

Гармония и абсурд Владимира Янкилевского

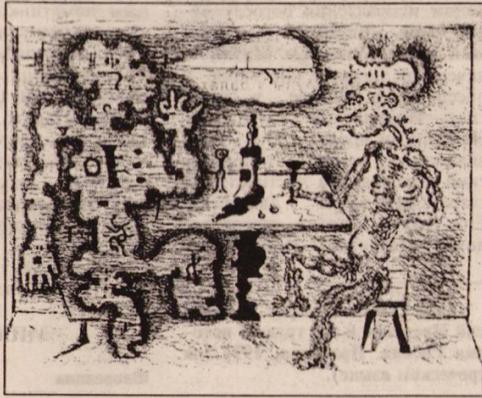
Ретроспективная выставка художника в Третьяковской галерее

«И все это мы могли видеть на 25 лет раньше. Но оно не пострадало. Пострадал лишь художник, а не его мир. Художник сделал единственно правильный выбор. Он готов был заплатить собой во имя того, что он видел своим внутренним зрением».

Альфред Шнитке.

В начале 1996 года москвичи смогли в третий раз за последние 20 лет прийти на свидание к Владимиру Янкилевскому, который вновь показал им свои работы, наводившие когда-то ужас на адептов социалистического реализма. Янкилевский, в числе многих художников-неконформистов, прошел через непонимание и отторжение на родине. Теперь он признан наконец и в России, в том числе такими уважаемыми коллекционерами, как Третьяковская галерея и Музей изобразительных искусств имени Пушкина, которые приобрели несколько его работ.

Владимир Янкилевский — один из «зубров» русского «другого искусства». Родившийся в 1938 году, он целиком и полностью принадлежит к поколению художников героического авангарда 60—70-х годов. Его имя влечет к нему внимание многих культурных явлений и событий тех удручающих времен — выставка студии Э.Белютина, выставки в Манеже «XXX лет МОСХа», в павильоне пчеловодства на ВДНХ, выставки современных русских художников во Дворце съездов в Париже и другие.



В. Янкилевский. Из альбома «Анатомия чувств». 1972.

Самую первую персональную выставку Янкилевского, организованную в 1965 году, зрители по существу не увидели. Она была закрыта сразу после вернисажа: «искусствоведы в штатском» быстро сообразили, что допустили промах, и попросили автора освободить предоставленное ему помещение. В те-

чение нескольких лет после этого Янкилевскому был закрыт доступ на официальные выставки. Даже в издательстве, где он работал, художник вынужден был пользоваться псевдонимом.

Первая из состоявшихся «персоналок» Янкилевского прошла в 1978 году. Следующая, открывшаяся девять лет спустя, пришлось уже на период горбачевской перестройки. Наконец с работами художника познакомилось большое количество зрителей. Их отзывы оказались полярными. Одни, грубые и оскорбительные, представляли собой в основном малограмотные анонимки. Другие отклики, напротив, восторженные, были оставлены главным образом образованными и даже некоторыми выдающимися людьми. Один из этих отзывов использован в качестве эпигра-

мится с большой ретроспективной выставкой художника, организованной Третьяковской галереей.

С 1989 года художник живет сначала в Нью-Йорке, затем в Париже и в Москву приезжает редко, хотя официально он не эмигрировал. Во Франции он сотрудничает с галереей Дины Верни — облада-



В. Янкилевский. Дверь. (Памяти родителей моих родителей). 1972-1974. Музей Майоля — Фондасьон Дины Верни. Париж.

тельницы и распорядительницы художественного наследия знаменитого скульптора А.Майоля.

Предлагаем вашему вниманию беседу с Владимиром Янкилевским о его творчестве.

— Есть ли какая-нибудь черта, общая для ваших произведений?

— Все мои работы антропоморфны.

Даже в основе абстрактных вещей — стремление передать дыхание жизни. Представьте, что вы постепенно снимаете с человека слои. Снимаем одежду — остается голое тело, снимаем кожу — обнажаются мышцы, потом кости. Нельзя скелет назвать человеком, но это его основа, в которой заложены какие-то

фундаментальные вещи. Можно по скелету реконструировать облик человека, может быть, даже его характер. Абстрактное произведение является этим скелетом. От абстрактной до фигуративной работы как раз и пролегал путь от скелета до костюма. Это слои, которые увеличивают сложность описания предмета. Для меня объект как бы прозрачен, и я наполняю его в зависимости от того, что я

хочу выразить, но при этом продолжаю видеть его насквозь.

— Вы работаете сериями?

— Почти все, что я делал, создавалось в виде циклов или серий. Цикл — это раскрытие одной темы, одного жизненного явления, рассматриваемого с разных сторон. Каждый цикл является фактически одним произведением. Поэтому для меня большая трагедия, что от многих циклов остались только одинокие вещи.

Все, что я делал в сериях и отдельных рисунках, условно разделяется на две большие части. Первая связана с адекватным, органичным переживанием мира. Работы, относящиеся к этой теме, имеют общее название «Анатомия чувств». Финалом исследования является альбом офортов «Анатомия чувств», включающий отрывки разных циклов.

Вторая часть — неадекватное переживание мира. Это безумный мир, в котором названия вещей, их имена, данные Богом и предполагающие определенные функции того или иного предмета, смещены со своих мест. В первом цикле эта тема называлась «Город в маске». Это социум, где человек психически неадекватно воспринимает реальность и становится сумасшедшим.

Есть также большие циклы, связанные с женским и мужским началом в человеке.

— Что вы считаете самой интересной своей находкой в живописи?

— Самым важным, как я думаю, является моя концепция триптиха. Это некая модель понимания жизни. Речь идет не о традиционном триптихе, когда создавались три разные картины, которые располагались рядом и их сюжеты были как-то связаны между собой. Мой триптих — единая динамическая модель. Это как бы одна картина, где каждая часть динамически и композиционно зависит от другой. Поэтому каждый триптих является динамической моделью мира.

Там всегда присутствуют мужское и женское начала, и есть некая среда, помещенная в центре, через которую происходит диалог между ними. Мужское и женское — это не обязательно мужчина и женщина, поскольку каждый человек носит в себе оба начала. Человек для меня — единое существо.

Весь мир построен по принципу взаимодействия двух противоположностей. Можно назвать это эротическим началом



Владимир Янкилевский. 60-е годы.

в мире, можно как-то по-другому. Мне представляется, что это основа жизни и основа драматизма жизни.

Женскую фигуру я располагаю лицом к зрителю, в фас. Она олицетворяет устойчивость и надежность. Мужское начало — динамическое и разрушительное постоянно опровергающее стабильность в поисках нового. Поэтому мужчину изображаю в профиль, затылком к женщине. Он как бы стремится выйти и триптиха. Но движение в триптихе идет обоим направлениям. Взаимодействие фаса и профиля в триптихах всегда порождает пластический конфликт. А центральная фигура представляет собой универсум. Иногда это просто пейзаж, иногда очень сложная композиция, порой как бы музыкальная нота или геометрический чертеж. Но это всегда некое поле взаимодействия между двумя полюсами и энергиями левого и правого.

— А что вы делали помимо триптихов?

— Последние полтора десятка лет много занимался коллажем. Мой коллаж — это не технический прием, а мировоззрение. Я считаю, что человек несет себе одновременно свое прошлое, настоящее и будущее. Яркость и реальность его ощущений не зависят от того, где он в данный момент находится мысленно, то есть своим сознанием. И взгляд на человека, мы никогда не можем сказать определенно, какое именно состояние он переживает в эту минуту.

У каждого индивидуума есть некое пространство существования, которое ограничивается рамками его воображения, памяти и интеллекта. Это пространство я называю «экзистенциумом». У одного оно ограничено сегодняшней поездкой в метро, у другого расширено до бесконечности.

Исследование этой темы привело меня к созданию многоплановых работ («прорывами»). Каждый такой прорыв показывает, что все видимое — пейзажи, горизонт и т.д. — на самом деле обманка, иллюзия. Если же ее пробить, открывается настоящее. Дыру можно сделать и во внутренней картинке — и так до бесконечности. Таким образом, каждый следующий слой может опровергать предыдущий. Эта техника дает мне возможность в одной работе соединить несколько состояний.

— Существует ли тема, которую вы считаете самой главной для себя?

— Мне кажется, я всю жизнь разрабатываю одну и ту же идею. Она оказалась настолько емкой, что позволяет себе постоянно развиваться, усложняясь по мере роста моего жизненного опыта, расширяясь вширь и вглубь. Поэтому коллажи продолжают триптихи, только в более сложном виде.

Есть еще одна вещь, которая добавилась в последних работах, — это конфликт между наивными представлениями о мире, максимализмом и реальной жизнью.

Представление человека о жизни складывается из двух начал — идеалистического (отсюда вытекает понятие о гармонии, мечте) и абсурдистского. Разрушительное абсурдистское начало каж-

дый раз ломает устоявшиеся представления о гармонии, порожденные предыдущими этапами эволюции. По мере того, как меняются социальные условия, человек заставляет меняться представление о гармонии, внося туда элемент своего абсурда. Но потом все успокаивается, и жизнь снова достигает гармонического равновесия. Это бесконечный процесс.

Мои работы построены на включении в мое личное представление о гармонии того абсурда, который я вижу в современной жизни, того, что я называю человеческим анекдотом. Абсурд вносит новое в жизнь и заставляет пересматривать окостеневшую схему старой гармонии, потому что она уже не годится, она уже не описывает жизнь в том виде, в котором мы реально ее воспринимаем сегодня.

— Ваши картины достаточно сложны для понимания. Как вы относитесь к тому, что многие зрители не в состоянии постичь замысел автора без специальных пояснений?

— Существуют разные уровни понимания. Все, что касается «внешности» работы или, условно говоря, «одежды», провоцирует зрителя на упрощенное восприятие того, что нарисовано, потому что по ассоциации сразу ясно, что это социально значит. Переживание, порожденное картиной, становится в ряд доступной всем внешней жизни. Поэтому, если работа построена на сюжете с использованием узнаваемых объектов, то она как бы понятна. Если изображение знакомо и укладывается в каждодневный опыт, сравним с ним, зритель приступает к выяснению степени своей причастности к данному переживанию — близко оно ему или нет. Секрет успеха многих художников в том, что они спекулятивно используют этот слой.

Вещи, не имеющие «второго дна», глубины, в которую можно зашифровать информацию, недолговечны, потому что вместе с концом интереса к сюжету кончается их существование. Чтобы жить долго, произведение должно нести универсальные переживания, универсальные знания о мире.

Другой уровень понимания я хочу отметить особо. Он связан с тем эмоциональным впечатлением, которое зритель получает от вещи, сам не понимая при этом, что с ним происходит. Если впечатление от картины оказывается достаточно сильным, то она начинает свою невидимую работу внутри зрителя.

— Есть ли надежда, что у зрителя будет именно та реакция, на которую рассчитывал художник?

— Это большая и весьма редкая удача, ведь у каждого свой мир ассоциаций. Чаще случается по-другому. Когда вещь, сделанная определенным «наполнением», воздействует на эмоционального человека, он принимает сигнал, но, ложась на его нервную систему, его опыт, она может дать совсем другой эффект. Но это не так уж и важно.

Главное, что из вещи исходит энергия и эмоции, которые волнуют. Не страшно, что заложенное в картину сбывается не полностью. Чтобы воздействие оказалось достаточным, в каждом произведении должна быть избыточность. В этом я вижу основное отличие подлинных произведений искусства от поделок. И это не зависит от времени создания и направления, в котором работал художник.

— Если сюжет не имеет для вас большого значения, то что, по-вашему, является самым важным элементом в картине? Где находится то «второе дно», в которое автор зашифровывает информацию, передаваемую зрителю?

— Когда мы начинаем вглядываться в произведение, то видим, что оно сделано в определенном цветовом и ритмическом взаимодействии элементов, композиционно увязанных между собой. Это самостоятельный слой в картине, пластический. Он может быть даже не связан с сюжетом.

Я считаю, что главное содержание и подлинная жизнь произведения заключены именно в этом слое. Потому что от того, как сделано произведение, зависит то, что зритель получит или не получит — представление о красоте, доброте, агрессивности, одиночестве и так далее.

ЮЛИЯ КРАСИКОВА

Москва