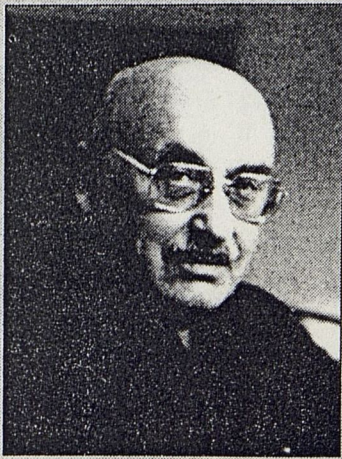


ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ

Художник **Оскар Рабин** родился в Москве в 1928 году. Учился в рижской Академии художеств, затем — в МГХИ им. Сурикова. Был одним из активных участников так называемой Лианозовской группы — объединения поэтов и художников, сформировавшегося в начале 50-х годов вокруг Евгения Леонидовича Кропивницкого. Выставляя свои работы Оскар Рабин начал в середине 60-х на Западе. Таким образом сложился его конфликт с властями СССР, закончившийся отъездом художника в эмиграцию в 1978 году. С тех пор Оскар Рабин живет в Париже. Первая выставка Рабина в отечестве состоялась в 1985 году, "на заре перестройки". В этом году Оскару Рабину исполнилось 70 лет, а в залах Третьяковской галереи совсем скоро должна открыться выставка художников Лианозовской группы. Этим двум замечательным событиям газета и посвящает публикацию интервью, взятого у Оскара Рабина в августе 1997 года.



Когда мы несколько лет тому назад говорили с тобой, да и в книге твоих воспоминаний "Три жизни" ты упоминал о трех периодах своего творчества. Но в книге, скажем, ты все-таки имеешь в виду больше — три этапа жизни: Лианозово — Москва — Париж. А вот само творчество ты делишь на какие-то периоды или рассматриваешь его как нечто целое?

— Чем дольше я живу, тем больше мое прошлое кажется мне цельным. Я не нахожу никаких резких изменений. Что-то менялось. Но не изменилось главное. А происходившие изменения вызывались какими-то внешними причинами, например местом пребывания, ну Москва, там, или Париж. Но это же, повторяю, чисто внешний момент, а не внутренние творческие изменения.

— Много писалось о том, что именно тебе присуще выносить какие-то предметы на передний план и придавать им на картинах иные качества, чем те, которые они имеют в жизни. Это может быть паспорт, женская рубашка, газета "Правда", бутылка водки... Чем это вызвано, зачем тебе это нужно?

— Это все было в жизни, мне себя легче было выразить таким способом.

— Год назад я беседовал с Виталием Комаром в Нью-Йорке. Он сказал, что, хотя в первой половине 60-х термина "соц-арт" не существовало, первые соцартистские работы написал ты. И назвал "Паспорт" и "Русский поп-арт". У тебя картин из серии "Русский поп-арт" было, если не ошибаюсь, несколько. Как ты к ним пришел? И было ли тут влияние американского, например, поп-арта?

— С Комаром и Мелаидом все очень просто. У нас абсолютно разный творческий подход. Комар и Мелаид — изначально люди коллективистские, люди партийные, люди направления. Они сразу же вдвоем стали работать. Я же совершенно не представляю, как одну вещь можно писать вдвоем. А они не только вдвоем работали, но и привлекали к себе других художников. Когда они еще жили в Москве, то налаживали контакты с американскими художниками. Они называли свое направление соц-арт. Это явление, скорее, социально-политическое, чем эстетическое. И целая группа художников за ними пошла. Получилось что-то вроде партии. А у меня отношение к творчеству прямо противоположное. Правда, некото-



"Деревня Прилуки". 1966 г.

же сегодняшняя партийная точка зрения.

— Я с тобой согласен. Но чем все-таки объясняется появление "Паспорта" и "Русского поп-арта"?

— Название "Русский поп-арт" — ироническое. Моднo это сегодня — так, пожалуйста. Кстати, в этом году "Паспорт" выставили в Центре Помпиду. Правда, по соображениям, скорее, историко-политическим, чем как произведение искусства.

— Как повлиял на тебя Париж, чем повлиял, что изменилось здесь в твоём творчестве?

— Я по-разному говорил об этом в разное время, в том числе и тебе, но сейчас, когда я пожил в Париже уже почти двадцать лет, отвечу на твой вопрос, может быть, неожиданно. Для меня переезд в Париж стал большой переменной в жизни и в психологическом плане, и в эстетическом, и даже в материальном. В разное время все это отражалось на мне и, следовательно, на моем творчестве по-разному, поэтому и ответы на подобный вопрос пятнадцать лет назад, десять или пять были одни, а

теперь скажу, что иногда все это время, проведенное в эмиграции, кажется мне просто потерянным. Представь себе, что дерево пересадили в другую почву. Пусть даже лучшую, плодороднее, чем прежняя. Но дерево это привыкло к другой. Оно привыкло, скажем, защищать себя в трудных климатических условиях, а тут вдруг по-

ОСКАР РАБИН:

Демократия — зло для творчества

Культура. — 1998. — 26 февр. — с. 10



"Монмартр". 1981 г.

теперь скажу, что иногда все это время, проведенное в эмиграции, кажется мне просто потерянным. Представь себе, что дерево пересадили в другую почву. Пусть даже лучшую, плодороднее, чем прежняя. Но дерево это привыкло к другой. Оно привыкло, скажем, защищать себя в трудных климатических условиях, а тут вдруг по-



Выставка в московском клубе "Дружба". Слева направо: А.Глезер, В.Немухин, В.Кропивницкая, О.Рабин. 1967 г.

свое мировосприятие, мироощущение, себя. Здесь же для меня многое закрыто, так что такой многоплановости, такого обобщения, как там, я добиться не могу. Поэтому в последнее время я почти не пишу картин на темы Парижа. Если он и появляется в моих работах, то где-то на заднем плане, и обозначает его часто каким-нибудь значком, например Эйфелевой башней. И достаточно. Все знают, что она в Париже.

— Уже несколько лет ты все чаще обращаешься в картинах к российской тематике. Чем это можно объяснить?

— Причин несколько. Главная из них заключается в том, что теперь страна, в которой я родился, жил, работал, стала более открытой. И дело не только в том, что я сам побывал в Санкт-Петербурге и Москве в связи с выставкой. Только хотел бы сразу подчеркнуть: не нужно думать, что если бурно развиваются политические и общественные события в России, то сразу же появляются соответствующие картины. Ты упомянул, как я понимаю, о цикле с Александром Лебедевым. Да, меня заинтересовала его личность, и он попал на полотно. Есть же у меня и другой, гораздо больший цикл, связанный с Россией. Картины с кладбища в Лианозове. И там наши ушедшие художники: Рухин и Вейсберг, Евгений Леонидович и Ольга Ананьевна, Лев Кропивницкий и Виталий Длуги... И совсем не важно, что кто-то умер в

Питере, кто-то — в Москве, кто-то — в Нью-Йорке, кто-то — в Париже. Лианозово тут как символ.

— Искусствовед из Питера рассказал мне недавно, что там проводится, в Зубовском, помоему, институте, цикл лекций, которые финансирует Фонд Сороса. В этих лекциях рассказывают о том, что картин вскоре не будет, выставки будут делать они, то есть искусствоведы-кураторы, а художников станут приглашать что-то изобразить — пятно декоративное или экспрессию... Песня неновая. Года три назад ее исполняли на Западе. Но в Россию, как известно, все приходит с опозданием. Что ты думаешь об этой идее?

— Я не знаю, что говорили лекторы в Петербурге, но тема эта знакомая. Приходится опять возвра-

придумали. Но искусству демократия принесла много зла, так как породила это самое коллективистское сознание. Что сейчас происходит? Художника оценивают не по его индивидуальным качествам, не по тому, нравится он или не нравится, а по тому, входит он в какую-нибудь модную ныне группу, следует ли тому или иному модному направлению. Отсюда и цены на его работы. Чем дороже продает, тем, мол, значительнее он. В Лианозове у нас такое отношение считалось позорным. Там были бедные художники, которых не допускали зарабатывать деньги в государственных издательствах оформлением книг и к МОСХу, конечно, близко не подпускали. Оставалось только работать сторожами или лифтерами. Я работал, например, десятилетием на железной дороге. А вот кто мирился с коллективным сознанием, обязательным в нашем случае соцреализмом, тот мог существовать на свое искусство. При демократии обязательности, конечно, нет, но зато тебя стремятся оставить где-то на обочине, не пропустить на музейные выставки...

— Ты говоришь, что демократия в определенном плане — зло для искусства. Но большинство французов, интересующихся искусством, воплеи этих критиков не слышат и продолжают покупать картины.

— Конечно, я имею в виду не обычное большинство, а сплоченную группу искусствоведов, представляющих коллективистское сознание. А публика, что же, она, как говорят здесь, голосует ногами. Было несколько сверхсовременных выставок в Центре Помпиду, так публика на них не ходила. Но, с другой стороны, этим искусствоведам и авторам на это было плевать. Отпустил кто-то деньги, сделали выставку, осветили ее в печати — и ладно. Зато никакого индивидуалиста они в престижный музей не пропустят. Кабаков как-то назвал этих людей, занимавших в силу каких-то обстоятельств места, образно говоря, в правительственной ложе и определяющих, что такое хорошо и что такое плохо в современном искусстве, "носами". "Эти носы, — сказал он, — везде, нигде в мире без них ничего в искусстве не решается". Странная ситуация. Какие-то люди, окончившие соответствующие институты и получившие дипломы, становятся чиновниками, которые определяют. Когда в России банки стали собирать коллекции, банкиры, понимая, что ничего в искусстве не понимают, а это уже немало, пригласили экспертов. А кто они? Искусствоведы, причем окончившие советские учебные заведения, где толком ничего узнать о современном искусстве не могли. Но они решают. Это я имел в виду, говоря, что при демократии чиновникам от искусства дается возможность управлять искусством. Ведь у них деньги, а следовательно, и возможности. Кто обычно назначается министром культуры? Да какой-то видный член победившей на выборах партии. Видный-то он видный, но не из первого ряда. Ни на премьера, ни на министра иностранных дел, ни на министра обороны он не тянет. И ставят его во главе министерства культуры. И у нас в СССР так же было. Фурцева, например, какое отношение к культуре имела? Не важно. Зато — партиец. Так и во Франции. Безусловно, тут все другое, ничего не запрещается. Общество более мягкое, более человеческое. Если несколько одиночек-индивидуалистов на улице с картинками выйдут, никто их бульдозерами давить не станет. Но уж и поддерживать одиночек этих, не желающих проникнуться групповым сознанием, никто из чиновников и кураторов не будет. Как бы хорош тот или иной художник ни был.

Беседу вел
Александр ГЛЕЗЕР
ПАРИЖ