

Нонконформизм за забором

Владимир Янкилевский в "Сэм Бруке"

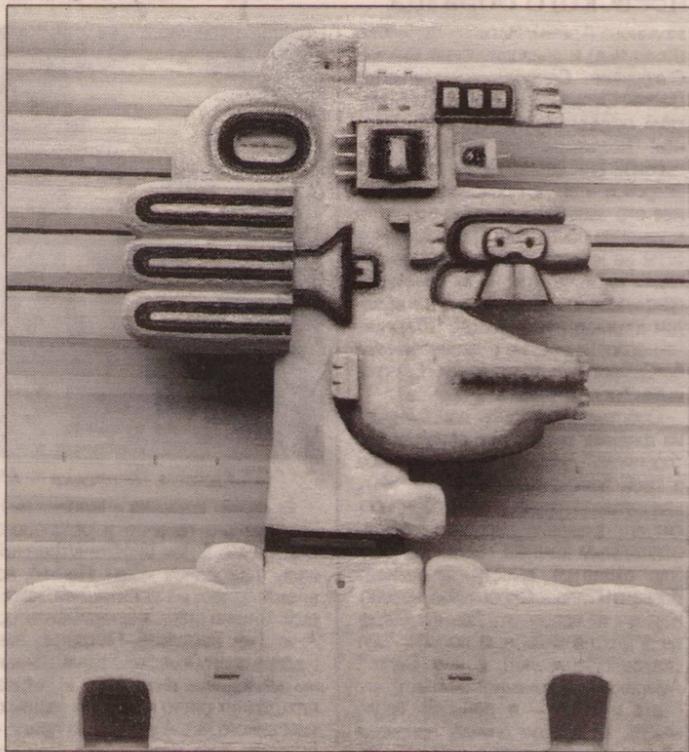
Культура. — 2003. —
27 марта — 2 апр. — с. 10

Когда-то Владимир Янкилевский изготавливал "ящики". Объяснял это так: "в метро, в автобусах люди прижаты друг к другу, но они друг другу чужие, их отделяет невидимая стена; эту непроницаемую иллюзорную стену и символизируют "ящики". У каждого человека есть свой невидимый ящик". Идею он привез из Америки, где, как известно, помещения просторные и широкие. Но изготовлением занялся дома, в малогабаритной квартире на Ленинском. День и ночь трудился — пилил, строгал, склеивал. Пришла пора везти ящики на выставку, но в узкую дверь они не пролезли. Художник должен был это знать — ведь когда-то сам писал двери — старые, с полдюжиной фамилий жильцов, массой звонков и кнопок, перед которыми спиной стоял человек в пальто. В общем, пришлось тогда распилить ящики на три части, и в таком виде отправить в Париж.

Сегодня на персональной выставке в Музее Высоцкого (галерея "Сэм Бруке") ни ящики, ни дверей нет, а вот абстрактные картины мастера разместились прекрасно. В этой ипостаси Владимир Янкилевский практически незнаком нам, хотя именно его большие абстрактные работы были в числе тех, что вызвали гнев Хрущева на выставке в Манеже в 1962 году. Несколько картин, бывших на той выставке, есть и на экспозиции в "Сэм Бруке". Всего представлено более сорока графических работ, отражающих творчество Янкилевского с ранних лет до настоящего времени, а также несколько живописных произведений начала 1960-х годов. Большинство из них выставляется впервые, некоторые демонстрировались только за рубежом.

Абстрактные произведения Янкилевского образуют серии, в каждой из которых варьируется определенная пластическая идея ("Тема и импровизация", "Пространство переживаний", "Пейзаж сил"). Языком беспредметного искусства они повествуют о сущностных категориях человеческого бытия, о метафизических, надмирных смыслах: бесконечности, энергии, единстве и двойственности. Пространство этих работ живое, что обеспечивает им сильную выразительность и активное воздействие на зрителя. Абстрактные мотивы художник органично использует в своих фигуративных произведениях, тем самым утверждая приоритет человеческого, глубоко личностного начала любого искусства. "На этом языке я разговариваю, — говорит Янкилевский. Нужен ли переводчик, чтобы другие поняли меня, я не знаю, но надеюсь, что я использую архетипы и универсальные эмоции, доступные всем, у кого открыты глаза и кто не ограничен интеллектуальным снобизмом."

"Я думаю, — писал мастер в израильском журнале "Зеркало", — что естественный путь искусства — это путь Ван Гога, вот тип художника, быть может, крайний, но истинный. Мир ведь конформистский, большинство старается адаптироваться к общепринятым правилам, чтобы нормально преуспевать, строить карьеру, но художник для меня по определению нонконформист — и не в том смысле, в каком это слово употребляется применительно к 60–80-м годам, когда русские художники, социально являясь нонконформистами, находясь в оппозиции к истеблишменту, эстетически были вполне конформны по отношению к тому, что происходило в искусстве на Западе. Нет, речь идет о нонконформизме подлинном, о создании собственного видения, языка, о синтезе современного и архаического внутри экзистенциального ящика, называемого мной экзистенциумом, — у каждого человека он свой, у одних он охватывает тысячелетия, у других сжимается до



"Триптих № 7". Фрагмент правой части

сиюминутных, газетных размеров. Художник по идее обладает максимальным объемом пространства: чем больше он включает в свой ящик, тем масштабнее его жизнь в искусстве".

Здесь невольно вспоминается давний спор Янкилевского с Ильей Кабаковым, утверждавшим, что в искусстве остаются школы и направления, а не личности. Путь Кабакова — упорное покорение западных институций современного искусства. Янкилевский к такому пути относится скептически, это его естественная позиция, не связанная ни с конкурентной борьбой, ни с выяснением отношений. Его работы не соответствуют мейнстриму, а ведь кураторы и музейные директора, реальные хозяева арт-рынка, вкладывая деньги, не могут себе позволить ошибиться.

Своими размышлениями о русской абстрактной живописи второй половины XX века Владимир Янкилевский любезно согласился поделиться с газетой "Культура".

Обращение к абстракции было вашим личным выбором или модой рубежа 50–60-х?

— Я был единственным абстракционистом в Манеже, все остальные были фигуративные художники. Абстрактных художников вообще было очень мало. Был Немухин, была Мастеркова. Они до сих пор делают абстрактные вещи. Некоторые занимались как абстрактным, так и фигуративным искусством, как Валентин Воробьев. Но в его биографии не было последовательной концепции, которая включала бы в себя идею творческой зрелости. В основном был фигуратив и социальный экспрессионизм. Не было ни школ, ни направлений, были отдельные спорадические поиски отдельных художников, которые в силу своей культурной ориентации, философских взглядов выбирали свой путь в потемках. Кто-то стал делать геометрическую абстракцию, кто-то — абстрактный экспрессионизм, но это были точечные явления, никак между собой не связанные. Вообще, мы тогда не очень еще разобрались с иерархией. Серьезные работы соседствовали с дилетантскими.

Как вы считаете, что породило мифологию и замкнутость московского художественного круга, "эрта-среду", если пользоваться определением Андрея Амальрика?

— Дело в том, что нонконформизм был внутри забора. Мы не знали, что происходит за ним. Внутри находились те, кто был выкинут из официальной художествен-

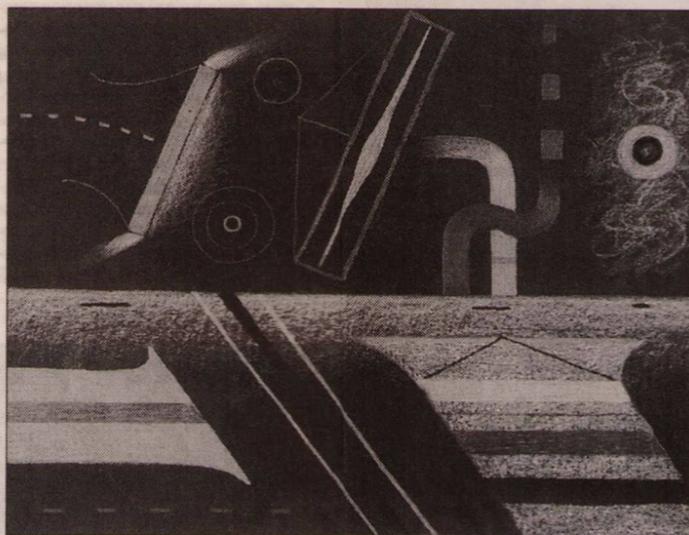
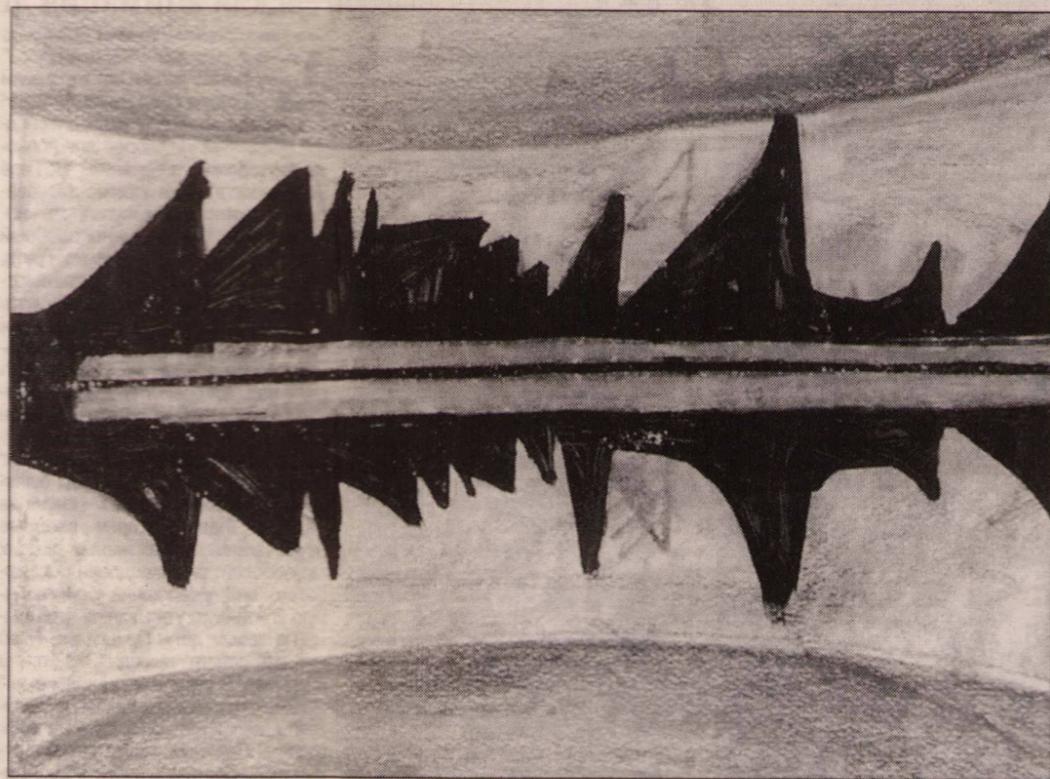
ной жизни. Нонконформистами были ситуационно, но если Зверев взял за шкуру, вынести за забор и поставить в Париж, то окажется, что Зверев — нормальный салонный художник. Так что это было абсолютно местное явление. Нортон Додж обозначил свою коллекцию как нонконформистское искусство из Советского Союза с какого-то по 87-й год. Но какой нонконформизм был после бульдозерной выставки, когда спокойно можно было все выставлять и продавать? Соцартисты рисовали все, что хотели.

В те годы до вас доходила какая-то зарубежная информация, например, во время фестиваля молодежи в 57-м году, или американской выставки в Сокольниках, или из польских журналов?

— Да, но это была абсолютно случайная информация! Главное — не было общей картины. Кто-то увидел одно, кто-то — другое. Настоящие художники попадали под влияние, но имели свой внутренний путь развития. Другие были зависимы только от внешних факторов, сперва увидели одно — стали делать так, увидели иное — эдак. Поэтому здесь был очень большой разброс. Другое дело, что до бульдозерной выставки было двадцать заметных художников первого ряда и еще тридцать на периферии. Те, кто шел своим индивидуальным путем. Не надо обобщать личные биографии. Этих двадцать художников нельзя собрать в кучу, будто они были таким единым стадом, которое гуляло по московским задворкам. Ничего подобного — многие художники не общались. Я никогда не был у Рабина, он никогда не был у меня. Он — замечательный художник, но он мне неинтересен. Мы с ним больше сейчас в Париже видимся, чем тогда в Москве. Кто мне был интересен, с кем я тогда дружил, с теми и продолжал дружить. Но ситуационно мы, конечно, были в одном потоке. А после бульдозерной выставки, когда кончился период давления, игнорирования, когда появилась возможность продавать, появилось несколько тысяч художников.

Возможно, это связано с тем, что в начале 70-х годов появилось много безработных выпускников художественных вузов, не сумевших попасть в официальную жизнь, получить заказы и т.д.? Они занялись абстракцией, чтобы попасть в среду диссидентскую, что было также неспроста. Единичные попадали со стороны — Рухин, например.

— А вы видели, что делал Рухин



Из серии "Пространство переживаний"

до абстрактных композиций? Он рисовал пейзажи с церквями, грязной краской, клеил туда какие-то камушки. Все это стояло в мастерской у Кабакова — он привозил их на своей "Волге" из Ленинграда и оставлял на продажу в мастерской. И вдруг он увидел, что делает Немухин или Плавинский, какой техникой — и стал лепить эти вещи. Пошел поток. Его обожал Нортон Додж из-за большой борды и конфликтов с КГБ, решив, что это и есть подлинный тип настоящего русского диссидента. У него вообще такой принцип — кто больше боролся с КГБ, тот и лучший художник. Так что здесь много мифологии, и очень жаль, что многие искусствоведы достаточно легкокомысленно берут эти мифологемы и делают из них фундаментальные ситуации.

Кажется ли вам, что современное искусствоведение движется в фарватере Кабакова?

— Всегда есть мейнстрим, который и является настоящим конформизмом. Многие хотят стрититься в колонну за суперстаром — так легко сделать карьеру. И это происходит везде, во всем мире. Ни один критик не придет в Париж на твою выставку, если ты не вступишь в список. Это называется "внутренний конформизм". 90 процентов людей — конформисты. Они хотят быть как все — делать деньги, карьеру. Не так много людей могут идти наперекор. Меня поразила одна история. В 2000 году в Лондоне была сделана художественная выставка — копия павильона "Искусство" на Промышленной ярмарке в Париже 1900 года. Собрали те же самые имена и по воз-

можности те же самые картины. Параллельно сделали второй павильон, где выставили художников, которые жили в то время, но на ярмарку не попали. И вот в первом павильоне — почти ни одной известной вещи. То есть они существуют только исторически, а как художественное явление исчезли. А во втором павильоне — Ван Гог, Сезанн. Так происходит всегда, и это не переделаешь. Так что надо терпеть и заниматься своим делом.

Продолжается ли ваш давний спор с Кабаковым о роли идеи и роли личности, о конформизме, в частности, о том, что нельзя подлаживаться под кураторов?

— Это вопрос выбора судьбы. Тут нет критики, каждый выбирает свой путь сам. И я далек от того, чтобы говорить, плохо это или хорошо. Кабаков решил пойти в мейнстрим. Об этом я в 90-м году в журнале "Стрелец" напечатал статью "Художник первого класса, или Все святое, пока нет искушения". Неожиданно он мне ответил в немецком журнале "Пастор". Он рассказал, какой он был плохой мальчик, любивший аплодисменты, — эдакий мазохизм. И вдруг я встречаю фразу: "Тысячу тысяч раз прав мой старый друг Володя Янкилевский, когда заподозрил меня в коварном желании войти в эти институции". Имеются в виду институции, управляющие всем современным искусством.

Говорят, что список художников для скандального аукциона "Сотбис" 88-го года составлялся у Кабакова на кухне.

— Список составлялся в Минис-

терстве культуры. Это все игры, так происходит всегда, когда делают деньги. Это была коммерческо-политическая ситуация. Я-то в обойму попал, но не знаю — хорошо это или плохо. Для мифологии в том числе. Я не придаю этому большого значения. "Сотбис" не определял факт существования художника. Он определял его рыночную стоимость. Но там были рычаги, совершенно непонятные: кто ими управлял и как, до сих пор неясно. Но заработали они очень хорошо. И второй раз делать уже не стали, поскольку сняли все сливки и осталось молоко. Просчитали, что выкачали все, что можно.

Что вы думаете о "мафиозности" кураторского диктата, о которой говорил Олег Целков?

— К сожалению, эта тенденция переполезла и сюда. Уже делается выставка, когда куратор говорит художнику, что рисовать. Такой практики раньше не было — вообще, общественная функция искусства перешла в другую фазу. Все меняется, функции искусства в том числе. Мы уже давно живем в другой цивилизации. Но искусство — не декоративное занятие, это функция жизнеобеспечения. Через искусство человек соизмеряет свои переживания и представления о мире. Просто у нового поколения изменилась психология, она требует иных раздражителей. Крестьяне реагировали на одно, промышленные рабочие — на другое. Сегодня люди потеряли связь с органикой.

У меня складывается впечатление, что личное пространство вашей живописи очень живое, физиологическое.

— Искусство — вообще очень личная проблема, проблема самоидентификации. Картину можно сделать из воздуха, важно, чтобы было энергетическое воздействие. Искусство всегда — сформировавшийся ступок энергии. А у пустого места нет никакого заряда. Когдаходишь в зал МОМА, где висят картины де Кирико или Магритта, — картины звучат. Переходишь в зал геометрической абстракции — из стен ничего не идет. Бессмысленные, мертвые полоски, непонятно, почему нарисованные так, а не по-другому. Лет пять назад в Гугенхайме я видел выставку "История абстракции". Она начинается с Малевича и Кандинского. И идет по спирали, к нашим дням. И что же? Происходит полная деградация, когда уходит драматизм и остается чистый дизайн.

Беседу вел
Вадим АЛЕКСЕЕВ