

# ИСКУССТВО

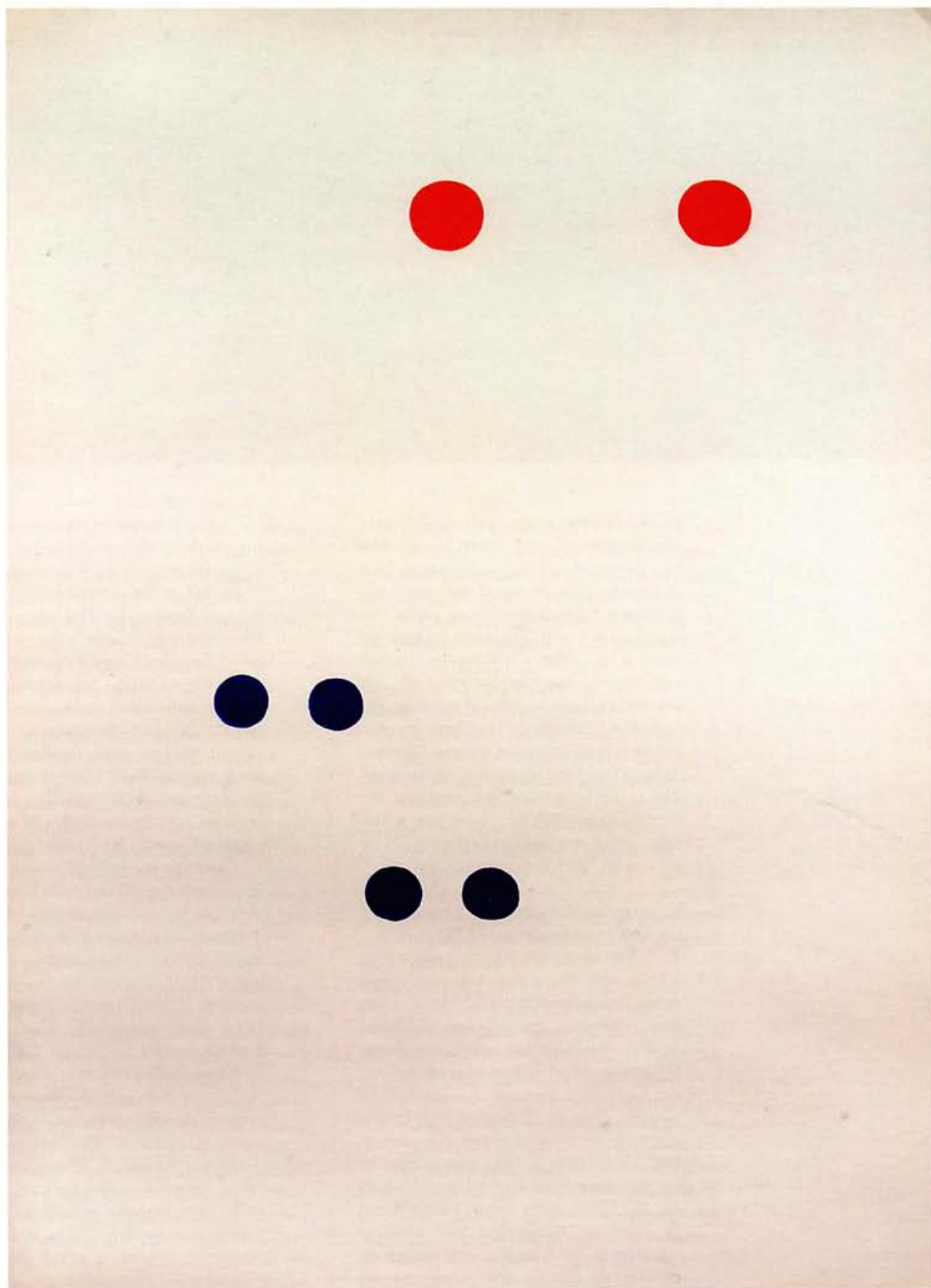
the art magazine

январь/февраль/2004



**Антиквариат: коллекционеры 1990-х годов**  
**«Системы» Юрия Злотникова • Неизвестный Альтман**  
**Забывтый шедевр Михаила Нестерова**  
**Медиа-арт и софт-модернизм**

(мастера об искусстве)



1

Из серии «Сигнальная система». 1958. Бумага, темпера. 81,5x57  
From «Signal system» series. 1958. Tempera on paper. 81,5x57 cm

## Значение неочевидных вещей

Творчество Юрия Злотникова – одно из самых заметных явлений в современном искусстве России. Исследователь и экспериментатор, создатель оригинального языка абстракции, он еще в 1950-е годы обратил на себя внимание ярким нетрадиционным подходом к проблемам новой живописи. Его поиски распространяются далеко за пределы нефигуративизма. Злотников не принадлежит ни к каким течениям и направлениям, он – сам по себе.



2

*Улица Горького.* 1959  
Холст, масло. 202,5x191  
*Gorkov Street.* 1959  
Oil on canvas. 202,5x191 cm

3

*Из серии «Черная графика».* 1957  
Бумага, темпера. 41x57  
*From «Black Graphic» series.* 1957  
Tempera on paper. 41x57 cm



3



2

*Из всего созданного Вами за долгие годы творческой деятельности наибольшую известность получила серия «Сигнальная система», которая явилась подлинным открытием в современном искусстве. Какова природа ее происхождения?*

В начале своей художественной работы я профессионально занимался промышленной эстетикой. Меня интересовали вопросы автоматического управления производственным процессом и, в частности, проблема выработки у оператора автоматизма. Общаясь с психологами, физиологами, посещая лекции по биоматематике, я создал несколько проектов. Работая над этой проблемой, я пришел к выводу, что человек безусловный сигнал перерабатывает в условный. И из всего этого комплекса произошла моя работа над «сигналами».

*Но Вас нельзя считать «чистым» абстракционистом. Ваше искусство развивалось и развивается между фигуративным и нефигуративным полюсами. В чем заключается сущность этих поисков?*

В эволюции моей работы были разные периоды. В какой-то момент захотелось нарушить пластический язык. Написать портрет так, как будто я разговариваю с человеком в одном с ним пространстве без всякой пластической дистанции, как будто я с ним беседую. Я написал такой портрет, а также улицу Горького, словно я иду в этой толпе. Там не было определенной формулы, но было желание правдиво изобразить анимичный мир. Я написал также «Витрину», это было в середине 1950-х годов, осуществив окраску по «иерархической ситуации». На витрине изображены серые и коричневые шляпы членов Политбюро, кепки шоферов-кагэбэшников. Соответствующими были изобразительный фон и общий серый цвет витрины. То есть я целенаправленно создавал социально-ассоциативную картину.

Затем у меня был период символизма, меня заинтересовал Ветхий Завет, я ездил в Крым, который мне напомнил Ближний Восток, Средиземноморье. И когда я приехал в Израиль в 1997 году, это была как бы знакомая страна. Но постепенно у меня опять возник интерес к абстрактному искусству.

*То есть, при Вашем возвращении к абстрактной живописи произошел переход от эмоционального восприятия к исследованию и конструированию?*



4

Безусловно. После общения с Владимиром Слепяном я заинтересовался теорией множеств, хотя – это парадокс – в школе математика и логика были для меня тайной. Я постигал эти науки постепенно, у меня с самого начала были задатки исследователя. В самый пик моих занятий абстрактной живописью я почувствовал преобладание догмата разума над эмоциями. Ведь если в целом посмотреть на «Сигналы», там видна эта эволюция, в процессе которой я пришел к тому, что называется минимализмом. Абстрактный язык, сам его аппарат по своей аналитической сути приспособлен для того, чтобы раскрыть тайны пластики. Кандинский писал, что геометрические знаки освобождают ассоциативность от большой нагрузки.

*В одной из опубликованных статей было сказано, что при работе над «Сигнальной системой» Вами двигало «чувство иррационального». С другой стороны, из Ваших слов следует, что выстраивание «Сигнальной системы» было переводом иррационального в рациональное.*

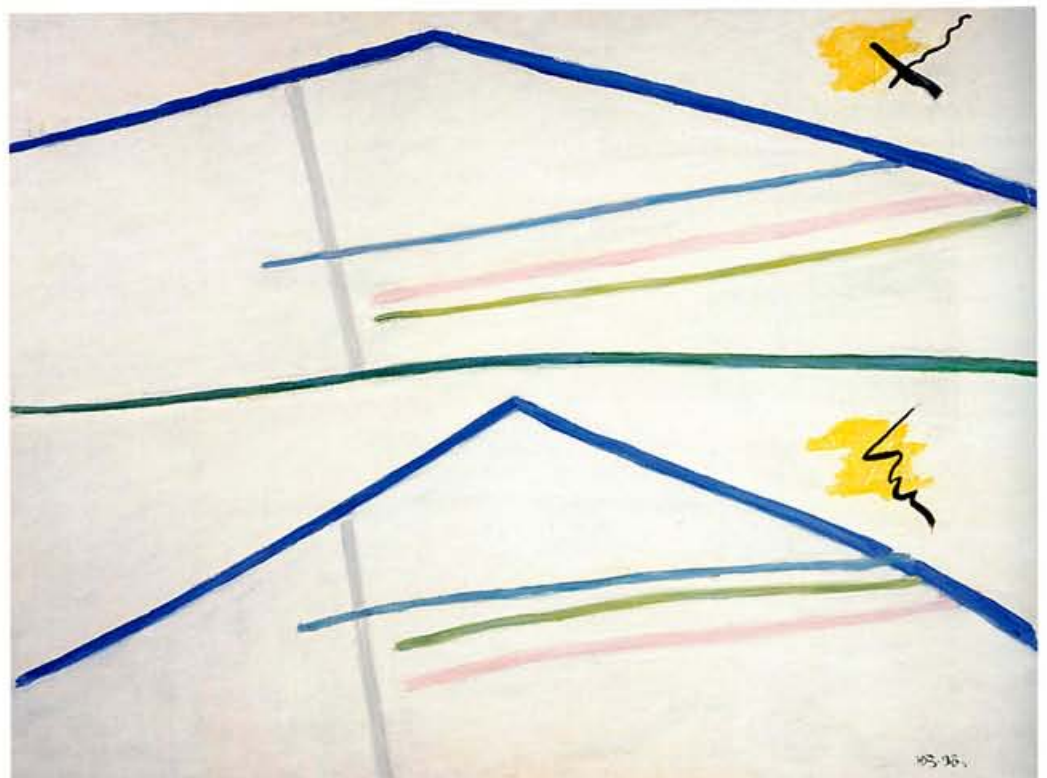
Я как раз думал об этом перед моей выставкой, предстоящей в Третьяковской галерее. Я предполагал показать там «Белые холсты». Что такое пустое пространство в живописи? Это иррациональное поле, и я хочу рассмотреть, что в нем скрыто. Но, наверное, «девственно», не

4

Из серии «Сигнальная система»  
1958. Бумага, темпера. 81,5x57  
From «Signal system» series. 1958  
Tempera on paper. 81,5x57 cm

5

Пространственный клон. 1996  
Холст, масло. 130x180  
Space Clone. 1996. Oil on canvas  
130x180 cm



5

касаясь его. У меня оно – и кульминация, и коэффициент того, что выражено наглядно, своего рода знаменатель по отношению к числителю. Это момент тайны в моих работах. Иррациональное в моих «белых» работах является соглядатаем того, что происходит на поверхности. Иногда это белое пространство своей безмерностью определяет масштаб того, что я нарисовал. Это некоторая постоянная вневременная ситуация, которая констатирует временную. Это не просто эффектный белый фон, но иррациональное поле, на котором происходит калейдоскоп зримых явлений.

*Каковы в Ваших работах взаимоотношения этого «белого поля» с картинным пространством?*

Проблемой пространства я стал заниматься гораздо позже. В «Сигналах» это пространство-собеседник, пространство-среда. Во-первых, сигналы должны воздействовать на зрителя, поэтому среда должна быть нейтральной. Я создавал сигнал не как воздействие на испытуемого, но уже как опосредованную реакцию на мое воздействие по принципу обратной связи. Помимо того, там есть классификация динамическая – сжатие, расширение. По своей организации мои работы многослойны, но эти слои не соприкасаются. В процессе создания последующий слой корректировал предыдущий. Категория пространства как такового стала первоочередной уже после того, как кончилась «сигнальная» серия. Меня заинтересовали явление центробежности и картинная плоскость не как замкнутая система, а как – я даже придумал термин – случайный аэродром: мои элементы «случайно» попали в это пространство, «осели». Я даже как бы подчеркиваю случайность этого совпадения. В этом я видел конструктивный, этический ход.

*Есть ли у Вас стремление к живописности, декоративизму?*

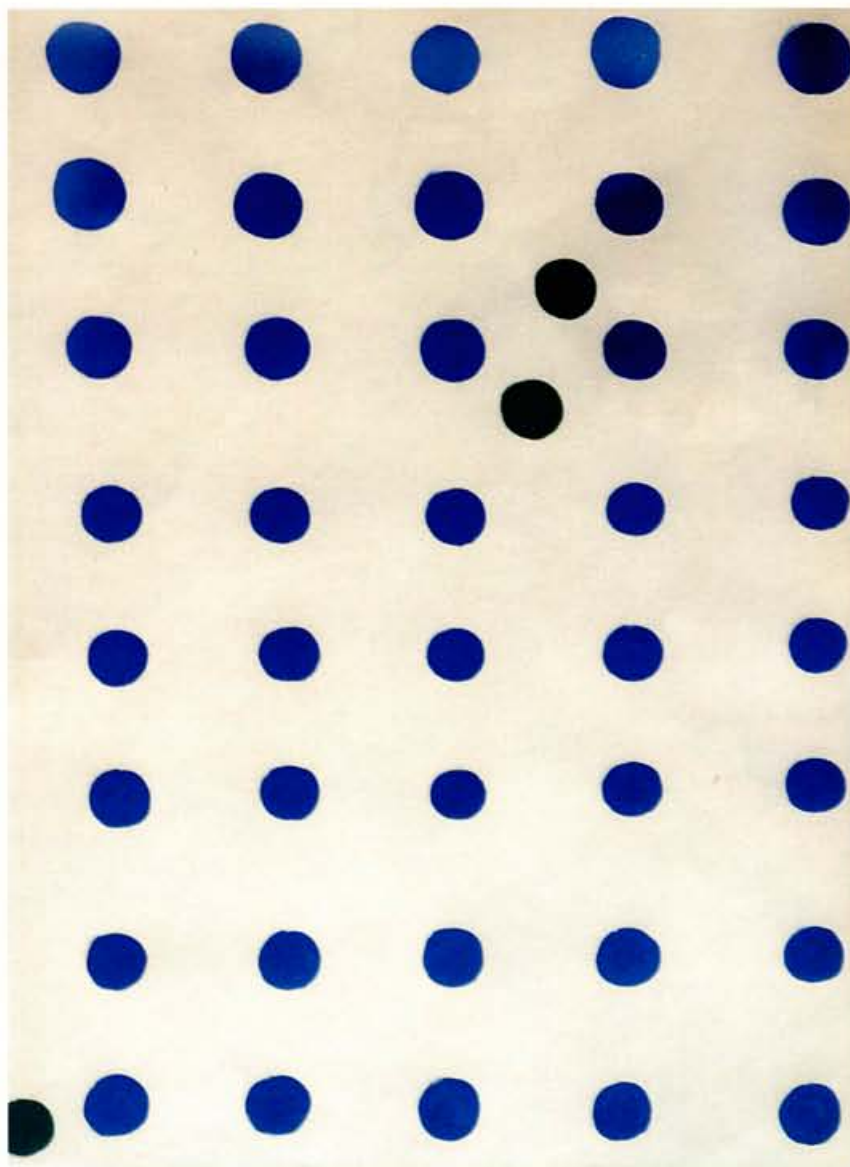
Внутренне я не стремился к этому и брал простые цвета – синий, красный, – исходя из тактильного ощущения. Тактильность теплого и холодного – очень важный элемент, осознание теплого и холодного – тоже сигнал. Больше того, чтобы выявить чистую динамику, надо было локализовать лишние ассоциации. Введение более сложного цвета – это уже переход за другую грань задачи.

*Существуют ли границы абстрактного искусства вообще? Если взять за один полюс абстрактный экспрессионизм Джексона Поллока, то где второй? Сейчас существует тенденция приписывать к абстракции даже многое из того, что не полностью укладывается в понятие фигуративной живописи.*

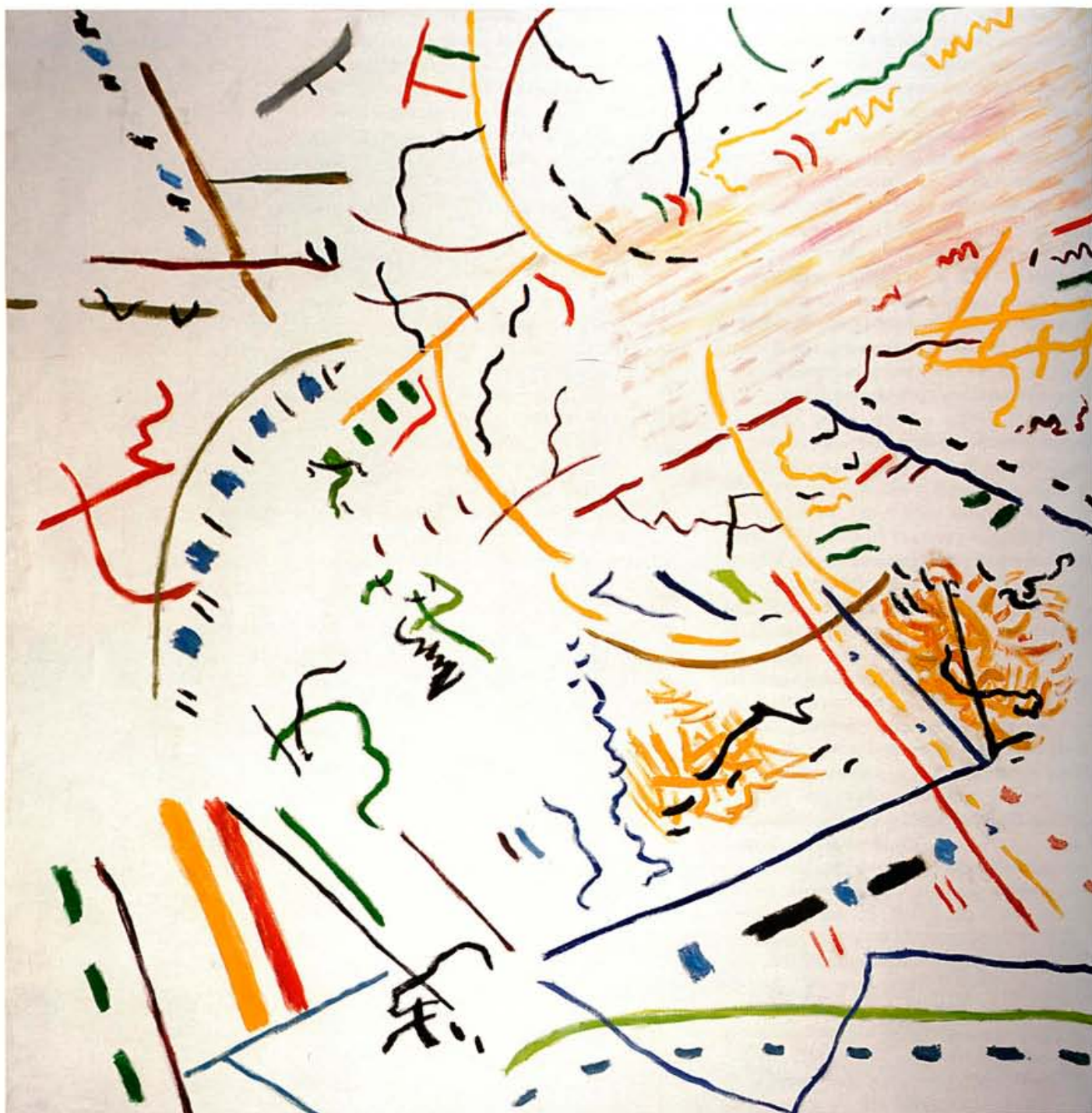
Это проблема живописной иерархии. Вспомним Мондриана, его эволюцию от того самого дерева, которое он постепенно превращает в чистый ритм. До этого у него были и кубистические вещи. И он постепенно приходит к тому, что мы теперь называем Мондрианом: в его поздней работе «Буги-вуги» уже есть подстрочное, полифоническое звучание. Чем, например, отличается Мондриан от Малевича? Элементы изображения Малевича обладают массой и весом. Это абстрактные вещи, посланные в движение. У Мондриана нет массы, но есть большие цветные плоскости, взятые как сложное сопряжение

6

*Из серии «Сигнальная система» 1959. Бумага, темпера. 81,5x57*  
*From «Signal system» series. 1959*  
*Tempera on paper. 81,5x57 cm*



6



7

между ними. Они членят пространство, являясь, скорее, массой без определенного веса. Вес предполагает объем и пространство вокруг. Мондриан своими вещами еще и строит пространство. Все это делается по принципу, который я бы назвал архитектуркой, и эта архитектурка крайне важна. Не случайно современная архитектура очень обязана Мондриану.

*В одной из своих статей Вы говорили, что «новации и становление языка могут быть в старой, традиционной станковой форме» и далее: «У меня мышление двадцатых – тридцатых годов». Не ощущаете ли Вы в се-*

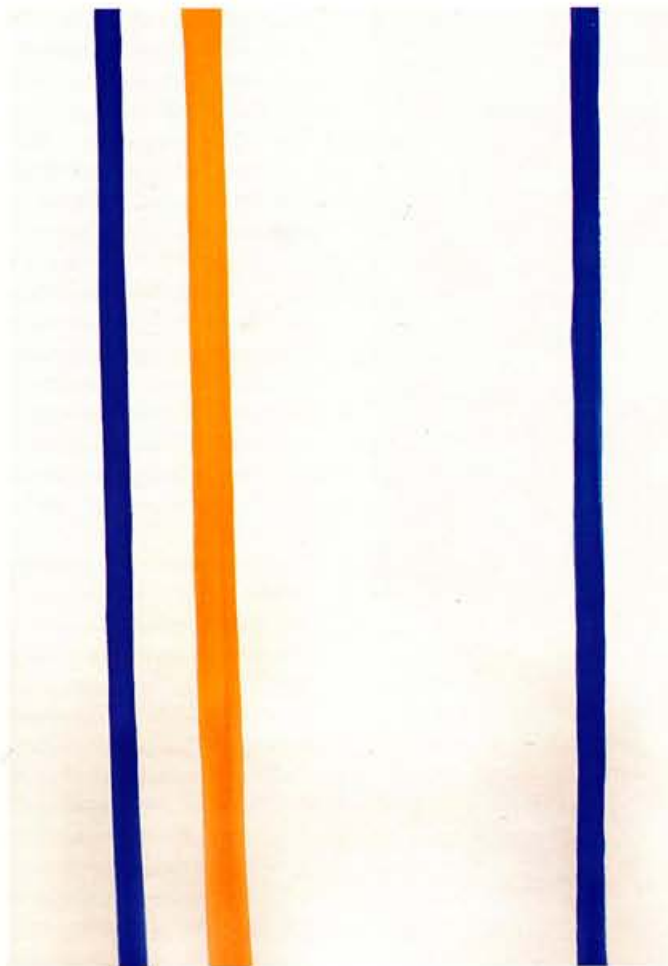
(мастера об искусстве)

*бе какого-то болезненного разрыва между старой и современной культурой, особенно во времена концептуализма?*

Один из критиков как-то сталкивал меня с концептуалистами, как будто бы я стремлюсь омолодиться и присутствовать во всех сферах сегодняшнего искусства. Но интересно то, что в эпоху Кабакова и Монастырского я сопереживал появлению концептуализма. Каждый период человеческой деятельности сам себя перерастает. Например, если было время яркого конструктивизма, то потом хочется от него отдохнуть, перейти к более спокойному явлению. И концептуализм – это стрем-

7

*Метафорическое пространство*  
1996. Холст, масло. 95,5x140  
*Metaphoric Space.* 1996  
Oil on canvas. 95,5x140 cm



8

ление к менее конкретной форме. То есть он не рассматривает проблему в лоб, а пытается размыть явную конструктивность, создать внешне некоторую аморфность, понять истину в несколько другом динамическом характере. Эта поставангардная ситуация имеет очень сильную этическую окраску: скорее, не механика, а литературно-филологическая, настроенческая тенденция. Больше ситуация, нежели конструирование. В свое время я условно сравнивал Кабакова с Зощенко. Зощенко – создатель русского советского мещанского языка. У Кабакова есть этот элемент атмосферы, коммуналки, характеристики, но он все-таки делает хохмы, у него не выстроен так остро язык, который бы зафиксировался как некая формула. Это явление в большей степени ситуационное, этическое, нежели конструктивно-языковое. Я бы сказал, что у Зощенко этот гротеск скрывает социальную трагедию, а у Кабакова – все-таки игру.

*Если развить эту мысль до логического конца, можно прийти до абсурда, утверждая, что существует искусство вне языковой сферы? Как можно охарактеризовать язык Ваших работ?*

8

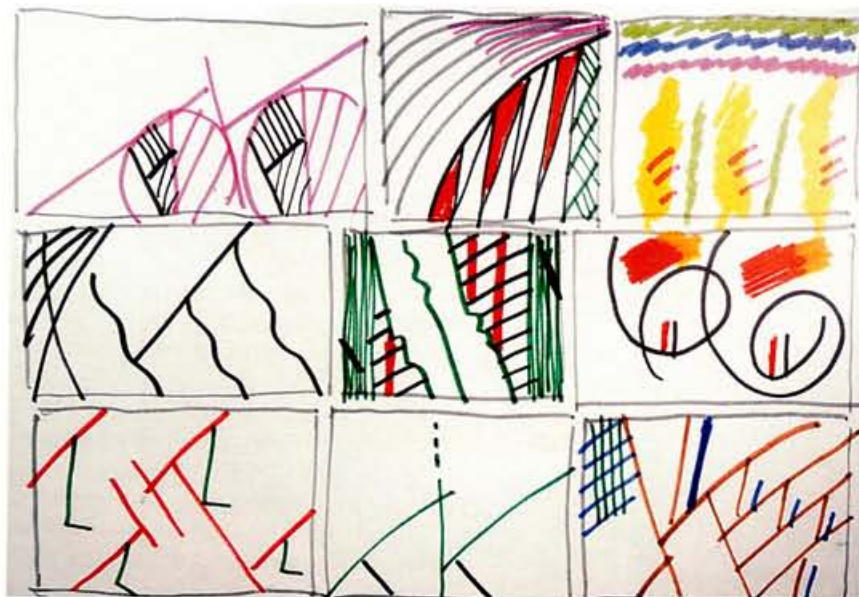
*Из серии «Сигнальная система»*  
1959. Бумага, темпера. 81,5x57  
*From «Signal system» series, 1959*  
Tempera on paper. 81,5x57 cm

9

*Антитеза квадрату Малевича*  
1982. Холст, масло. 200x180  
*Antithesis of the Malevich's Square*  
1982. Oil on canvas. 200x180 cm



9



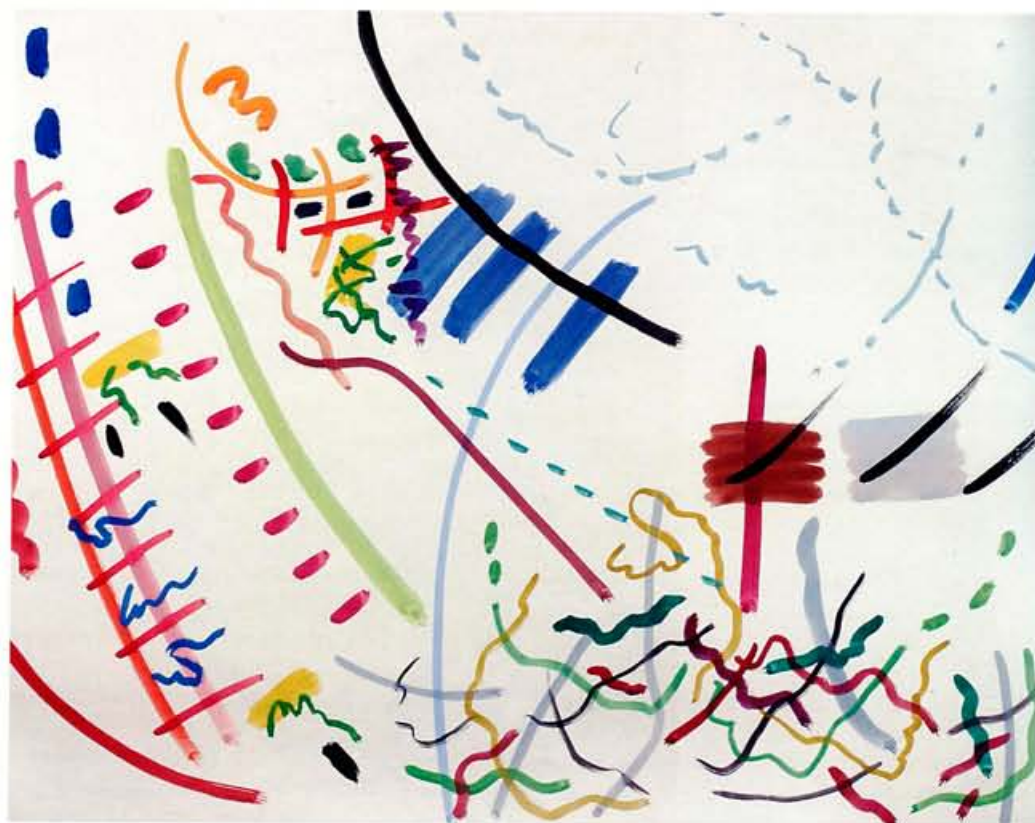
10

Когда я занимался абстракцией, мне казалось, что я создал новый язык. Язык тонусных моторных переживаний, которые лежат под спудом любой нашей информации. Это новый краткий язык другого динамического свойства, не описательного, а реактивно-динамического. То есть момент манипулирования, реакции. Но я не абсолютизирую язык. Когда-то я «болею» конструктивизмом, но со временем пережил в нем некоторое разочарование. Произошло это на вы-

ставке «Москва – Париж». Я увидел «Башню» Татлина и работы Бранкузи. Как советский человек, воспитанный на коммунальности и конструктивизме, я был в юности увлечен Маяковским. И вдруг на этой выставке я увидел, что Татлин – идеологически заданный художник, а Бранкузи свободен от этических обязательств. А конструктивизм – что это такое? Это Корбюзье, но это и дома-коммуны, пчелиные ульи, это фашизм. Когда я был в 1982 году в Париже, я смотрел архитектуру XVII – XVIII веков. Как же соответствует человеческому модулю это жилье!

*Сложилось ли сегодня абстрактное искусство в России в цельную систему? В свое время даже предпринимались попытки группового «воспитания» абстракционистов, так как это было у Белютина.*

Я был у Белютина в начале своей работы. Это было очень смешно и наивно, такой «квадратно-гнездовой» посев даже не абстракционистов, а, скорее, левацких экспрессионистов. Что мне вообще не нравится у «шестидесятников»? Это мальчишки на чердаках и в подвалах в поисках свободы. Сам по себе факт замечательный: стремление выйти из инерции крепостного права советской империи. Но они все сиротские ребята, у них ни у ко-



11

10  
 Постер № 2, 2002  
 Печать на холсте. 200x140,5  
 Poster № 2, 2002  
 Print on canvas. 200x140,5 cm

11  
 Абстрактная композиция. 1995  
 Бумага, смешанная техника  
 100x69,5  
 Abstract Composition. 1995  
 Mixed media on paper  
 100x69,5 cm



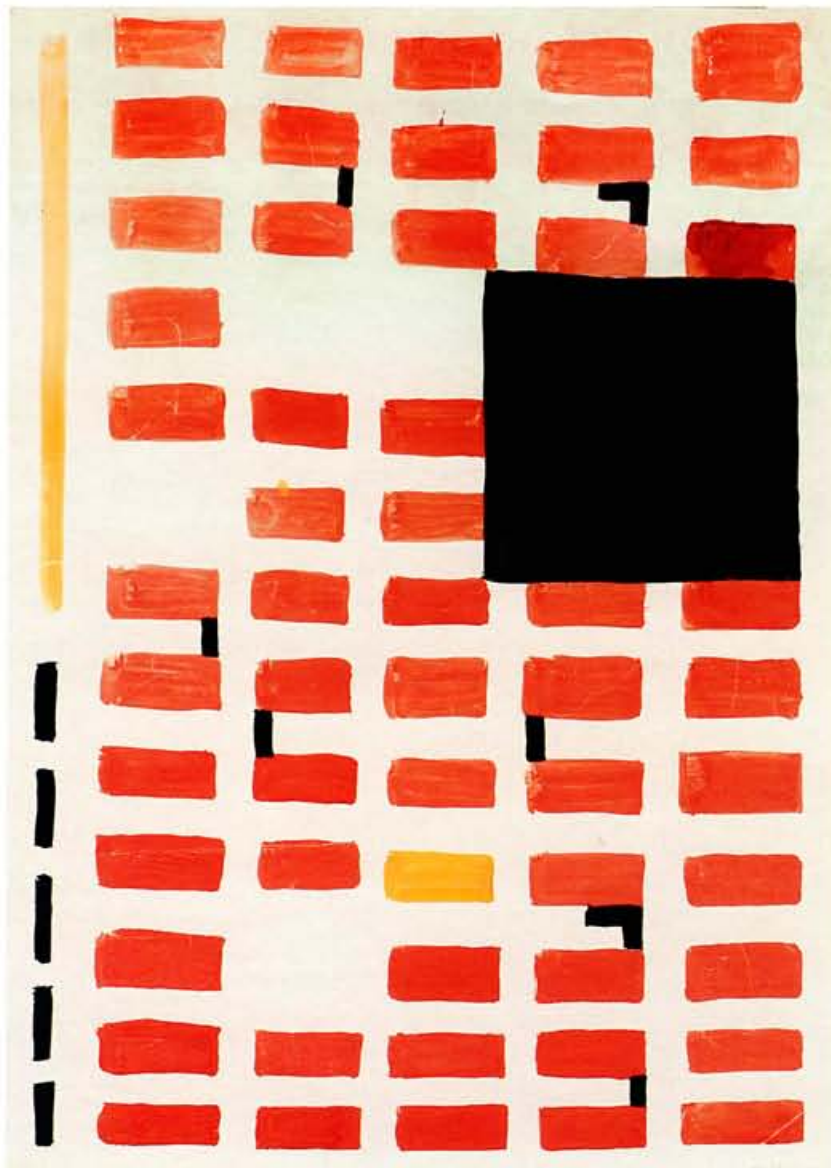
го не возникло ощущения аристократизма. Взять, скажем, Маяковского с его гетрами и автомобилем или даже безденежного Юрия Олешу. Они были эстеты, пижоны с желанием стиля. Там был аромат, идущий еще от конца XIX века. В чем беда наших сегодняшних «аристократов»? Они смотрят телевизор, но книжек не читают. Они хотят очень быстро получить культуру. Способные люди, в их работе есть интересные повороты, но у них быстро исчерпывается культурная шкала, нет бесконечности поиска, что в какой-то мере было в 1920 – 1930-е годы.

*Последние десять лет Россия находится в состоянии безумного марафона. То ли она догоняет Запад, то ли сама себя. Десять лет русского поставангарда, что они дали нам?*

Поставангард возник в качестве баланса слишком динамичному, конструктивному подходу. Это желание уйти в лирику, попытка найти компенсацию, стремление к общей гармонии. Ну, например, мы говорили о кубизме, Мондриане и Корбюзье. Может ли кубизм удовлетворить сегодняшнюю архитектуру? Нет. Например, из какого материала делают архитектуру японцы? Из погоды, из воздуха. Они находятся в условиях, где бывают природные катаклизмы. Но они должны выстроить свою архитектуру, с этическим, конструктивным характером. Центр Помпиду, восстановленный Рейхстаг – это новые социальные связи, новые социальные посылки, связанные с поставангардом. Каждая эпоха рождает свой динамический знак, характерный для динамических свойств данной эпохи, это энергетическая линия, которая сопутствует человеку. Но это уже вопросы теологии и веры. Не простые вопросы, но в искусстве они находят свое материальное воплощение.

*Художник и его эпоха – формула старая, но до сих пор она рассматривается очень по-разному.*

Когда я прихожу в Пушкинский музей и смотрю Рембрандта, я вижу, что его пространство возвышается как храм среди прочих голландцев с их наивной и симпатичной прагматикой. В работах Рембрандта совершенно другое течение времени, оно настолько возвышенно по отношению к жанру, что находит почти физическое воплощение. В России, естественно, тоже были



12

и есть общинные художники и художники-одиночки. Сравним Венецианова и Федотова. Венецианов строил патриархальный, пасторальный крестьянский мир. А Федотов – одинокий офицер, с большой внутренней силой, ходил в Эрмитаж, смотрел Хогарта. Его картины «Анкор, еще анкор!» и «Игроки» выражают целую эпоху. Не случайно вся биомеханика Мейерхольда, который сам говорил об этом, вышла из Федотова. В искусстве иррациональное начало имеет громадное значение. Мы недооцениваем его. И то, что вся нынешняя жизнь стала куплей-продажей, очень сильно отражается в творчестве наших художников. Это искусство входит в социальную игру, но отображает ли оно всю сложность жизненной проблематики и обусловлено ли ею сознательно?

Беседовал Михаил Лазарев

12

*Из серии «Сигнальная система» 1957. Бумага, темпера. 81,5x57  
From «Signal system» series. 1957  
Tempera on paper. 81,5x57 cm*