

*Переезд в Москву изменил ваш горизонт возможностей?*

Переезд в Москву был очень важен, потому что я познакомился с целой группой людей, о которых я мог писать. Остальное же, как мне кажется, я уже знал.

*А с еще одним математиком, важным для здешней московской жизни, Юрием Мамлеевым, вы пересекались?*

С Мамлеевым мы пересекались в Москве очень мало, но за границей — довольно много. Встречались с ним в Па-

риже, он приезжал к нам. В парижской эмиграции, когда я туда переехал, была довольно сложная ситуация. Но вот с Мамлеевым мы были в хороших отношениях и остаемся. Но я со многими тогда дружил. Я ездил в Коктебель. Дружил с Лимоновым, Сапгиром.

*Одно из ключевых событий в современном философском обществе — невероятный скандал с публикацией «Черных тетрадей». Для какой-то части людей это, возможно, будет полным закрытием Хайдеггера. Как вы относитесь к ситуации опрокидывания частных записей — отчасти приватных, отчасти личных по содержанию — на философию? Что вы думаете об этом скандале?*

Я не вижу здесь скандала.

*Но вы же знаете, что ушел из-за публикации председатель Хайдеггеровского общества.*

Я знаю все это. Эта скандализация происходит давно. Фай писал уже свои книги о Хайдеггере, и другие писали. Была история с Полем де Маном. Это все старая ситуация. Ну, что-то добавилось. Сколько я жил в Германии, столько это обсуждалось. И сейчас обсуждается. Каждый год обсуждалось. В конце концов, если посмотреть на то, что Хайдеггер писал после ректорства: «Ницше», «Исток художественного творения»... Это все его объяснения. И мне кажется, что к этому надо относиться серьезно. Прежде всего, он очень ответственно и серьезно относился к языку. Он верил в то, что немецкий язык — это язык философии. И для него победа немецкого языка была важна. Он предвидел его крах и поражение. Он видел прообраз этого поражения в поражении, которое греческому языку нанесла латынь. Потом эта тема повторялась у Деррида — английский как латынь, крах французского языка. Хайдеггер прекрасно понимал, что язык можно сохранить только силой оружия. После ректорства он разочаровался в этой возможности. Зная очень хорошо Ницше, он описывает его в терминах нацистской идеологии, повторяет «волю к власти». Он пишет не о Ницше, он пишет о национал-социализме: что это опять метафизика, опять не работает, что это опять воля и что на самом деле нужно отдаться бытию, которое открывает, закрывает

и которое обманывает. В чем смысл всей его литературы после этого? Бытие — просто другое название для *la belle dame sans merci*. Бытие — то, что всегда обещает и всегда обманывает. Философ живет в постоянной влюбленности в это обещание и в постоянном ужасе от этого обмана. Я считаю, что он правильно описал свою ситуацию — она была именно такой. Он надеялся на союз языка и меча, быстро удостоверился в том, что он не работает, и немедленно отошел от этой надежды. Его лекция об истоке художественного произведения была прочитана в Швейцарии.

Что я сам думаю по этому поводу? Мне это было понятно, когда я это прочел, потому что как-то в ранней юности, в питерские годы, я подумал, что не надо писать о поэзии, литературе и вообще обращать внимание на язык. Я не читал тогда Хайдеггера, но у меня было такое впечатление. Я начал писать об искусстве, потому что оно понятно без языка. Язык визуальных форм глобален с самого начала. Он стирает все национальное, стирает языковую упертость. Многие мои знакомые верили в язык. Эта мандельштамовско-хлебниковская традиция жива и продолжается. Она и есть хайдеггеровская. Это и есть фашизм языка. Это жизненная, экзистенциальная ставка на слово. Мне всегда казалось, что она проиграна давно, в конце XIX — начале XX века, и не приведет ни к чему, кроме трагедии, личной и общественной. Мне казалось, что искусство, язык визуальных форм избежит этой опасности, выживет в этой катастрофе. Теперь катастрофа произошла, потому что утрачены все языки. Немецкий утрачен, французский утрачен, да и все остальные, даже английский утрачен. Тот язык, на котором сейчас пишут, не является английским языком в традиционном литературном смысле слова. То есть язык обанкротился во всех его вариантах, в то время как визуальная культура вместе с телевидением, с Голливудом функционирует дальше. Довольно любопытно, что после краха нацизма Германия сделала невероятную ставку на искусство — и не только визуальное искусство как таковое. Лидирует не только немецкое искусство, но и художественная теория. Я довольно часто бываю с моими французскими коллегами, которые говорят, что во Франции невозможно издать книги по визуальному искусству, вообще по визуальности. Нет работы. Все тихо занимаются Малларме. Вот Мейясу прочитал Малларме. И никто его не чи-



тает. Мейясу читают только художники или художественные критики.

То есть для меня Хайдеггер — это симптом кризиса языка. И описание этого кризиса он дает, по-моему, очень точное. Я только думаю, что эту опасность можно было увидеть с самого начала. Например, Вальтер Беньямин избегал этой опасности именно потому, что занялся визуальной культурой. Этой опасности можно было избежать, а можно было описать.

*Хайдеггер долго крепился в борьбе за язык, но потом в конце концов сломался. Он хижину долго не радиофицировал. И поставил радио только тогда, когда разразился Карибский кризис, чтобы слушать, что там происходит. До этого — только язык.*

Но радиофикация — это тоже язык. Это не телевидение. Это то же самое. Речи фюрера тоже передавали по радио. При всей своей любви поговорить Гитлер верил только в архитектуру и искусство. Он во все эти разглагольствования сам не верил и хорошо видел, что новая культура будет совсем другой. Он же говорил в знаменитой речи 1936 года, что весь новый немецкий романтизм — то, из-за чего над немцами справедливо смеются евреи. А истинный ариец должен обратиться к вненациональному, к универсальным достижениям арийской культуры, таким как Рим. Уже тогда Хайдеггер, с невероятным провинциализмом и упертостью настаивая на немецком языке, вошел в противоречие с имперским проектом, даже с национал-социализмом, притом что имперский проект национал-социализма был тем еще имперским проектом. Это трагедия человека, любящего язык, в момент его гибели, и он хорошо ее описал.

*Вернемся от немецких реалий к российским. Следите ли вы за тем, что делается в современной российской философии, в социальных науках? Кто вам интересен, что вам интересно?*

До меня мало что доходит. Чтобы я так внимательно следил и читал — признаться, нет. До меня что-то доходит время от времени, но это все настолько отрывочно, что не могу сказать, будто у меня есть какая-то действительно связанная картина.

*У вас вышла на русском книга о космизме. Когда Стивена Фуллера, который выступал в ВШЭ, спросили о том, что делать русским студентам на Западе, что продавать на глобальном научном рынке, он сказал: «Продавайте русский космизм, берите Циолковского под мышку и поезжайте на Запад». Согласны ли вы с этой оценкой? Считаете ли вы, что русская культура вообще, русский национальный проект имеет шанс привлечь к космизму новый глобальный интерес? Или это фикция, временный поворот?*

Моя книга о космизме вышла на немецком уже очень давно, пятнадцать лет тому назад. Я делал проект *Post-Communist Condition* при поддержке немецкого правительства. В его рамках я издал три книги: о русском авангарде, современной ситуации и русском космизме. Мне тогда просто хотелось напечатать что-нибудь такое, чего на Западе не было. Тот же самый экзотизм — показать что-то странное, чего там не было. Тогда интерес был очень низкий, почти никакой. Но прошли годы, и сейчас начался западный космизм, этот самый материализм, Бруно Латур, спекулятивный реализм, рассуждение на тему интеграции человека в космос и постгуманизм. Все ложится одно к одному. Тогда это нельзя было продать: я попытался, но не смог. А сейчас можно. Не потому, что это русские — русские как таковые не порождают интереса. Но мода идет в эту сторону. И конечно, Вернадского с его солнечными циклами можно связать с солнечным мифом Батая. Теперь есть возможности, которых тогда не было. И я вернулся к этому проекту сейчас и надеюсь, что работа выйдет по-английски скоро. Но то, что я делаю, не связано с рецепцией — это связано с моими интересами, с тем, в чем я вижу возможность для себя. Иногда это совпадает с рецепцией, иногда нет.

*В чем секрет вашей работоспособности, несмотря на весь внешний застой?*

Я очень ленивый человек. Я абсолютно ленив, и работоспособным меня назвать нельзя. Я думаю, секрет в этом, если хотите. У меня есть тенденция избегать всего, не связанного с тем, что мне интересно. Все, что неинтересно, я не делаю, даже если это приводит к большим неприят-

ностям, а так часто бывает. Но я делаю только то, что мне интересно. Правильная ли эта стратегия или неправильная, я не могу сказать. Но могу сказать, что люди очень часто делают то, что неинтересно. Я этого не делаю. Просто в принципе не делаю.

*Беседовали Александр Бикбов, Сергей Попов,  
Яков Охонько и Валерий Анашвили*

*Москва, отель «Ритц-Карлтон»*

“I SEE QUENTIN MEILLASSOUX AS EXACTLY LIKE STALIN”.  
AN INTERVIEW WITH BORIS GROYS

BORIS GROYS. Professor of Russian and Slavic Studies, groys@aol.com.  
New York University, 19 University Place, New York, NY 10003, USA.

*Keywords:* art; authenticity; accelerationism; Russian Cosmism; speculative realism; capitalism; materialism.

This interview is concerned with problems that some contemporary theories such as accelerationism, the theory of a new spirit of capitalism, and speculative realism confront as they turn out to be not so far removed from the theories of the 19th and the beginning of the 20th centuries. Instead of acceleration, Groys offers a concept of a deceleration which eventually results in stagnation. This suggests the possibility of actualizing the experience of Soviet socialism, which Groys always understood as original and exotic and therefore especially valuable to those who study it with an open mind. The interview also considers the scandal resulting from the publication of Heidegger's *Black Notebooks*. According to Groys, Heidegger's position hinged on his attitude toward language, which he felt should be defended at some point by force of arms. Fascism in language may in turn be challenged by the language of visual culture that is universal and extra-national.

The interview also considers art, including where something new in art is now to be found. The new is produced by a change in context, and what is new in art is always a new interpretation of its boundaries. Joseph Beuys' slogan, "Everyone is an artist", has become even more to the point because contemporary communication in its extremely varied modes lacks an address. Groys underlines the special role of re-enactment in contemporary art as it increasingly devotes itself to exhibiting archived material and documenting earlier performances. All of this is focused on making the spectator feel that she has irrevocably missed something and will never be able to make contact with it. That manoeuvre is also relevant to the problem of authenticity in art because the authentic exists only as something elusive and impossible to attain and never as the authentic itself. It exists only as the dream of itself. The interview touches upon the success strategies for contemporary artists: to succeed locally, you must first become famous internationally.

DOI: 10.22394/0869-5377-2018-4-27-53