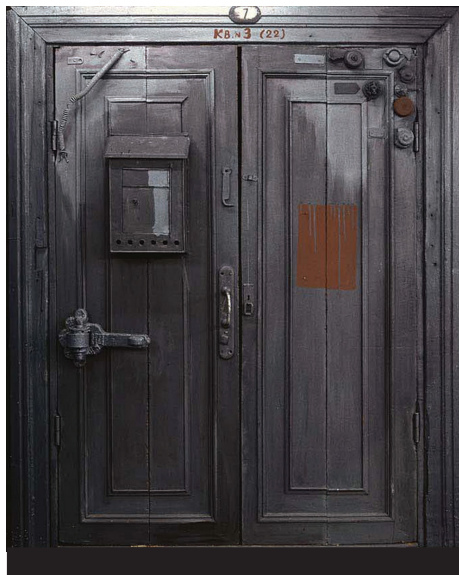


Алек Д. ЭПШТЕЙН

Весной 2001 года в небольшом, но очень активно работающем музее им. Мане-Каца в Хайфе прошла выставка "Еврейские художники в Париже. Владимир Янкилевский и Шмуэль Аккерман". За несколько месяцев до этого в важнейшем в нашей стране интеллектуальном журнале на русском языке "Зеркало" была опубликована большая беседа ныне, к сожалению, покойного писателя и мыслителя Александра Леонидовича Гольдштейна (1957-2006) с Владимиром Борисовичем Янкилевским. Гольдштейн, увы, был единственным собеседником Янкилевского, опубликовавшим два диалога с ним в израильских изданиях; не было в нашей стране с тех пор и выставок работ этого самобытнейшего художника, мыслителя и исключительно доброжелательного человека. Его выставки прошли в Третьяковской галерее и в Русском музее, пять лет назад большая ретроспектива состоялась в Лондоне - крупнейшие же израильские музеи творчество Янкилевского пока не открыли.

Между тем речь идет о фактически первом российском художнике-концептуалисте, человеке, из поисков и находок которого выросло целое направление в истории искусства. Янкилевский - художник, которого ни к какой конкретной "школе" или традиции не отнесешь, а стиль его искусства, который можно охарактеризовать как сюрреалистский концептуализм, сложен для восприятия даже подготовленными зрителями. В свои работы он "вплетает" фрагменты произведений, созданных за всю историю искусства, от Древнего Египта до Пабло Пикассо, при этом само по себе "узнавание" известных фрагментов из работ художников Возрождения или Рембрандта мало помогает понять субъективный авторский замысел. Янкилевский рассказывает о том, как это поставило в тупик Хрущева, в первый - и, вероятно, в последний раз - увидевшего его работы в ходе скандально знаменитого посещения им Манежа 1 декабря 1962 года (работы Янкилевского занимали три стены одного из залов на втором этаже): "Это что такое? - спросил Хрущев, показав на триптих. Объясняя, что это триптих №2 "Два начала". В ответ: "Нет, это мазня". А у меня в этом триптихе использовались две вставки - репродукции портретов Пьеро делла Франческа - реминисценция мужского и женского. И он не понял, я это нарисовал или не я. Вроде бы, если я нарисовал, то хорошо. Несколько раз переспрашивал, что это такое. Я повторял, а он в ответ: "Нет, это мазня".

Правы те, кто, говоря о искусстве Янкилевского, констатировали: "Иногда способность художника сильно опередить свое время мешает его карьере". Быть впереди эстетических пристрастий Хрущева, по воспоминаниям Янкилевского сказавшего именно тогда: "Что касается искусства, я - сталинист", несложно, в конце концов, и в сталинские времена кроме Герасимова, Иогансона и Налбандяна творили такие по-настоящему замечательные художники, как Александр Осмеркин и Роберт Фальк, Александр Тышлер и

ВЛАДИМИР ЯНКИЛЕВСКИЙ,
ОТКРЫВШИЙ ДВЕРЬ

Владимир Янкилевский, "Дверь", 1972г., в трех позициях.

Александр Лабас. Однако, рассматривая репродукции работ художников, представленных на той знаменитой выставке в Манеже в 1962 году, очевидно, что произведение Янкилевского - самого молодого из ее участников - были наиболее радикально новаторскими из всех, там представленных. Фактически, уже в 1961-1962 годах стиль Янкилевского сформировался более чем отчетливо, и стиль этот ни с чем в искусстве того времени невозможно было сравнить. Интересно, что уже тогда в Манеже В.Б.Янкилевский представил первый из трех созданных им пентаптихов - шестиметровую "Атомную станцию". Этот масштабный замысел был реализован на картонках, прибитых к стене, молодым художником, не имевшим денег, чтобы купить холсты. В двадцать три года, формально еще будучи студентом, живя в небольшой комнате, где его работы целиком было физически невозможно повесить (вследствие чего делал он их по частям и только в голове держал замысел полностью), Янкилевский создавал произведения, значимость которых не померкла и за прошедшие с тех пор более чем пятьдесят лет.

"Но мы все часто прославляем первых, не ведая, что славим лишь вторых", - спел в свое время Андрей Макаревич, и применительно к Янкилевскому вывод этот особенно верен. В 2005 году в Москве вышел масштабный том, благодаря своим полиграфическим особенностям получивший название "Золотая книга московского концептуализма". Подготовили эту книгу люди, безусловно, знающие - тем удивительнее было прочитать в биографической справке о Виталии Комаре и Александре Меламиде, что они "авторы первой в СССР инсталляции ("Рай", 1973)". В предисловии Екатерины Деготь говорится: "Открытая Ильей Кабаковым тотальная инсталляция, в которой переосмыслился творческий акт: это не создание чего бы то ни было, но форма мышления в пространстве и при помощи пространства, форма философской литерату-

ры, написанная не на бумаге, а в плане реальности". Автор предисловия в этой связи В.А.Комара и А.Д.Меламида не упоминает, а предшественниками тотальных инсталляций И.И.Кабакова называет акции созданной только в 1976 году арт-группы "Коллективные действия" и теоретический текст ее лидера Монастырского. В биографической справке о И.И.Кабакове сообщается, что инсталляции он стал создавать "с 1984 года и особенно конца 1980-х". О человеке же, создавшем в 1972 году первую в российском искусстве концептуальную инсталляцию, в этом монументальном томе немыслимым образом забыли: среди двух десятков выделенных художников и арт-групп, которым посвящены отдельные разделы книги, Владимира Янкилевского нет.

А.Л.Гольдштейн был совершенно прав, указав, что "в независимом московском искусстве 1960-1970-х годов Владимиру Янкилевскому принадлежала одна из непререкаемо ведущих ролей". Эндрю Соломон в изданной по-английски еще в 1991 году книге "The Irony Tower", посвященной московскому художественному андеграунду в то время, когда он андеграундом быть как раз переставал, выразился еще четче: "Уже в то время знавшие Илью Кабакова ценили его исключительное художественное видение и признавали его духовным лидером группы, подлинным же лидером вначале был все-таки Владимир Янкилевский. Именно Янкилевский первым решил делать большие работы, организовывал обсуждения... У Янкилевского была довольно большая по московским стандартам мастерская, и в конце 1960-х - начале 1970-х он начал заполнять ее абстрактными, жесткими, очень сильными работами. Масштаб этих работ и их количество стали примером для других художников".

В 1986 году И.И.Кабаков создал свою ныне широко известную инсталляцию "Человек, улетающий в космос из своей комнаты". Эта работа представляет останки еще недавно обитаемой комнаты, в

центре которой находится катапульта. Над этим устройством в потолке зияет дыра, которая, судя по всему, была пробита бывшим обитателем комнаты, когда тот улетал. Работа свидетельствовала не только о переживаниях самого художника (спустя два года после ее создания Кабаков покинул Советский Союз), но и об эмоциональном освобождении из идеологических пут, о свободе, так необходимой каждому человеку. Очевидно, что мотивы эти для художников, в значительной мере, вечные, к ним обращались в прошлом и будут обращаться в будущем (кстати сказать, в фильме Алексея Учителя "Космос как предчувствие", ставшем кинематографическим событием 2005 года, доминирует то же настроение), но все-таки реализация этого мотива средствами искусства происходит по-разному.

За тринадцать лет до И.И.Кабакова, еще в 1972 году, В.Б.Янкилевский создал объемную инсталляцию, посвященную теме "преодоления пределов" - свою первую "Дверь" (в 2004-2005 гг. им были созданы еще три), ошибочно известную многим под названием "Шкаф". Екатерина Деготь не зря указала в качестве одного из лейтмотивов московского концептуализма "шкаф, воплощающий представление о собственности как своего рода тюрьме", хотя почему-то умолчала о том, что своим статусом одного из лейтмотивов в истории искусства это представление обязано именно В.Б.Янкилевскому. В последней, третьей, позиции этой инсталляции человек, доминировавший во второй позиции, проходит сквозь закрытую перед ним дверь, остается только его контур - и бесконечная белизна, уходящая за линию горизонта. Песчаный пляж, море с прозрачной водой светло-голубого цвета - все эти символы "нездешней" жизни, для обитателя коммунальной квартиры заведомо недоступной, открылись перед ним его волей, силой воображения и верой в иные миры и возможности. "Я пытаюсь одновременно давать и взгляд изнутри, и снаружи, - говорил художник в беседе с Анной



Владимир Янкилевский демонстрирует семье Кабаковых
"Дверь" в своей мастерской, 1972 г.
Фото Игоря Пальмина.

Асланян, добавляя: Это соединение двух точек зрения дает стереоскопичность видения. Этим "Дверь" и замечательна: то, что в первой позиции выглядит как безжизненный шкаф, а во второй - почти как гроб, в котором человек предстает словно погребенный заживо, в третьей окрыляет надеждой на освобождение.

В самом конце XX века видный французский социолог Брюно Латур выступил за определение вещей "как ансамблей", утверждая, что "это определение заставляет увидеть, что границы между природой и обществом, необходимостью и свободой - весьма специфичная антропологическая и историческая деталь". Вещи (квазиобъекты) ... слишком реальны, чтобы быть представлениями, и слишком спорны, неопределенны, собирательны, изменчивы, вызывая, чтобы играть роль неизменных, застывших, скучных первичных качеств, которыми раз и навсегда оснащен Универсум". О чем, если не об этом, инсталляция Янкилевского, созданная более чем за четверть века до того, как Бруно Латур сформулировал свои теоретические соображения?!

"Я хотел найти форму, которая отражала бы момент проживания человеком одновременно трех состояний - прошлого, настоящего, будущего. Это воспоминания, актуальность и мечта, - рассказывал Янкилевский Ирине Мак в 2007 году. - И я пришел к этой форме, не литературной, а пластической. Стоя перед дверью, существующей только сейчас, с этими звонками и почтовыми ящиками, мы не знаем, что за ней. Открывая, видим персонажа, который вроде бы реален, в пальто и с авоськой. Но он приклеен ко второй двери, открыв которую мы попадаем в другое пространство - и видим его силуэт - и прорыв". Кстати говоря, ответ на вопрос о том, куда именно совершен этот прорыв, совсем не очевиден: это может быть метафорой не только эмиграции, но и того психологического состояния, которое принято называть эмиграцией внутренней. "Получился как бы экзистенциальный ящик, где персонаж находился между конечной актуальностью своего наличного бытия - закрытой

двери со звонками и почтовыми ящиками, и бесконечным пространством своего воображения, своей духовной жизни", - писал Янкилевский спустя несколько десятилетий.

Во второй половине 1980-х, в годы провозглашенных Горбачевым "перестройки", "гласности" и "нового мышления", кабаковский человек, пробивавший головой потолок, чтобы улечься из советской коммуналки куда-то в другой мир был метафорой социально-политически очень востребованной, "продвинутые люди" того времени очевидно отождествляли себя с персонажем этой инсталляции. В 1972 году, когда этот же образ приходил в голову тем, кто видел "Дверь" В.Б.Янкилевского, ситуация была кардинально иной. Безвременно погибший философ, политолог и культуролог Андрей Амальрик (1938-1980) вспоминал, как в 1975 году известная своей ненавистью к советской власти Надежда Мандельштам говорила ему: "Я слышала, вы писали, что этот режим не просуществует до 1984 года. Чепуха! Он просуществует еще тысячу лет!" - и ведь так чувствовали почти все! Глубокая книга антрополога Алексея Юрчака о позднесоветском времени неслучайно называется "Это было навсегда, пока не кончилось", и разница в том и состоит, что И.И.Кабаков был среди первых, кто осознал, что то, что "было навсегда", кончается - и отразил это в своей этапной работе, в которой советская среда представлена покинутой ради символической эмиграции в иной мир. В.Б.Янкилевский же утверждал, что такая эмиграция (совершенно не обязательно в другую страну) к внутреннему освобождению возможна тогда, когда и в среде оппозиционной либеральной интеллигенции доминировало представление о вечности советского режима - и этим наверняка казался даже тем немногим, кто видел его работу, неадекватным мечтателем.

"Люди в пальто, в пиджаках - то, что кажется живым и правдоподобным, - в моей системе оказывается самым мертвым. Потому что они однозначны, - говорит В.Б.Янкилевский. - А живопись за ними

оказывалась - живым". Факт, однако, состоит в том, что если представители разночинской интеллигенции, которые, собственно, были и есть основными зрителями его работ, с кем и могли соотнести себя из его персонажей, так именно с людьми в пальто и пиджаках, держащими в руках авоську, стоя у дверей коммунальных квартир. Зрителям, которые не могли не идентифицироваться с этими персонажами, было нелегко осознавать, что для художника они - в "царстве мертвых". Художник создавал другой мир, утверждая, что живой мир существует по ту сторону советской повседневности, но, чтобы пойти вслед за ним, нужно было согласиться, что эта сторона в принципе существует, или хотя бы может существовать. Те, кто был убежден, что "этот режим просуществует еще тысячу лет", поверить в это, конечно не могли.

Летом 2011 года в фонде культуры "Екатерина" была представлена выставка бесценных для истории искусства фотографий Игоря Пальмина, фактически в одиночку создавшего корпус фотодокументации неподцензурной художественной жизни Москвы 1960-1980-х годов. На одной из этих фотографий запечатлены Илья Кабаков и его тогдашняя супруга филолог-полонистка Виктория Мочалова со своим тогда шестилетним сыном Антоном Носиком в мастерской В.Б.Янкилевского в Уланском переулке (мастерская самого И.И.Кабакова находилась через дорогу, в бывшем здании страхового общества "Россия" на Сретенском бульваре), причем пришли они посмотреть именно "Дверь", о чем и гласит подпись в каталоге выставки: "Владимир Янкилевский демонстрирует свою работу "Дверь" семье Кабаковых". В то время я общался почти каждый день с Ильей Кабаковым, наши мастерские были через дорогу, поэтому то он у меня, то я у него пили чай, разговаривали, видели работы друг друга", - рассказывает В.Б.Янкилевский.

Тогда, в начале 1970-х, эти поиски и находки В.Б.Янкилевского не увлекли И.И.Кабакова в мере, достаточной для того, чтобы самому двигаться в том же направлении: уходить из советского мира была некуда, а раз так, то и говорить, казалось, было не о чем. Вспомним, что тогда же, в 1972 году, другой классик концептуального соц-арта Эрик Булатов создал свою и поныне самую известную картину "Горизонт", где сколько ни всматривайся в морскую даль, не увидишь ничего, кроме то ли орденской ленты, то ли официальной ковровой дорожки. Когда в середине 1980-х годов политическая ситуация в стране и мире изменилась разительным образом, И.И.Кабаков нашел этому адекватное выражение в своем искусстве - выражение, которое едва ли возникло бы, не стой он за тринадцать лет до этого перед закрытыми - и открывавшимися - дверями В.Б.Янкилевского. Железный занавес рухнул, то, что в 1972 году выглядело утопией, стало свершившимся фактом. "Дверь", приоткрывшая для нового искусства путь концептуальных инсталляций, была, наконец, распахнута настежь.

Судьба творца и судьба созданных им произведений совпадать совсем не обяза-

на - в случае Янкилевского именно так и было. В 1962 году Хрущев угрожал художникам тем, что "довезем до границы, и - на все четыре стороны"; Янкилевский рассказывает о реакции своей мамы, воскликнувшей, услышав об этом: "Неужели выпустят?". Однако, взвесив все "за" и "против" эмиграции, Янкилевский все же решил остаться в Москве (на Западе он оказался только в 1989 году). "Дверь" же в 1974 году уехала. Эмиграция вещей протекает не легче, чем эмиграция тех, кто считает себя их хозяевами: найти себя, будучи оторванными от своей привычной среды, вещам почти столь же трудно, как и людям. По просьбе видной арт-деятельницы Дины Верни (1909-1991) писатель и журналист Поль Торпез (1940-1994), сын многолетнего генерального секретаря французской компартии Мориса Торпеза, в ходе очередной поездки в СССР (а приехал он со своим сыном на фургончике) вывез "Дверь" в Париж.

"Отдавая ее Дине Верни, я думал, что даю ей, "Двери", жизнь, что она будет показана, - рассказывает В.Б.Янкилевский. - Но она благополучно простояла у Дины в Париже в подвале в разобранном виде двадцать один год, до открытия музея Майоля в 1995 году, где она была впервые выставлена, но... в закрытом виде и с подписью "Шкаф". Попытался ее открыть, ко мне бросился охранник: дескать, я не имею права трогать экспонат. Я, в истерике, так как ждал этого момента больше двадцати лет, кинулся к Дине, сказав, а точнее промывав, что это "дверь", а не "шкаф", и что это название концептуальное, и она должна последовательно открываться, чтобы зрители видели, что там происходит внутри. На что Дина ответила: "Какая разница?". Музей, созданный Диной Верни в память о скульпторе Аристиде Майоле, последней музой которого она была, - малоподходящее место для экспонирования работы В.Б.Янкилевского, от эстетики и пластики А.Майоля бесконечно далекой. Когда там устраивались временные выставки, то работы других художников и скульпторов отправлялись в запасники; недавно музей и вовсе был закрыт на ремонт. "Я думаю, что Дину Верни привлекла в этой вещи только внешняя фактура двери московской коммуналки, и осталась совершенно не понятой ее идея", - полагает Янкилевский, вынужденный мириться с тем, что его важнейшая работа опять недоступна зрителям.

Нашему поколению довелось пережить кардинальные перемены как в общественно-политической, так и научно-технологической и коммуникативной сферах. Мир, в котором была в 1972 году создана "Дверь", разительно отличается от мира, в котором мы живем сейчас. Однако дилеммы одиночества и свободы, перед которыми стоит каждый думающий человек, сегодня не менее актуальны, чем тогда, - а потому не потеряли своей притягательной актуальности произведения В.Б.Янкилевского, в которых автор ищет ответы на эти вопросы. Хочется верить, что и израильские зрители смогут увидеть эти произведения не только на репродукциях; этот выдающийся художник безусловно достоин полномасштабной ретроспективной выставки.