

ВРЕМЯ И МЕСТО

Архаист и новатор

Герои Владимира Янкилевского - это мы, зажатые между реальным и иллюзорным

Вадим Алексеев

На «Арт Москве» галерея Крокина представила новую работу Владимира Янкилевского (р.1938) – пятиметровый триптих «Адам и Ева». Янкилевский, один из важнейших русских художников второй половины XX века, воздействует на мир, создавая его художественную модель. Большие триптихи – концепция работы Янкилевского, их правая и левая части почти всегда символизируют мужское и женское начала. Его герои – мы, зажатые в дверях, шкафах, лифтах, между реальным и иллюзорным мирами, разделенные стеной, не понимающие и не слышащие друг друга. Абстрактные образы сочетаются с фигуративными, а архаическая память накладывается на наше воображение. Сегодня триптихи находятся в ведущих коллекциях мира (сам мастер живет в Париже), а в будущем году все двадцать будут представлены на ретроспективной выставке в Русском музее.

Владимир Борисович, библейская притча об Адаме и Еве не используется в вашей работе буквально, не так ли?

– Мифология вообще не является для меня базовой – это концепция Адама и Евы, куда входят очень большие экзистенциальные и временные пространства. Здесь идет противопоставление брутальной актуальности и раздельности, два лифта проезжают рядом друг с другом, но люди в них абсолютно отчуждены. Это мой четвертый триптих на тему Адама и Евы. Когда я начал искать свой язык, я пытался определить для себя, что такое картина, как взаимодействуют цвет, композиция, как можно при помощи этих средств выразить то, что я чувствую. Когда я стал делать свои первые опыты, то увидел, что у меня получаются архаические вещи. Оказывается, я прошел естественный путь художника и определил для себя язык, которым пользуюсь до сих пор. Все мои фигуративные вещи построены на этом. Тогда я понял главный принцип искусства: не изображать, а выражать свое отношение.

– Для вас в основе всего искусства лежит принцип архаизма?

– В архаике были первые попытки зафиксировать, найти некие формы выражения переживаний. Изначально она могла быть достаточно примитивной, когда крутлый и квадратный элементы могли взаимодействовать как мужское или женское начало. Потом все усложнялось. В эстетике Малевича или Штейнберга

все более изощренно, более тонко, но принцип остался тем же самым. Что до подлинной архаики, которая была в Мексике, Египте, Африке, Океании, это был живой пласт, который дал очень много для всего последующего развития искусства. Если они рисовали голову, то рисовали не похоть, а процесс дыхания, то, как человек переживает вдох и выдох. Глаз был процессом видения, энергия взгляда видна в масках. Уши выражают слух. В одном из моих альбомов есть фотография Майоля, лежащего Дину Верни, рядом – вещь из Тассили, из Сахары. Они абсолютно симметричны. Невидимо архаика существует во всех на-

завляют активно реагировать. И этот образ в тебе живет, застревает, потом всплывает, ты думаешь об этом. В опере «Нос» у Шостаковича одна часть, которая идет чуть ли не пять минут, начинается с соло на ударных. Такого соло я не слышал ни у одного джазмена, ни в одном ансамбле. Это написал Шостакович, это было записано, это не было импровизацией, но это что-то совершенно фантастическое. Поэтому я люблю и джаз. Мои рецепторы настроены одинаково на восприятие музыкальной формы и ее завершенности. Для меня не было большой разницы между восприятием любимого мной Шостаковича и таких му-

Функция искусства – открывать то новое, что еще закрыто и невидимо для других

стоящих произведениях искусства, это его костяк, который могут прикрывать кожа, одежда и прочие социальные признаки. Если раздеть любого подлинного художника, Ван Гога или Пикассо, мы обязательно найдем архаику. Достаточно перевернуть картину, чтобы потерять сюжет и увидеть, настоящая картина или нет, продолжает она жить или нет. Перевернул картину «Слава КПСС» – и нет ничего, как у Буралино. Беда в том, что у многих, кто пользуется этим методом, пропало чувственное начало. Они стали рисовать квадратиками и кружочками без всякой связи с переживанием. Вещи становятся технически эффектными, но искусство исчезает, превращается в дизайн.

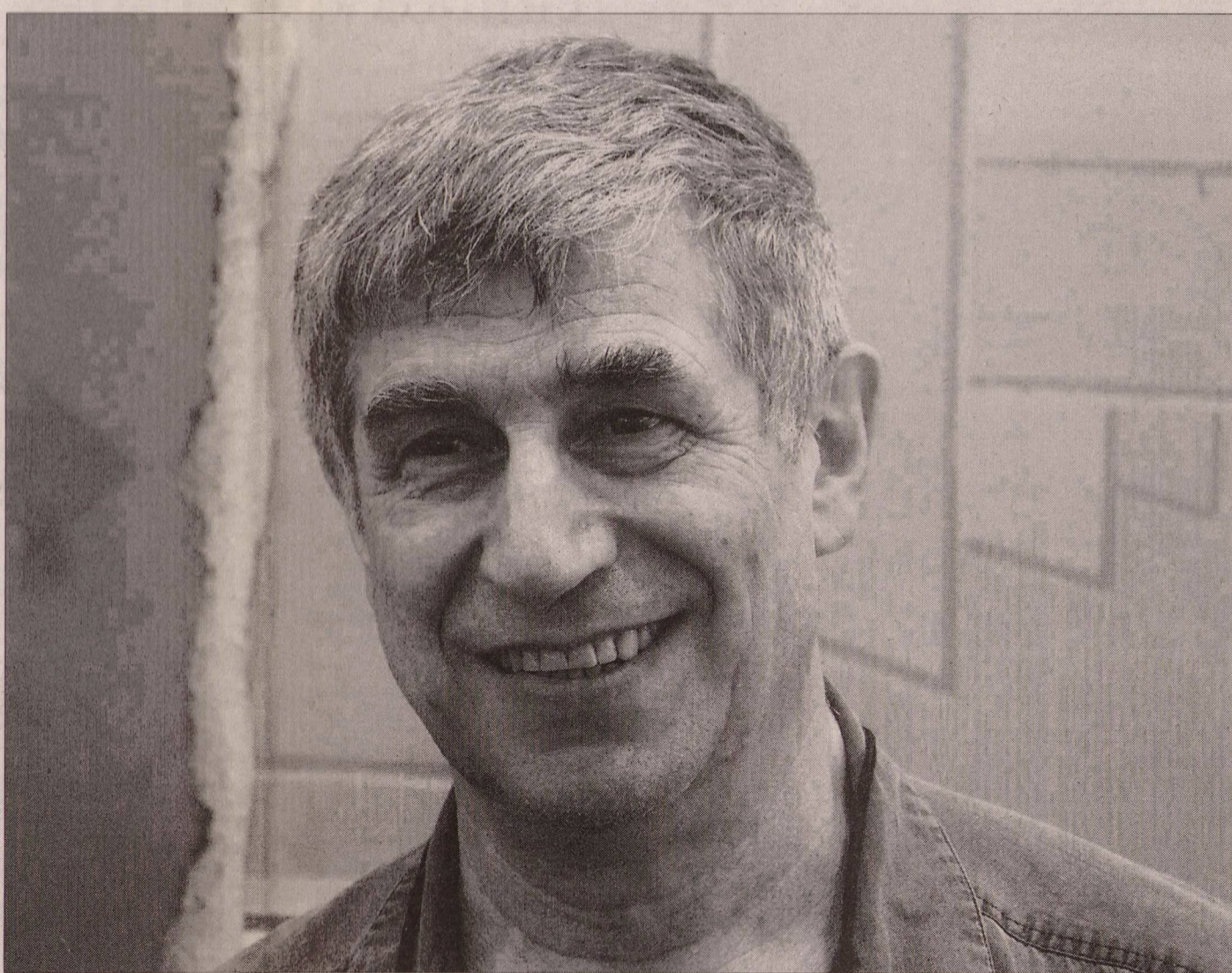
– Одна из ваших серий называется «Тема и импровизация». Какое воздействие оказала на вас современная музыка?

– Для меня две главные фигуры – Бах и Шостакович. Я очень долго не мог привыкнуть к Моцарту, потому что всегда знал продолжение фразы. Слушаешь – и совершенно естественно вытекает продолжение. В музыке Баха всегда есть неожиданность, что делает ее абсолютно современной сейчас. Слушая Баха, ты не чувствуешь, что это некий манеризм, который тебя отсылает в ту эпоху. Ничего подобного – эта музыка абсолютно живая, потому что она все время имеет неожиданные продолжения, неожиданные паузы. И ее очень легко актуализировать – современный исполнитель может эти вещи углублять, акцентировать. Музыка становится совершенно современной. То же самое у Шостаковича – у него очень острые продолжения, совершенно неожиданные, которые тебя волнуют и

закантов, как Телониус Монк и Майкл Дэвис. Мне казалось, что это такие же совершенные формы, но в них была важна еще и спонтанность. Когда я ходил на джем-сейшны, то видел, как это рождается на твоих глазах, тема и импровизация. Но я ведь так и Шостаковича воспринимал.

– Как был представлен публике ваш первый триптих?

– В начале 62-го года в гостинице «Юность» была первая большая выставка, где я выставил «Триптих № 1». Выставил и выставил – а через много лет скульптор Борис Орлов сказал мне: «Ты не представляешь, какой ты был знаменитый! Тебя знала вся Москва». Говорю: «Что же ты раньше мне об этом не сказал! Я был таким одиночкой, если б я знал, что кто-то заметил вообще...» Оказывается, на эту выставку ходило много народу, ее заметили критики, все о ней говорили – но ведь у нас же не было поля общения никакого. Потом было обсуждение, и там я впервые увидел Эдика Штейнберга, который вылез на сцену, неприкаянный, как всегда, в каких-то чужих не валенках, и сказал, почесывая голову: «Я-то вообще истопник, работаю в котельной, но если говорить о Пауле Клее...» И начал про мой триптих говорить, вспоминая Пауля Клее, чтобы показать свою образованность. И ушел. Вышел какой-то комсомолец, которому ужасно понравилось, что можно зацепиться за эту формалистическую вещь: «Да, правильно сказал предвудущий оратор, это повторение буржуазного искусства». И что-то в этом духе. И тут с выпученными глазами высочил Эдик на сцену и стал кричать: «Идиоты, это я не для вас говорю – вы-то вообще в искусстве ничего не понимаете! Это



Владимир Янкилевский: «Главное в искусстве – не изображать, а выражать свое отношение».

Фото Вадима Алексеева

гений! Это вообще – гениальная вещь!»

– Затем была знаменитая выставка в Манеже, где Хрущев топал ногами.

– Все, что я читал по этому поводу со слов участников, включая Нина Молева, жена Элия Белюткина, пишет, что Янкилевский и Соболев, согласно новейшей западной моде, разложили работы на полу, а Хрущев раскидывал их ногами. Значит, она там просто не была, потому что вещи висели, на полу ничего не лежало, существуют фото- и киносъемка. Но любое событие уже через долю секунды становится мифологией. Когда четыре или пять свидетелей описывают одно и то же, правдой становится сумма описаний, объем этих взглядов на события и есть правда. Здесь не получается и этого – нет объема события, просто бесконечное перетягивание одеяла. Я понимаю, что у каждого есть концентрация на чем-то, но ни один из тех, кто вспоминает Манеж, не помнит фразы Хрущева. Вся мыльная опера, бесконечные пляски вокруг этого события, как он ругался и как неправильно произносил слова. Почему-то запомнили и бесконечно цитируют: «пида-расы и абстракционцы», хотя он так не говорил, говорил «педрасы». Но действительно драматически напряженным – кульминацией события – было его высказывание: «Что касается искусства, я – сталинист». Он это сказал в ответ на «Как же так, вы

начали процесс десталинизации, а в искусстве выступаете против нас!» Ни один участник не помнит этого высказывания. А для меня эта фраза стала центральной, я ее запомнил. Так же как и «Все иностранцы – наши враги».

Достаточно перевернуть картину, чтобы потерять сюжет и увидеть, продолжает она жить или нет

– Как складывался ваш круг общения? Художники интересовались работой друг друга?

– Вообще-то мне трудно судить – я был достаточно изолирован. Я учился в Полиграфическом на одном курсе с Витей Пивоваровым и Колей Поповым. Это были мои друзья. За современным искусством мы бегали в Библиотеку иностранной литературы, в спецхран не пускали, и мы листали какие-то журналы 30-х годов, с черными белыми репродукциями Мира.

Кабакова я помню в лицо еще по МСХШ, когда он ходил по коридору и очень фальшиво пел оперные арии. Я был на три класса моложе, и в жизни мы стали встречаться позже, когда в 62-м году Ильи пришел ко мне с Васильевым. Они смотрели мои первый и второй триптихи. И пошли какие-то рассуждения – совершенно не в русле традиционной болтовни. Потом я пошел к Ильи, потом появился Юлю Соостер, потом Юра Соболев, который в то время был очень важным человеком, не будучи никогда значимым художником. Но он был очень образованным, много знал, много читал, хорошо знал немецкий язык, читал в оригинале многие вещи, у него были репродукции, у него я впервые услышал современный джаз. Его квартира была клубом, куда он каждый вечер приглашал молодых художников и музыкантов, чувствуя себя гуром. Мы собирались, говорили, он нам показывал книги, у него я впервые увидел хорошие монографии Макса Эрнста и Пауля Клее – до этого не видел ничего. Круг Юры Соболева чешский искусствовед Халупецкий потом назвал «Средне-бульваром». Из этого сделали идеологическую группу, на самом деле просто географически в районе Сретенского бульвара было большое количество мастерских и случайным образом сложился круг, который противостоял Лианозову. Все художники были разные, объединял некий взгляд на жизнь, на мир, на философию, но все были модернистами в отличие от стилистически консервативных лианозовцев. В воздухе был антаго-

низм, мы мало общались. Рабин ни разу не был в моей мастерской, в Париже мы сейчас видимся чаще, чем тогда в Москве.

– Как появилась в вашей жизни Дина Верни? В ее парижском музее Майоля находились

самая важная ваша вещь, «Дверь в коммунальную квартиру».

– Дина Верни появилась у нас в первый раз в 70-м году. Она замечательная женщина, очень неравнодушная к жизни здесь и к судьбе художников. У нее была ностальгия по России, в шесть лет она уехала из Одессы. Я не знаю, какими критериями она руководствовалась, но эстетически всегда тяготела к модерну. Я думаю, что ее больше всего привлекали социальные мотивы – юмор Ильи Кабакова по поводу коммуналок, вещи Булатова, соотносимые с советской реальностью. У меня она отбирала в основном фигуративные вещи, хотя любила и абстрактные пастели. Да и увозить могла то, что умещалось в ее чемоданчике, – в основном графические листы. Правда, она увезла шкаф. Сделал я его в 72-м году, а через год она организовала настоящую авантюру. Когда она побывала у меня в мастерской и увидела эту дверь, на нее очень большое впечатление произвели звонки, ящики, одежда. Как я понял, на то, что там происходит с горизонтом, она не обратила внимания, для нее это не было так важно, а вот актуальная социальная фактура была важна. И она сказала: «Я очень хочу эту вещь». И организовала совершенно авантюрную экспедицию: французский жур-

налист Поль Торез на машине поехал путешествовать по России. И в этот фургоначик они поставили фанерный шкафчик, купленный в Париже. Когда переезжали в Бресте таможню, то в таможенной декларации написали, что было в машине, в том числе: «платяной шкаф – один». А в шкафу висели пальто и прочее. И когда они уезжали назад, то тоже написали: «шкаф – один». Фигуру мы разобрали, одежду сняли, просто они потом повторили этот маневр. И в машине стоял шкаф – покрашенный, дрянной, но шкаф. Вот так она его вывезла.

– Вы ждете какого-то откровения от современного искусства?

– Искусство типологически очень сильно изменилось за последние двадцать лет. Дюшан был один, сейчас это стало общим явлением. (Марсель Дюшан был первым провокаторм в искусстве, представившим бытовой объект – писсуар – в качестве произведения искусства. – В.А.) В этом смысле была показателем огромная выставка по истории абстракции у Гугенхайма, где на первом этаже были Малевич и Кандинский, а чем выше поднимаешься по лестнице, тем быстрее улетучивалась энергия, превращаясь в бездушную, мертвую геометрическую абстракцию. Происходит деградиация идеи. Внутри этого весь рынок, весь истеблишмент, который занимается современным искусством. Вещи, которые не попадают в эту стилистику, выпадают из сферы внимания. Тем не менее я до сих не увидел ничего, что потрясло бы меня как открытие, несло бы в себе новое видение. К сожалению, почти все, что я вижу, – довольно рабское вхождение в тот имидж, который уже существует. Чуть более остроумный, чуть менее, с большим или меньшим размахом, но всегда внутри этого забора. Русские кураторы много читают и хорошо знают мейнстрим. Сначала они были в фарватере у Кабакова, потому что за суперстаром надо идти – с этим связана своя карьера. Сейчас постстали, поезд ушел, и нашли молодых, из которых хотят делать заметные на Западе фигуры, что очень трудно, поскольку молодые сами стараются так или иначе быть похожими на западное искусство. Но функция искусства – открывать то новое, что еще закрыто и невидимо для других.



«У себя дома».

Триптих, 2005



«Адам и Ева».

Фрагмент триптиха, 2005