

«Тоска
по совершенству,
полноте
и преодолению»

Интервью с Юрием Злотниковым

Беседовал
Юрий Альберт

Как вы для себя определяете специфику русского искусства?

Если сравнить русских художников и, например, американских, становится понятно, насколько они разные. Но вместе с тем их роднят большие пространства наших стран. Например, Гленн Гульд говорил, что Шостакович был интересен в своей первой симфонии, а потом лишь повторялся. Что для Шостаковича — сенсорное состояние человека в большом пространстве, то для Гульда, работавшего с европейской культурой, — повторение одного и того же. Пространство России таинственно, это очень интересный комплекс ощущений, связанных со скукой и однообразием, чувственной монотонностью, в которой масштабы приобретают другое качественное состояние. Здесь встает вопрос о природе и векторе мышления. Почему оно оборачивается такой необозримой трагедией?

Россия, вся ее необъятная территория вплоть до полярного круга оставалась неисследованной. Пустое протяженное пространство — тундра, тундра, тайга, тайга, тайга. Это невольно влияет на мышление. Как, собственно, такое пространство можно обжить? Можно попытаться сделать из него то, что сделали американцы в Сан-Франциско, Лос-Анджелесе, Вашингтоне, Чикаго, Нью-Йорке. Но в России ничего не происходит. Идет планомерное освоение недр, но как тут жить? Все равно центром притяжения остается Европа. И все-таки масштаб нашей

страны стратегически спасителен, потому что воевать с ней — это безумие. Страна с настолько щедрым пространством, обладающая какой-то удивительной свободой распространения в нем, порождает и обломовщину, странный мистицизм, и бесшабашность, планетарное мышление Вернадского, связавшего естественные науки с философией. По его мнению, есть открытия в естествознании, которые философия при всей широте своего подхода, способности учитывать человеческие возможности и ограничения не может предвидеть. Она не замечает того потенциала, которым обладает природа в своей спонтанности и структуропорождающей способности. Философ может угадать и рассчитать далеко не все, современные исследования зачастую недоступны ему.

Я говорил о мере хаоса, которую не может позволить себе западный художник. Возьмем французских живописцев, того же Матисса, то, как он изображает танец. Здесь фигуры не раскидывают руки и не выпячивают грудь — они топчутся на месте и движутся в определенном порядке по кругу. В их движении, пластике видна экономия времени и пространства. А русская широта и ухарство связаны с преодолением последних. Черты такого пространственного мироощущения хорошо заметны у русских художников, которые ценят неизвестность, неопределенность, даже инфантильность. А западные все измеряют, для них строгость мысли предопределена самой структурой жизни и деятельности.

Для гениального художника все пространственные, или дисциплинарные, установки не являются законом. Например, Бетховен в симфониях отражал масштаб своего времени — наполеоновские войны и все европейские потрясения, свидетелем которых он был. Однако в поздних квартетах он совершенно свободен от прежней программности, что приближает его к сегодняшнему времени. Каким образом он ее преодолел и как добился почти шостаковичевского уровня рефлексии, глубины проникновения в какую-то истину в поздних произведениях? Бетховен постоянно снимает ограничения в движении и никогда не сковывает себя рамками одной программы — античными мотивами или григорианскими хоралами. Личность отдельного творца никогда не исчерпывается четко выраженной художественной концепцией, воплощенной в конечном произведении; она все время ищет новые послы, не удовлетворяясь найденным.

Откуда это неудовлетворение? Существует мнение, что ученый не может довольствоваться установленными аксиомами —

нельзя остановить прогресс; новые достижения открывают новые возможности. Вот это прагматичное допущение многих возможностей кажется мне важнейшим качеством художника, которое в России находит благоприятную почву.

Расскажите о проекте «Сигналы». Когда вы начали его делать?

Примерно в 1955 или 1956 году. Меня тогда интересовала проблема прочтения. Скажем, я произношу некое изречение, что я испытываю в этот момент, какие эмоции мной овладевают. Я говорю, но что-то мешает мне продолжать, какие-то привходящие токи внутри меня как бы приостанавливают прямую речь, вступают с ней в спор. К этим диссонансам, к сенсорным явлениям внутренней природы я в своих графических работах относился очень внимательно. Еще не было воздействия, сигнал нельзя было локализовать, определить его вектор, а я уже изучал свои моторные реакции.

Наша совместная работа с Владимиром Слепяном представляла собой прозрачный экран с промасленной бумагой, на котором можно было рисовать с обеих сторон, — такой диалог художников. Я увидел, что он растерян и нервничает, так как не мог определиться с отъездом. Я внутренне ощутил его неуверенность, тем более что при этом «концерте двух актеров» присутствовала его девушка. В своей работе я изобразил его состояние в виде нежной колеблющейся окружности, заключающей внутри себя неправильную трапецию. Контраст неправильной трапеции с безволием обрамления показался мне точной моделью его состояния. На него это произвело сильное впечатление, он был ошарашен. Я видел, что он не может с прежней непринужденностью создавать свои математические формулы, мне удалось его тронуть. В 1957-м или в начале 1958 года Слепян уехал, а меня этот эпизод натолкнул на мысль, что чувственность может оказывать прямое воздействие, и в этом ключ к пониманию человеческих природы и сознания. Из этого выросли «Сигналы», которые я делал уже самостоятельно.

А другие зрители были?

Нет. Пришла его любимая женщина, жившая этажом ниже. Никто не знал тогда слова «перформанс». Присутствовал Игорь Шелковский, но больше никого не было. Этот сочиненный нами со Слепяном диалог был очень интересным. Мы с ним учились

в параллельных классах художественной школы. Наш класс, которым руководил Василий Почиталов, считался формалистским, и его решили расформировать — разбросали в разные классы. Так я попал в класс Слепяна, с которым мы сидели на последней парте. Я читал «Позитивную эстетику» Луначарского, а он — «Капитал», так как лелеял романтическую надежду постигнуть основы науки, которые, как считалось, вскрыл Маркс. Вообще всякое представление о социализме, будь оно марксовым или брехтовским, — это априорно некая широкая позиция, претендующая на объяснение мира. Слепян считал, что такой основой для изучения природы и мира является математика.

Занятия математикой со мной Слепян начал с теории множеств. Самое сложное в математике — число. Наши разговоры строились так: он предлагал некую математическую формулу, и мы начинали обсуждать ее совершенно поэтически, философски. Затрагивали завораживающие темы, близкие к тем, о которых все время говорит Франциско Инфанте, — конечность и бесконечность. Что есть бесконечный ряд чисел? Что есть конечное? Как можно просчитать траекторию объекта или любое действие в пространстве? Я казался себе полным математическим тупицей, когда задавался вопросами о природе равенств и тождеств. Эти категории меня парализовали, я не мог их постичь. Наши разговоры всегда балансировали на границе реальности и какой-то математической потусторонности.

Слепян всегда носил с собой популярную тогда книжку Клини «Введение в метаматематику» в переводе Есенина-Вольпина, а я не расставался с Мондрианом. Не то чтобы я был им увлечен или пытался подражать, скорее, он был для меня загадкой. Гармония Мондриана, его чувство ритма, начиная с разветвленного дерева и кончая лаконизмом плоскостей, — все это сообщало мне собственную потенцию, импульс чувствовать и рассуждать о чем-то. А Слепян искал у Клини зачатки математической логики — очень популярной в то время области математики, занятой поисками самих ее оснований. Я питал к этому необъяснимый интерес, ходил на лекции по математической логике. Ничего не понимал, слушал, как музыку. Великий наш математик Израиль Гельфанд, даже купивший одну из моих работ, увидел меня на лекции и сказал: «Злотников — это вид бездельничанья: приходите на семинары и ничего не понимать». Но непосредственная музыка слов, выражений, ситуаций приводила меня к самому главному — к причащению тайнам счета, гармонии мира. То, что было кем-то продумано и просчитано,

можно выстроить в стройную систему. Мучительно таинственной казалась сама возможность исследовать мир логически и математически.

Здесь, конечно, встает вопрос о понятии Бога, разумной тварности мира. Сам факт сотворения предполагает, что жизнь есть творчество. Это интересным образом преломляет понимание трагедии. С одной стороны, Христос в человеческом облике в Гефсимании боится бытия, смерти и трепещет со всей свойственной людям слабостью. Я бы сказал, он проживает человечность человека — верующие люди действительно так считают. В этом его подвиг, который Христос совершает не напоказ, а проживает всерьез. Так вот, тварность порождает особого рода свободу пройти весь человеческий путь со всеми мелодрамами и трагедиями, принять сотворческое мироощущение, лишённое эгоцентризма. Человек избавляется от множества страхов, пронизывающих его существование. Это очень важный момент.

Если сравнить Запад с Россией, например Ле Корбюзье с нашими архитекторами, то мы убедимся, что первый подходил к конструктивизму и ко всему остальному в своем творчестве как эстет — у него эстетически выверенные вещи. Для Весниных, для Гинзбурга и вообще для наших художников речь шла о новой вере, новой организации мира. Эстетика здесь тоже была, но она базировалась на программе глобального этического переустройства, чего у Корбюзье, как мне кажется, не было. Он все же отдавал себе отчет, что создает некоторую конкретную вещь, работает над определенной позицией.

Синтез этического и эстетического был у Сезанна. Чем он отличался от всех великих импрессионистов? Он строил, вникал в процесс, не отдавался одному лишь чувственному впечатлению, пусть сколько угодно емкому и интересному, но проникал в сам знак, а через него — в сущность человека, в экзистенцию. Вернадский различал философа и естествоиспытателя. Он считал, что первого больше интересует психология исследователя, его состояние и поведение в процессе работы, а естествоиспытатель, скорее, ограничен своим видением. Это различные подходы к истине, и в каждом из них возможны ошибки. Их взаимодополняемость позволяет достичь большей объективности.

Каково место искусства в этой дихотомии?

При такой постановке вопроса, в которой искусство служит моделью нашей психической жизни, программу работы художни-

ка я бы определил как исследование человеческой особи в себе. Мне кажется, самое интересное в моем искусстве — саморефлексия. Когда я зашел в некоторый тупик с абстракцией, я начал делать автопортреты. Что такое автопортрет? Я о чем-то переживаю, но не вижу себя. И вот я пишу себя таким, какой я есть, — сложным, неуверенным. Ставлю зеркало и пишу. Будет ли изображение отражать ту смуту, которая во мне происходит? Внутри меня раздражаются бури — разочарование, неуверенность, обреченность, которые я пытаюсь передать внешне. Это различие между внутренним и внешним, эта отражающая внутренние состояния оболочка и интересовала меня в работе над автопортретами. Я не сравниваю себя с Рембрандтом, но думаю, что его многочисленные автопортреты были своего рода исследованием, постижением жизни.

Как восприняли «Сигналы» другие художники?

Эффект был. Например, «Белое на белом» Владимира Вейсберга родилось не без моих показов и наших разговоров. Интересно отреагировал Борис Турецкий, создававший хаос на контрасте с тем космосом, структурой, которую делал я. Он разрабатывал собственную сенсорiku, малопонятную и в целом, мне казалось, тупиковую. Но по прошествии времени в описании этого сумбура Евгением Барабановым были найдены какие-то потрясающие глубины и невероятная отвага человека решиться на что-то подобное. Мне же казалось, что он просто соревнуется со мной, со «злотниковскими аксиомами», которые на него действовали. В конечном счете наши подходы отражают разные характеры личностей. Я тяготел к гармонии и ясности языка, Турецкий — к драматизму и взрывному, необузданному мистицизму.

Вы рассказывали, как со Слепяном пронесли по Москве абстрактную картину...

Да, был такой эпизод. Мы взяли две слепяновские работы и понесли их ко мне. Он жил на Сретенке, то есть мы шли мимо Большого театра, Верховного Совета, Манежа. И где-то в районе Парка культуры двое подвыпивших интеллигентных инженеров или научных сотрудников сказали: «К фестивалю готовятся!» Но в остальном никакой реакции не было. Мы шли, а мимо проезжали битком набитые троллейбусы. Слепян сказал: «Невозможно. Никого ничто не интересует». Для него это был лиш-

ний аргумент в пользу отъезда, он был расстроен отсутствием эффекта, кроме реакции этих пьяных аспирантов.

Мы со Слепяном все время ходили на Сахаровский проспект смотреть на здание Наркомлегпрома Ле Корбюзье. Это вдохновляло нас на новые формы. Запад воспринимался тогда как рассказы О.Генри — удивительный мир, полная противоположность русскому унынию, свежий, сверкающий, прозрачный, как дистиллированная вода, сияющий своей интеллектуальной чистотой. В кинотеатрах тогда шел фильм «Чайки умирают в гавани» — про беглеца из лагеря, который в длинном пальто бежит к какой-то вышке, как подбитая птица. На нас он очень сильно подействовал. Игорь Шелковский даже сделал к нему афишу для «Рекламфильма», в котором мы с ним и Димой Красноперцевым недолго работали. Таким сильным был романтизм в восприятии Запада. Здесь у нас мрачно, а там все сияет и переливается — сказочный, завораживающий мир цивилизационного блеска.

Как вы понимаете природу этой романтизации?

Я бы расширил вопрос: что такое романтизм или, напротив, негативный взгляд в искусстве вообще? Вот можно объявить романтиком Сезанна. Когда я рассматриваю его работы, то вспоминаю, что он жил в маленьком провинциальном городке, но при этом ему принадлежат такие слова: «Честно работающий художник является интеллектуальным рупором, интеллектуальным выражением эпохи». То есть вдали от метрополии, от Парижа, в каком-нибудь Провансе или Арле люди решали глобальные проблемы. Сезанна пытались постичь и Бернар, и Ван Гог, и Гоген. И уже тогда он был понят как настоящий исследователь.

На одной большой выставке Ван Гога в 1970-х годах мне внезапно открылось, как он строит пространство, я увидел, насколько это утонченный интеллектуализм. От этого интеллектуализма позднего Ван Гога в какой-то момент даже начинаешь уставать. Его ранние фламандские вещи, например «Едоки картофеля», гораздо человечнее и понятнее, глядя на них, просто отдыхаешь. Ван Гог никогда не казался мне каким-то диким экспрессионистом или примитивистом. Его работы всегда порождали какое-то удивительное ощущение открытия новой формулы живописного языка.

Вместе с тем ранний Сезанн — это тоже определенного рода экспрессия, поразительно точное ощущение плоти, после которой начинается архитектоника выстроенных натюрмортов

и пейзажей. Поздний период «Горы Сент-Виктуар» — это совершенно фантастический Сезанн, который не повторяет ни себя раннего, ни свой «конструктивный» период. «Сент-Виктуар» служит воплощением той эволюции, которую претерпел художник; это уже какие-то глубины космоса, не совсем земная живопись. Когда я прочел его стихи в прозе, то понял, что интуиция меня не подвела. Если упростить, то речь в них идет о луче света, который проходит через призму или кристалл. Этим кристаллом является художник, который воспринимает свет, перерабатывает его и кладет на холст в преломленном виде. Невероятная пронизательность для человека, живущего на юге Франции, отнюдь не провинциальное видение мира, фактически преодолевшее оптику Клода Моне и вообще импрессионизма. Более того, я считаю, что мышление Сезанна опередило даже более позднюю оптику, например пуантилистов. И здесь вновь возникает проблема дисциплинарных границ, волновавшая нашего великого соотечественника: что такое философия, мышление и что — естествознание, физика, оптика?

Вы говорите о Рембрандте, Сезанне, Ван Гоге. А как насчет русских художников?

Бывая в Третьяковке, я часто задумывался о природе русской культуры, даже не собственно живописи, и испытывал неизменное удивление, а недавно — нечто сродни шоку. Я шел через залы к Александру Иванову мимо огромной шпалеры перовского «Спор о вере». Я взглянул на нее и испытал скуку. Эта работа осталась в своем времени и сегодня выглядит какой-то занюханной, плохо написанной картиной на библейскую тему, висящей в храме. Дальше проходим «Осаду Пскова» Брюллова — скучно. Наконец я остановился перед «Явлением Христа народу» Иванова и увидел живую картину, как прежде у Ван Гога. Я иногда мысленно разделяю ее верхнюю и нижнюю части: плато с небом — это одно, сцена на переднем плане — несколько другое. Так на картину может смотреть лишь человек, который провел перед ней много времени. Но тут я увидел ее во всей целостности, как некое событие, притчу, а не сложную дробную структуру. На меня это подействовало как сильный непосредственный опыт, как митинг на Сахаровском проспекте. То есть эта картина продолжает работать и сегодня.

Меня всегда почему-то интересовали Федотов, Венецианов. Причем в пасторальности последнего, во всех этих простых жен-

щинах, покосах и т.п. я видел сознательный и очень определенный взгляд художника на Россию, без сантиментов. Вообще, когда я смотрю Сурикова, Ге, Репина, я вижу, какими тропами блуждает их мысль. Например, «Распятие» или «Голгофа» Ге очень автопортретны и гениально выражают состояния художника. Или «Петр и Алексей» — каждый раз, всматриваясь в эту картину, я пытаюсь понять, как она сделана, так же как и вчуже очень простой, даже банальный «Иван Грозный и сын его Иван». Я вижу в этих работах особое состояние, такой русский невроз. Этот русский, славянский характер я вижу и на «Приеме волостных старшин императором Александром III». Вот ведь интересно — до сих пор царь стоит, и все стоят. Зачастую мы не отдаем себе отчета в том, что лежит в основе нашего воспитания, какие комплексы, какие неврозы сформировали характер этой страны. А ведь мы воспитаны на таких вот «резко континентальных» переживаниях.

Вы ощущаете большую близость к русской или французской живописи?

Во французской живописи есть одна черта, мне не свойственная, — умение доводить работу до определенного уровня художественной завершенности. Мне удавалась такая «оптимизация» в «Сигналах» и в некоторых лаконичных работах. В отличие, допустим, от Турецкого, который весь из смуты и взрыва, я хоть и гармонирую свои работы, но, как живой человек, не могу отделиться от субъективных переживаний. Считаю определенным своим достижением, что не вкладываю в свои работы много от своих личных состояний. Я видел тот эстетизаторский стиль, который избрал, например, Олег Прокофьев, в чем-то наследуя своего отца. Конечно, я вкладываю себя, но надличное созерцание для меня — определяющее.

Во французской живописи я вижу совершенство спокойствия, своего рода соразмерность, адекватность миру. Во мне этого нет; для меня мир всегда неопределен и требует усилий для его понимания. Хотя мои поздние работы изящны, лаконичны, но они рождаются из беспокойства, а не из гармонии. Гармония может быть обретена лишь случайно, как некий дар. Она лежит в основе моей живописи, но не является моим приобретением. Она — не свойство моей души, но часть природы. Я ее вижу как бы со стороны, но не стремлюсь к ней, не добиваюсь.

Что такое русская живопись? Что объединяет Иванова, Левитана и Малевича?

Наверное, «икс», который находится всегда впереди. При всех достижениях он не приобретен и не освоен, но всегда где-то. Дистанция до него сохраняется.

Как вы относитесь к искусству, отказавшемуся от живописи и пошедшему по пути так называемого концептуализма?

Как к попытке несвободных людей обрести свободу. Концептуализм — это средство преодолеть несвободу, в которой художники родились и воздухом которой дышали. Они хотели стать, так сказать, европейцами, приблизиться к некоему *comme il faut*, возвысившись над ситуацией и той атмосферой, которой была проникнута жизнь этой страны. Хотели поставить себя в позицию наблюдателя, стоящего над драмой, я бы даже сказал мелодрамой; освободиться, с одной стороны, от сентиментального, а с другой — от нудного драматизма того, что называется «русской душой», «русским духом»; стать посторонними и, как следствие, более свободными, чем та меланхолия, которая лишает человека настоящего вкуса к жизни, способности к ничем не сдерживаемому чувствованию. То есть это был прорыв к свободе и независимости.

Здесь нельзя обойти фигуру Кабакова. Когда он иронически передает ощущение российской нирваны, полной кошмара, мне его усмешка кажется немножко лукавой, хитрой, дьявольской. Это образ определенной растерянности, но с неизменной издевкой. Она как раз и является следствием попытки встать над ситуацией, хотя я вижу, что в душе он более хрупок, чем может показаться. Я думаю, что эта попытка в конечном счете терпит крах: он не достигает свободы, но как будто инспирирует ее, изображает занюханную Россию, оставаясь в ней.

А в вашей живописи нет этого бегства к свободе?

Есть стремление к гармоничному существованию и поведению, своего рода биологическому равновесию, которое на чувственном уровне напоминает половой акт, только совершаемый не в жизни, а во сне. Это движение к чувственному раскрепощению вопреки той схиме, к которой понуждает российская жизнь; к избавлению от тоски, от российского мироощущения и занудства.

Если вернуться к вопросу о том, что общего между Левитаном и Малевичем, то я бы назвал это тоской — по совершенству, полноте и преодолению.

А как это выражается конкретно, на уровне отдельных работ?

Малевич посмел создать квадрат и объявить его живописью, своим в ней словом. А Левитан пишет какую-то лесную просеку, совершенно не картинную по замыслу, — просто просеку, случайный забор, мимо которого ты ходишь каждый день, и заявляет, что это и есть картина. То есть он создал новый взгляд на Россию, которую можно было бы назвать чеховской. Это не прямое подражание, но, скорее, созвучие.

Тебе интересно, что я говорю? И если да, то почему?

Это совершенно другой язык, нежели у моего поколения. То, что вы говорите, — это слова настоящего модерниста, что редко встречается в наше время.

А в чем модернизм?

В вашей вере в волшебную силу искусства, в его способность познавать что-то важное.

Ваше поколение не имеет такой веры?

Наоборот, во всех наших работах заложено, скорее, сомнение в возможностях искусства.

А в чем оно выражается? Я ведь говорил о сложности.

В том, что эти сложности можно преодолеть.

Москва, 13 октября 2012 года