

При характеристике творчества Устюгова обычно указывают на ирреальность его изображений: он словно воссоздает свои видения или мечты. В них есть снопоподобное соединение несоединимых в реальности частей. Но они не соответствуют обычным представлениям о порождениях подсознания. Если его видения и всплыли из глубинных сфер, то эти сферы населены не архетипами или монстрами, но – изобразительными формами. Там живет память о бесчисленных картинах, питающая прекрасные грезы, новообразования, в которых угадываются фрагменты уже виденных изображений. И при всей их слепленности, они не абсурдны и не походят на холодно воссозданные кошмары сюрреалистов: они обладают эмоциональной целостностью, у них есть своя функция, свой легко уловимый смысл – они придают вид невидимому, воплощают душевные переживания. Способность дать ясный образ тому, что обличья не имеет, особенно отличает Устюгова. Его творческая эволюция состоит в усвоении новых форм, освоении все более широкого арсенала средств и приемов, сделавших возможным все более полное и сознательное выговаривание своих переживаний.

Сохранилось небольшое количество работ Устюгова конца 50-х – начала 60-х гг. Потом пробел до 70-х: однажды он сжег свои картины в припадке умопомрачения. Уже в ранних работах предстают сквозные темы: женский образ – его можно обозначить как «Прекрасную Даму» – и музыка: изображение человека с музыкальным инструментом. Дамы одеты в старинные платья, и при поверхностном взгляде эти изображения ассоциируются с мирискуснической традицией. Но это отнюдь не костюмированность и не пассаизм в духе начала века. Его дамы – никто и ниоткуда. Старинное платье не помещает их в прошлое, оно только выявляет их нездешность, их отрыв от обыденности. Они скорее некрасивы телесно и все-таки идеальны: в своей полной отрешенности, в своей очищенной одухотворенности. Они мягки, печальны, сосредоточены, погружены в себя, в созерцание, в истому, и воспринимаются как воплощение внутреннего состояния художника. А если – как мечта, то мечта о своем женском двойнике. Ощущение спиритуальности достигается тонким, певучим изгибом контура, подчеркнутой телесной истонченностью. Но пока они обладают пусть изможденной, но осязаемой плотью, и живописная плоть картины еще плотная, вязкая. В 70-е гг. ощущение бесплотности усиливается истончением самой плоти живописи, а также полным отказом от анатомической правильности, от определенности, «портретности» лица. Смытая, блеклая, словно дымчатая, словно тающая живопись, жидкие прозрачные мазки нежных оттенков, чаще в окружении серого – все это создает ощущение грезы, в которую погружены его дамы. Фоном может служить мгlistое небо, повторенное в мгlistых воланах пышных платьев. В это время его работы напоминают полотна голуборозевцев, особенно раннего П. Кузнецова — сходство средств, обусловленное сходством задачи. Это не стилизация, не аллюзия. В изображениях утонченных дам и смутных далей, в наборе романтических штампов: цветы в волосах, цветок, веер, яблоко, ожерелье в неестественно вывернутых, нарочито худых руках, блюдо с фруктами на голове (у девушки, одетой в европейское декольтированное платье) – нет ни театральности, ни иронии, ни игры, ни намеков на что-либо. Здесь звучит дрожащий «голос одинокого человека», ранит последняя прямота исповеди, уравновешенная тонким созвучием красок, классичностью построения, смягченная тихим характером чувств, их трепетностью, нежным упоением, просветленной одухотворенностью его эротики. Есть в этих изображениях странность: при всей бескровности, они видятся живыми. В них нет и следа манекенности шемякинских нарядных портретов-фантазий. Но все, что изображает Устюгов, он изображает живым. Он изображает только то, что вовлеклось в его внутренний мир: его эмоции вселяются в объект, и тогда вещи кажутся одушевленными, а животные – наделенными человеческими чувствами. Это придает неожиданное качество его использованию известных мотивов и приемов. В мотиве Леды, устремленная к девушке птица воспринимается не как мифическое существо, а именно как птица, охваченная любовным томлением. Призванный обескураживать прием метафизической живописи, когда место человеческого персонажа занимает скульптура или портновский манекен, у Устюгова перевернут в его странных натюрмортах, где бюст на столе изображен как голова живой девушки. И это логично в его системе, где воспроизводится не плоть и не мертвый материал, но живой дух.

К концу 70-х годов помимо женской фигуры появляется еще один персонаж, воплощающий его душевный настрой: это отшельник, стоящий в лодке, или странник,двигающийся по бесконечной пустыне. Еще новшество: появляются композиции, где фоном для фигуры, а также натюрморта служит стена в комнате – стена с окном, которое можно принять и за картину – оно не имеет переплета и заключает в себе мечту, грезу в грезе: море с белой лодкой под парусом, плотное скопление стилизованных домиков с возвышающимся над ними куполом храма.

В 80-е гг. в изобразительной системе Устюгова начинают происходить изменения, которые, постепенно накопившись к концу 80-х началу – 90-х., придадут новое качество его живописи.

Внимательный, восприимчивый зритель, Устюгов вобрал в себя весь тот неоекспрессионизм и неопрIMITИВИЗМ, которые захлестнули выставки неофициального искусства второй половины 80-х, и создал на этой основе свою систему. Популярные здесь приемы у него очищены от брутальности, приведены в гармонию и сделаны средством лирического высказывания.

«Новые дикие» и их последователи во второй половине 80-х пытались вернуть в картину витальность, свежесть и непосредственность наброска, детского и неумелого рисунка. Это сопровождалось заменой изображения примитивными знаками и грубыми схемами и сочеталось с художественным минимализмом, выражающимся в том, что художник удовлетворялся минимумом результата. У Устюгова минимализм оборачивается экономией средств, связанной с максимальным использованием выразительных возможностей каждого средства, каждого прикосновения кисти. Скупость средств всегда была ему присуща: для натюрморта ему хватало одного предмета, для изображения деревни – одного дома. Теперь экономия переходит на весь формальный строй. Картина представляет собой как бы переведенный в краску графический набросок, где главную роль играет линия контура. Устюгов находит множество ходов, чтобы разнообразить выразительность всех средств – линии, цвета, композиции и особенно выразительность незаполненного пространства, неоконченности, сделанного как бы дрожащей рукой «неловкого», «неумелого рисунка», который у Устюгова уравновешен классичностью построения, точностью и ясностью соотношения и расположения всех элементов картины.

Изменился цвет, его качество и функция: помимо эмоциональной символики он служит ясной читаемости композиции. Белая фигура (незакрашенный холст) на фоне красной стены и желтого пола («На какой стул человеку сесть?», середина 90-х.). Красно-белая фигура на фоне черного рояля («Раздумье», 1994). Красно-белая фигура, скомпонованная с черным квадратом («Закрытое окно», 1996). Прозрачная фигура – сквозь нее просвечивает фон – с громадным кругом красноватого солнца. Вместо блеклой, приглушенной гаммы 70-х и первой половины 80-х годов появляются большие участки, сплошь закрашенные ярким, или черным, или белым цветом. Он сочетает зоны, закрашенных резким цветом, с ненагруженным, чуть тронутым краской холстом. Впрочем, интенсивность закрашенных зон относительна: красочный слой неплотен, холст просвечивает и здесь: мир Устюгова светел, разрежен и невесом. Иногда интенсивен только цвет контура фигуры.

Пространство фона обычно разделено линией горизонта – скорее изогнутой, чем прямой; иногда очень высокой, иногда очень низкой, иногда проведенной точно посередине. Кроме фигуры в прозрачной и беспредельной пустоте мира появляются немногие предметы: параллелепипеды многоэтажных домов – как символ реальности, музыкальные инструменты – как символ прекрасного, лодка – как символ романтики, птицы – как существа, имеющие крылья и близкие небу. Три поставленных в ряд домика и маленькая сгорбленная фигурка – «Христос скитается по Руси» (90-е годы).

Женская фигура остается главным элементом изображения. Теперь она не пишется, но обозначается толстым черным или цветным контуром. Она плоскостна, полностью утратила плоть и даже слабые намеки на конкретность. Все более стилизуясь и синтезируясь, вобрала в себя образ странника и, в своей графичности, обрела четкую знаковую форму. Она представляет собой в большинстве случаев удлинённый силуэт в струящейся до земли одежде со склоненной головой и смиренно или скорбно согбенным станом. Она почти утратила свою женскость и означает просто человеческое существо. Или, теряя и последнюю примету женскости – схематичные кружочки грудей, и обретая крылья – означает ангела, а без крыльев – Христа. В ней узнается иконописный канон, переработанный петербургским спиритуальным авангардом. В картине эта фигура – не объект чувства, а его субъект: тот, кто чувствует. Изображая времена года, Устюгов обходится без их примет в природе: он воспроизводит весеннее или осеннее настроение одной только позой фигуры, цветовым сочетанием и характером мазков. Фигура у него обычно одна, а если их несколько, они вторят друг другу: картина Устюгова – пространство одной эмоции, в ней то, что происходит с человеком, а не между людьми. Иногда фигура явно аллегорична: «Плач Руси по воле» (1995) или «Сон Руси» (1990-е годы).

В то же время в 90-е годы Устюгов создает серию работ другого рода: полуфигуры в фас в шляпе. В этих, несколько напоминающих матиссовские, работах художник демонстрирует бесконечность живописных эффектов, которые он может извлечь из одной и той же схемы изображения. Но такие декоративно-формальные работы представляют собой исключение в общем массиве его поздних произведений, содержание которых сопоставимо с поэтической фразой. Поэтический замысел удостоверяют названия-комментарии, дополняющие картину подобно надписям в японской или китайской живописи: «Решетки, решетки на каждом шагу, зачем они нам», «Я слышу, осень приходит», «Куда мы идем», «Где воля».

Живопись Устюгова действительно обладает эмоциональной проникновенностью, связанной с ее предельной открытостью, искренностью и органичностью. Его отрешенность от практического отношения к вещам, от реальности в ее бытовом смысле, от реальности отношений, сложных причин и следствий не

есть нечто специально для искусства выработанное, это не позиция, а жестокий жизненный факт. Устюгов действительно оторван от реальности, не приспособлен к ней, он ее не понимает и не интересуется ею. В то же время объектом его чувств является все-таки реальность – та реальность, которая остается за пределами практического и для человека «нормального» только окаймляет обыденность. Ведь для каждого существуют: небо, светила на нем, птицы, времена года. Существует общая непонятность мира, свобода и неволя, собственная малость и безграничность вселенной, незнание начала и конца. Эту окраину обыденного и вместе с тем сердцевину бытия Устюгов непрерывно ощущает и это наполняет его работы, делая их при всей их ирреальности прозрачно ясными.

Отрешенность от конкретного, сосредоточенность на самом бытии, поэтическое вопрошение бытия заставляет воспринимать его работы как философские, хотя мир отвлеченных, книжных понятий ему не менее чужд, чем мир практический. Все дело в том, что не умея совладать с реальностью, он превосходно и осознанно владеет сложной художественной формой. И то, что в жизни имеет вид крайнего простодушия, наивности, пройдя через искушенную художественную форму, обретает ценность свидетельства и глубину философской притчи.