

Р.Скиф

Трое из "Дома повешенного"

Думается, нет ничего удивительного в том, что члены одной семьи всегда имеют некие общие и заметные черты, даже при большом разнообразии индивидуальностей. В художественных школах эти черты сходства зачастую подчеркиваются, особенно в тех случаях, когда основные принципы, из которых исходят школы, носят характер декларативный, с определенным привкусом противостояния. В таком случае общность художественной манеры нередко приобретает характер определенного устава. Возможно, что в начальный момент строгое соблюдение канона и необходимо. Тогда сторонники "нового видения", стремясь преодолеть свою изгойность, в первую очередь подчеркивают то новое, что их всех объединяет — по сравнению с "консерваторами". И лишь после захвата более или менее прочного плацдарма, естественно начинается следующая фаза — самостоятельное развитие каждого в принципах, которые к тому моменту начинают обрести определенную традицию — до тех пор, пока эти традиции, в свою очередь, не станут обременяющими...

Существенную поправку в эту схему вносит масштабность направления. Чем шире оно, тем быстрее утрачивает экзотичность, и "новое видение" обретает большие вариационные возможности, в пределах которых художник менее опекается. Используя стилизованный признак "нового видения", вполне понятный /или просто ставший знакомым/, художник в его пределах имеет большую возможность для личного творческого поиска, а главное — свободнее привносить свое, индивидуальное. Общие признаки в подобном случае становятся неким товарным знаком, обменным символом художественных идей, на основе широкого хождения которого интенсивнее происхо-

дит взаимообмен с другими "видениями" и ^сформотворческими "банками"... естественно, до тех пор пока утверждаемые художественные идеи окончательно не девальвируются.

И наоборот, чем уже, специфичнее установки художественного направления, тем медленнее они внедряются, тем дольше художники, принявшие их на вооружение, подвергаются жесткому внутригрупповому диктату и самодиктату, и тем дольше приходится ждать индивидуального и полного раскрытия каждого из них.

В наше время нечто подобное мы видим на примере группы "стерлиговцев". Сам исторический фон, включавший и ошельмование, и гонение на супрематизм с момента его становления в условиях, которые кажутся специфическими для стороннего наблюдателя, но являются обыденностью и традицией для России, — все это в первую очередь определило лицо художников, которые пошли по этому пути. После очень кратковременной полосы относительного расцвета супрематисты практически вынуждены были уйти с дневной поверхности, развиваться в условиях, когда даже дружественная критика могла легко превратиться в оружие. Говорить о развитии в этих условиях почти невозможно, и тем не менее развитие происходило, но, естественно, чрезвычайно замедленно, ибо усилия ~~т~~ тратились не столько на движение вперед, сколько на защиту своих художественных принципов. /То есть возникла классическая ситуация, способствовавшая расцвету узкого сектантства./ Думается, что определенный "остаточный магнетизм" такого явления продолжал присутствовать даже в творчестве основателя школы "стерлиговцев" — В.В.Стерлигова. Лишь в более позднем творчестве этого художника принципы супрематизма перестали носить характер оборонительно-зауженный, и выход художника в "чашекупольное

пространство" стал развитием основных принципов супрематизма, но в первую очередь — развитием творческой индивидуальности самого художника. Личное обаяние, столь присущее В.В.Стерлигову, как и определенный педагогический талант, привлекли под сферу чашекупольного пространства ряд неофитов, но в процессе утверждения новой разновидности художественного мирозерцания — в стремлении утвердить его до уровня очевидного — последователи Стерлигова, по-видимому, еще длительное время будут находиться под контролем подового, общего, приглушая индивидуальное. Естественно, однако, ждать их выхода в свое собственное осмысление и переосмысление усвоенного, и мы, очевидно, будем свидетелями этого неизбежного процесса. Тогда понадобится пристальный взгляд, чтобы увидеть в работах Зубкова, Церуша, Смирнова и других "стерлиговцев" то общее, что связывало их в начале самоутверждения школы.

Иным примером может послужить творчество художников, которые некогда выступали одним отрядом, затем разошлись каждый своим путем, но сохранили при этом некоторую общность. Речь идет об Анатолии Басине, Игоре Иванове, Борисе Купине, Евгении Горюнове и других выходцах из небольшой студии при Доме Культуры им.Капранова. Это общее проявляется в культуре цвета, в характерном для всех тяготении к тому, что Гете называл "драмой цвета".

Черты сходства названных художников легко обнаруживаются, когда сравниваешь их полотна в обратной хронологической последовательности. В этом нет ничего удивительного, если вспомнить, что все они вышли в общем-то из одних рук — из студии замечательного педагога Иосифа Абрамовича Сидлина. Сам Сидлин /1909—1972/, после обучения в Ленинградском художественном техникуме,

поступил в 1930 г. на живописный факультет Высшего Художественного Института /ВХУТЕИН/ в Ленинграде, учился в студиях А.Савинова и А.Осьмеркина, частично соприкасался по ходу учебы с К.Малевичем и К.Петровым-Водкиным, закончил институт при небезызвестном И.И.Бродском, "благодаря" которому покинул стены института без диплома - "за формализм". О работах Сидлина сейчас судить трудно - полотен почти не осталось, за исключением нескольких незавершенных, сохранившихся у учеников /прежде всего у Басина/. Все прочие по завещанию Сидлина были сожжены его женой. Похоже, что и прочие полотна Сидлина тоже были незавершенны, или точнее, оставляли впечатление незавершенности. Ученик Сидлина Анатолий Басин так обобщил свои впечатления от одной из работ своего учителя - "Портрета старика" /Дипломная работа Сидлина, из-за которой, а точнее - из-за "неправильно" выписанной руки, произошел разрыв между студентом Сидлиным и именитым ректором Бродским/:

Очень замечателен тем,
 Что в нем его душа.
 Когда он создавал этот портрет,
 все его мысли были направлены на возможности человека
 /на что способен человек с недюжинной душой/:
 фигура монументальная, мощная, но теплая
 и с глубоким содержанием чисто человеческого плана.
 Работа, где вложена частица его души.
 /можно убрать все,
 но оставить кусок бороды и грудь,
 и будет все равно видно,
 что человек с недюжинной душой,
 и с большими внутренними возможностями/.
 Он выложил себя,
 на остальное ему наплевать,
 поэтому и рука незакончена".

И еще Басин вспоминает, что —

Его волновало ощущение чувства мира

/с глубинным душевным понятием жизни/.

Искал гармонию всего СУЩЕГО на Земле

Передал гармонию с большим, но уравновешенным напряжением,
с раскрытием тайн взаимоотношения Всего СУЩЕГО в мире.

Очень глубинное, объемное выражение,
как он понимал мир

/и радость, и всплески страдания/,

ничего нельзя ни убрать, ни добавить.

Поэтуум неискушенному человеку

это полотно кажется мазней,

но если постоять перед ним,

душа очень прекрасна".

Если сравнивать живопись А.Савинова и А.Осьмеркина /испытавших в свое время искус сезаннизм в его русской разновидности — периода "Бубнового валета"/ с работами учеников Сидлина, то явно виден общий стержень, связывающий "дедов" и "внуков". Но заметны и отличия. В меньшей броскости отдельных цветов, в большем стремлении строить цветовую гамму на сближенных тонах, не останавливаясь даже перед цветовым диссонансом, что привнесло — в отличие от ~~живописи~~ бубновалетовцев — в весьма земную по выбору тем живопись Сидлина и его учеников ощущение тревоги, или даже — смутное беспокойство и сомнение в полнокровности бытия земных предметов. Приглушение основных тонов в живописи "сидлинцев" вызывает у зрителя, стоящего перед их полотнами, ощущение внутренней сосредоточенности, глаз зрителя, соприкоснувшись с холстом, "разворачивается" не столько к внешнему, сколько к внутреннему миру. Полотно становится резонатором, усиливающим внутреннее движение того, кто стоит перед холстом. Если молодой А.Осьмеркин

иного друга жадно вливались в "мясо жизни" и своими полотнами стремились вызвать молодую жадность — отсюда буйство плоти, гастрономичность живописи, — то их наиболее зрелые последователи от "Песни песней" постепенно переходят к Экклезиасту. Эта эволюция хорошо прослеживается на эволюции творчества некоторых из "отцов-основателей" русского сезаннизма, их "детей" и "внуков".

В большинстве своем "сидлинцы" /что вполне естественно для наследников "Бубнового валета"/ являются фигуративистами, — исходят от натуры, от предмета, от материала живописи. В их труде немалую долю занимает работа с этюдами, в мастерской или на пленере. Но, как правило, основная работа — после, от первоначального живописного впечатления художник постепенно идет к

—ой живописной производной, которая несет на себе печать и непосредственного визуального впечатления, и еще более — символа-обобщения.

По-видимому, наибольшая близость к сидлинской манере мышления проявляется в творчестве Анатолия Басина. На первый взгляд, его холсты темноваты, даже сумрачны. Как и другие "сидлинцы", Басин предпочитает иметь дело с небольшим числом предметов, не имея склонности к калькуляции подробностей. Художник сосредотачивается на немногих образах, постоянно варьируя их в разных осмыслениях. На полотнах Басина обычно присутствуют одна или две фигуры, чаще всего мы видим мягкий певучий контур женской фигуры; гитара, ритмически ему аккомпанирующая; традиционные натюрмортные постановки: бутылки, стул, череп, драпировки. Басин тяготеет — в подаче фигур и предметов — к плоскостному решению — подчеркнуто разворачивая их в таком ракурсе, когда максимальная плоскость предмета совпадают с плоскостью холста.

Этим же целям служит заливка больших плоскостей одним цветом, с модуляцией тоном, подчеркиванием графичности контуров. Зачастую стремление к усиленной плоскостности приводит к тому, что фигуры и предметы приобретают вид предельно обобщенного знака-напоминания, знака-символа, но в подобном приеме у Басина нет декларативной агрессивности самоценного приема. Предметы в басинских полотнах существуют в особой атмосфере, обволакивающей их и сглаживающей острые углы приема. Это не просто воздушная атмосфера, не возрожденческое *sfumato*, а живописно-эмоциональная атмосфера, среда, созданная предметами и фигурами, которая создает ощущение приглушенного музыкального звучания, мягкой поддержки для солирующих инструментов. В сущности, искусство Басина перекликается с искусством Джорджоне, но с тем отличием, которое отделяет ренессанского человека от современника XIX века — и это различие совпадает с различием в опыте разочарования, в опыте печали от утраченных надежд и верований. Джорджоневские Венеры доверчиво открыты всему миру, полному гармонии и человечности; басинские музы, чтобы жить гармонично и человечно, вынуждены уходить, как в катакомбы, в мир особой атмосферы, который волей-неволей оказывается миром замкнутым, отделенным от прочего враждебного мира.

Даже самые простые натюрморты Басина полны настороженной тишины и готовности принять негромкое и ненавязчивое струнное звучание. В мир басинских полотен нельзя ворваться. В него, как в древний заброшенный храм, можно войти, прислушиваясь к тишине, к отзвуку своих шагов. Стул, драпировки, прислоненная к стулу гитара, угол пустой комнаты создают ощущение стройной и высокой аскезы, восходящей к той степени духовности, которая преоб-

ражает утилитарное в знаки человеческого и стармонизированного. Этому немало способствует сама басинская живопись — сложное сочетание сближенных тонов. Своеобразна система освещения в басинских холстах. В некоторых случаях художник прибегает к освещению извне, но этот свет, обычно зимний, холодноватый, пробивается сквозь щиты в плотных шторах. Или же — сгущенная до духоты атмосфера интерьера в теплых раскаляющихся тонах; в этих случаях источником света являются человеческие фигуры, музыкальные инструменты, то есть подлинно человеческое оказывается истинно светоносным — и мы присутствуем при возвращении метафоры к первоистоку.

Двух- и трехфигурные композиции Басина являются как бы отголосками "Сельских концертов" и "Завтраков на траве". Продолжая возрожденческую линию сравнения, можно сказать, что персонажи Басина в чем-то сродни героям Боккаччо не только своей естественностью, но и ситуацией пира среди чумы /только без надежды на ее исчезновение/. Это обломки некогда цельного, остатки, уцелевшие где-то на еще не захваченных окраинах, или в катакомбах — и столкновение с рядом полотен Басина постепенно превращает легкую грусть, которая присутствует в каждом из них, в ощущение трагичности бытия.

Басину претит аффектация, нужного впечатления он добивается не отдельными экспрессивными приемами, а, что называется, всем корпусом живописи, когда отдельные ручейки сливаются в неслышимый, но ощутимый поток, властно выносящий зрителя в мир художника.

Более энергично, — как человек и как художник — выражает себя Игорь Иванов. Если Басин раскрывается постепенно от поступ-

ка с поступку, от полотна к полотну, то Иванов — натура более взрывчатая, более размашистая в жесте жизни и в форме художественного выражения. Игорь — мастер широкого диапазона: портрет, натюрморт, пейзаж, работы в графике, пастели, масле, акварели и темпера; одно время он не без успеха занимался ваянием. При характерной для "сидлинцев" цветовой сдержанности — для полотна в целом — здесь мы встречаемся со значительным цветовым разнообразием, чаще, чем у других художников, сталкиваемся с контрастным построением цветных масс. Возможно, Иванов обязан этому своими поездками на юг — на Кавказ и в Крым.

В период своего формирования Иванов испытал сильное воздействие тех художественных событий, которые были связаны со вторым открытием в нашей стране импрессионистов, Сезанна, искусства начала XX века. Это случилось, когда в Эрмитаже открыли залы, посвященные этому периоду. В искусствоведческой литературе искусство этого периода еще именовалось упадническим, а на кафедрах истории искусств Мане, Ренуар, Сезанн и Ван-Гог преподавались наиболее смелыми профессорами "из-под полы". Вот как Басин вспоминает о появлении Иванова в студии Сидлина:

"... Византийцы с Феофаном Греком,
русские иконы с Рублевым,
отчасти Веласкес и Гойя
да раннее Возрождение,

/как привязанность высокочтимого А.И.Савинова/, —
те немногие имена, что были в обиходе студии Сидлина до 1959
года.

Пока в ней не нашли приют
изгнанные "за формализм" из соседней студии

/ДК Ильича, откуда незадолго до этого за то же самое
выгнали и самого Осипа Абрамовича/,

"братья Ван и Гог во главе с ИВАНОВЫМ ИГОРЕМ".

Иванов тут же неудачно применил свой талант:
после разрешения Сидлина он, ни с кем не здороваясь,

с этюдником прошагал к дальнему от двери натюрморту и очень хорошо его расписал. Ярко.

"Старая Гвардия" была покорена. Поднялся ропот.

И в студии появился помрачневший Сидлин и светлая яркая живопись.

Возникли новые фамилии: Пикассо, Сезанн и т.п.

Ушли старые натюрморты."

Я не буду останавливаться дотошно на всем многообразии работ Ивора Иванова — он пошел достаточно долгий путь, но сказал далеко не все. Каждый период будет видоизменять наши представления об Иванове как художнике, и "будущее еще бросит тень на прошлое". Остановлюсь лишь на одной грани его творчества.

Из тем Иванова наиболее постоянная в последние годы — тема кукол. Зародилась она вместе с дочкой художника. Играя с маленькой Ларисой в куклы, художник сперва создавал обычные в таком случае игровые ситуации. Психологические характеристики персонажей этих игр постепенно расширяются: обрастают биографиями, достоинствами и пороками, привязанностями и антипатиями, одним словом — жизнью. Персонажи стали нуждаться в портретах. Постепенно из детской игры у художника складываются полу-натюрморты, наполовину — бытовой жанр.

Нельзя сказать, что этот пограничный жанр — открытие для отечественного искусства: достаточно вспомнить, скажем, Сомова, Добужинского; еще более значительно он выразился в музыке Чайковского/"Щелкунчик"/ и Стравинского /"Петрушка"/, где люди-марионетки и куклы-люди образуют причудливую гофманиаду с переходом из мира механических страстей в мир человеческой боли — и обратно.

И тем не менее надо отметить, что подобный мотив для русской живописи был эпизодическим. Иванов же создал громадную се-

рию полотенни графики, в которой происходит загадочная и в то же время реальная Жизнь. Куклы то мирно восседают, то интригуют, они обладают разными настроениями и широким набором характеров: чертами детски-простодушными и детски-жестокими, лукавыми, игривыми, веселыми и меланхолическими, порочно-сладострастными и даже садистскими. Одни из них новенькие и хвастаются нарядными обновками, другие потерты игрой-жизнью, и образ сломанной куклы около мусорного бачка логически завершает эту серию.

По-видимому, из глубокого прошлого, которое мы последовательно переживаем в детские годы, сохраняется у нас мистическое отношение к антропоморфному изображению, в том числе к детской игрушке, к кукле. Если мы очеловечиваем механические конструкции, наделяем конвейерное изделие чертами индивидуального, то в еще большей степени способность к очеловечиванию относится к кукле, когда при небольшом усилии кажется, что это не только тряпка, опилки, пластмасса и резина, — но нечто, с чем можно беседовать, ссориться, играть и переживать различные жизненные ситуации. Это "нечто" зачастую определяет правила жизненной игры, проявляет строптивость и даже способность на месть. Блик, скользнувший по пуговице глаза, вдруг превращает его в осмысленный знак — и начинается искусство перевоплощения безжизненной вещи в иную сущность, начинается жизнь, начинается искусство. Иванов как бы провоцирует зрителя — уже самым выбором темы — на обретение тех качеств, которые присущи всем детям и редким взрослым.

В своих полотнах Иванов — как и другие "сидлинцы" — тяготеет не столько к действию, сколько к состоянию. /Хотя надо отметить, что Иванов — и это вполне соответствует его характеру —

зачастую ускользает из этой навязываемой ему схемы/. Он тоже предпочитает ограничиваться небольшим числом персонажей и статичностью — что естественно для кукол /заметим, что в своих "человеческих" композициях Иванов не избегает бурной, даже барочной динамики/ — но нервно-уверенный мазок художника, сложная система рефлексов, зарождающихся из глубин живописного материала, динамика, вызревающая изнутри, как бы прорывается сквозь неподвижную, косную материю. У Иванова упруго-корявый мазок, но он словно прорастает сквозь холст, из его толщи к свету, вынося с собой скрытую энергию, заключенную в самой краске. Это и создает условие, при котором кукла — сохраняя свой материальный, товарный знак — начинает превращение в нечто человеческое, а игровая ситуация становится ситуацией жизни в ее высоком обобщении, высказанном некогда Иннокентием Анненским в известных строках:

Бывает такое небо,
Такая игра лучей,
Что сердцу обида куклы
Обиды своей жалчей.

Как листья тогда мы чутки:
Нам камень седой, ожив,
Стал другом, а голос друга,
Как детская скрипка, фальшив.

И в сердце сознание глубоко,
Что с ним родился только страх,
Как в мире оно одиноко,
Как старая кукла в волнах.

В живописной манере Игоря Иванова ясно ощущается сезаннистский исток, в том варианте, который утвердился в России: по-своему переосмысленный в соответствии с национальным характером, то есть в более утяжеленных формах и красках, в большей привя-

занности к почве — в переносном и буквальном смысле. Свои краски русские сезаннисты предпочитают брать более земные — точнее земляные, и при этом вспоминается легенда о том, что Дионисий для своих фресок якобы собирал цветные "землицы" /это всего лишь легенда, но она обладает большим смыслом, хотя и противоречит данным технического анализа/. Пастозность мазков русских художников нередко напоминает отвалы из-под лемеха плуга. Эти черты явственно проступают не столько у первых поколений русских сезаннистов, сколько у последующих. Первые — вышли из оживленного международного общения, из непосредственных связей с французским искусством, им с меньшими усилиями удавалось имитация пресловутой галльской легкости, понимаемой в духе гедонизма, — отсюда ощущение праздника, пира жизни, которое царит на их полотнах, обилие московско-машковской снеди, плодов, в целом — жизни, дающей больше, чем отнимающей. Отсюда же — определенная нахрапистость в подаче-взятии этой доступной жизни, подхваченная позже многочисленными эпигонами Машкова и Кончаловского, которые использовали языческий гедонизм начала века в соответствии с заказом — оформляя официальный оптимизм. Была, правда, и полоса гонений в эпоху утверждения исключительной национальной самобытности, когда припоминались кое-кому иноземные истоки этого художественного направления, но со временем, эпигоны эпигонов были юридически натурализованы, стали считаться самобытными и охотно были инкорпорированы в систему официального искусства. Эта эволюция совершенно закономерна по отношению к гедонистической ветви русского сезаннизма.

Несколько иная судьба была уготована той ветви, которая, в целом используя те же живописные принципы, оказалась далекой

от бездумно-восторженного взгляда на современную действительность. Да, Осьмеркин и Фальк возвращаются к зрителю сейчас, но после длительного периода замалчивания, возвращаются, преодолевая сопротивление "оптимистов", возвращаются в силу объективных изменений в обществе, изменений, которые приводят к такому же неохотному /сверху/, но непреодолимому /снизу/ сознанию о необходимости возвращения Пастернака, Мандельштама, Ахматовой, как и многих других слоев нашей культуры, сдвинутых катаклизмами в нижние горизонты.

Разделение русских сезаннистов по принадлежности к категориям "Оптимизм" — "Драматизм", их отношение к силе /понимаемой как насилие/ определило социальное и даже бытовое положение этих художников:

Сильным дается радость,
Слабым дается печаль."

— воистину "Каждому свое"! Художникам, ~~некоторые~~ пришедшим к драматическому восприятию мира, значительно чаще напоминали о "вторичности" художественных установок, в то время как сторонники "оптимистического сезаннизма" обрели отечественную традицию и почвенность — в трактовке официального искусствоведения.

Это тем более парадоксально, если вспомнить истинные традиции русской живописи: иконописи периода ее расцвета, русского портрета XIX века, жанра в творчестве М. Шибанова, П. Федотова и передвижников, пейзажной традиции Саврасова, Васильева и Левитана — традиций, идущих именно от драматического восприятия мира. В еще большей степени это получило выражение в русской классической музыке, в русской литературе от Пушкина до Набокова.

.....

Третий из художников группы — Евгений Горюнов. Он самый молодой из них, но успевший ^{ОСВОИТЬ} ~~выучиться~~ многие из важнейших уроков сидлинской ~~художественной~~ студии и оказавшийся втянутым в орбиту ее традиций. Из скупых и противоречивых рассказов бывших участников студии Сидлина порою трудно понять, как собственно происходила эта передача традиций. Скорее всего, со стороны учителя был лишь перво-толчок и создание атмосферы, которая впоследствии и определяла развитие каждого.

"... К холсту он не притрагивался, — вспоминает о Сидлине его ученица Наталия Тореева, — не только физически /кистью и красками/, но не притрагивался даже советом, — какую краску положить на тот или иной предмет. Он говорил об ощущении постановки, об общем колорите, вызываемом этой постановкой, и о чем-то другом, не связанном с данной моделью. Он учил воспринимать цвет не таким, каким мы его видим, а обязательно видоизмененным в зависимости от соседних цветов. Эта наука была сложна, мучительна, но это и был путь к познанию, ЧТО ЕСТЬ ЖИВОПИСЬ... "Познать вечность" и оценить свои работы только с этим мерилom и было основным в нашей студии... Нет, ничего привычного для обыкновенного преподавания не было. Но что же было? Те, кто ходил /из новичков/ в изостудию с целью поступить в какие-нибудь учебные заведения, не выдерживали этой системы преподавания и уходили в другие "ИЗО", где их учили правильно держать карандаш и правильно штриховать предмет... Толя /Басин — Р.С./ меня предупредил, что в этой изо-студии "грамотно" рисовать меня не научат, просто объяснят немного правила рисования для начального образования рисунка, а, в общем, все будет зависеть от меня, т.к. здесь никто никого не учит, а просто люди приходят в студию и занимаются живописью..."

Плодотворность школы не в последнюю очередь определяется важнейшим условием — учебой друг у друга, атмосферой ревнивого, но неуничтожающего друг друга соперничества. Думается, что Горюнов много взял у своего старшего товарища Игоря Иванова, а также и у других членов группы. Не следует считать, что групповые интересы "сидлинцев" замыкались на наследии сезаннизма, и это заметно на различных моментах в творчестве Горюнова. Для него отнюдь не мертвым пиететом окружено творчество Веласкеса /из того, что можно увидеть в Эрмитаже и на гастрольных зарубежных выставках/, и "венецианцев". Несомненно, что творческое лицо, например, Анатолия Басина было бы неполным без влияния старшего современника и земляка — ленинградского художника Рихарда Васми, идущего от иных традиций. Значительную долю в образовании играет не только изучение мастеров прошлого, но и живая практика современников. Что касается Евгению Горюнова, то он оказался, с одной стороны, одним из наиболее последовательных продолжателей "семейной традиции", а с другой, — наиболее отходящим от нее, или точнее — с самым независимым отношением в ней. Да, Сезанн — один из праучителей Горюнова, но наряду с ним — и Веласкес, и Эль Греко, и венецианцы /особенно!/, и Коро, и даже /о, совмещение несовместимого!/ импрессионисты причудливо и в то же время убедительно сочетаются у него браком с "Сезанном и др."

Большинство вещей этого художника быстро уходит из мастерской, что мешает проследить творческую эволюцию Горюнова последовательно. Из ранних /до середины 60-х годов/ работ у автора сохранились лишь графические листы чисто конструктивистского плана. Они кажутся сейчас очень далекими от современных работ Горюнова, от тех пластических задач, которые его поглощают.

Горюнов угадывается в них разве что по пристрастному, присущему особенно Горюнову, изысканному подбору тона, — хотя эти работы почти монохромны. Указанная особенность — чувство цвета даже при его отсутствии — приводит к тому, что монохромные графические работы у Горюнова воспринимаются как живописные. В сущности постоянной страстью этого художника являются поиски живописного на пределе возможностей живописи. Каждая находка, после некоторой разработки, отбрасывается, как только художник чувствует, что она становится приемом. Иной художник, найдя удачный или просто броский прием, практически посвящает последующую жизнь эксплуатации золотоносной жилы, и зачастую — до полного ее истощения, что происходит иногда задолго до физической смерти художника. Думается, что такая участь не грозит Горюнову. От открыл немало золотых жил, но, несомненно, этот искатель еще успеет очертить границы своей большой страны в мире живописи.

На рубеже 60–70 гг. у Горюнова происходит возврат к тем позициям, которые были основополагающими в сидлинской студии; однако, "блудный сын" вернулся с большим запасом новых впечатлений, и в этом опыте оказались небесполезными и те начинания, которые были обречены на неудачу как неродственные душе художника. Даже обнаженный конструктивизм внес в последние работы Горюнова /где присутствуют иногда только тени-напоминания материальных форм/ черты убедительной конструктивной сделанности. В это время на мольберте Горюнова появляются многочисленные "Розы", "Агавы", пейзажи и натюрморты, откровенно сезаннистские плоды с гранено-крахмальными драпировками, — все эти полотна сделаны умелой и энергичной кистью, они могли бы висеть в лучших галереях мира... если бы были сделаны лет 80–90 назад,

и

и несомненно радуют глаза их обладателей, но сам художник вспоминает о них, как о студиях, необходимых для решения последующих задач. Пытаясь уйти от гнета традиции, обрекающей на повторение пройденного, Горюнов двигается вспять — от Сезанна к импрессионистам, к Коро, к Монтичелли. Нельзя сказать, чтобы его работы были простым повторением манер перечисленных мастеров. Нет, Горюнов уже достаточно четко определился как Горюнов, и его не спутаешь с первоисточником. Это скорее фантазии на темы, сделанные мастером, который от полотна к полотну, от одной освоенной области к другой становится все увереннее и самобытнее, у которого даже неточное цитирование оказывается парафразой оригинала. Появляются пленительные "Кафе", "Марсово поле", "Жемчужный лес". Надо думать, эти холсты сработаны в счастливый период жизни художника — настолько они просветлены, настолько легки по впечатлению. Художник шутя /так кажется зрителю/ преодолевает сложнейшие трудности. Облегченная ясность, виртуозность. Тяжелодум-сезанист уступает место непринужденному импрессионисту, влюбленному в Лоррена и Коро — именно таким Горюнов предстал перед зрителями и товарищами-художниками на шумной и сенсационной выставке в ДК им. Газа в декабре 1974 года. На этой выставке, генеральной пробе сил художников-нонконформистов, будирующую и эпатажную роль играли полотна других художников, поэтому ясные работы Евгения Горюнова у некоторых зрителей и художников вызвали даже некоторое недоумение — почему здесь, среди баррикад, блицов, возбужденных лиц, полотна этого "классика", этого "импрессиониста"?

На вопрос — почему? — ответить не трудно. Потому что Горюнов не имеет образовательного ценза /кроме студии за плечами нет практически ничего, если не считать полжизни — ему тогда было

30 лет, * отданной живописи/.

Последующее развитие художника изменило оценку Горюнова как "импрессиониста". Возможность изменений и переоценок уже гнездилась в ветвях "Жемчужного леса". Импрессионистический период — это только на беглый и невнимательный взгляд. Художник отнюдь не стремился запечатлеть мгновение, да и писалась эта летняя по ощущению работа в сумраке короткого петербургского дня на протяжении многих месяцев. С импрессионизмом полотно имеет общее лишь в том, что оно проникнуто движением, динамикой живописных масс, но само движение понято как постоянный атрибут мира. И не столь уж оно ясное по своему впечатлению! В движении, в жизни света на горюновском холсте таится угасание и новое возрождение. Этим полотном Горюнов открыл для себя формулу Гете: "Цвет — вот деяния света, деяния его и страдания".

В итоге Горюнов вышел к валерной живописи. Подобный ход многим покажется странным, неким анахронизмом в эпоху господства локального и открытого цвета, упрощенных форм, сведенных до иероглифа, более или менее остроумной компоновки иероглифов. Думается, что такой возврат является закономерной реакцией на всеобщую моду упрощений и схематизаций. Это возврат к утраченным ценностям культуры, стремление выйти за пределы легко разгадываемых знаков, буриме и кроссвордов псевдоискусства, быстро выбрасываемых после разгадывания. "Я мечтаю о полотнах, — говорит художник, — с которыми зритель хотелось бы оставаться наедине, вглядываться, в него погружаться. Чтобы полотно помогало человеку извлекать из своей души, заваленной мусором повседневного и мелочного, то глубинное, что в нем заложено, вызывало бы в нем жажду ~~искреннего~~ бескорыстного и глубокого чувства". Горюнов, мне думается, один

из немногих сейчас художников, который способен заговорицки назначить своему приятелю randevu в строго оговоренный час в мрачном петербургском дворе, чтобы раскрыть ощущение от сложного рефлекса, скользнувшему по серому бетону безглазого брандмауера. /Так же, как японец приглашает полюбоваться цветущей сакурой/.

В пейзажах Горюнова, написанных позднее, наблюдается некоторый отход от конкретно-изобразительного начала /если говорить о геометрических формах-сигнатурах вещественного мира/, его все более увлекает стихия самодовлеющей живописи, напряженной динамики воздуха и света. Четкость форм размывается вихрем, и в смятенных, сотканых из множества живописных нитей композициях, предметы становятся мистическим миражом. В некоторых полотнах этот ураган становится настолько неуправляемым, что ~~живи~~ внешне Горюнов вплотную подходит к абстрактному искусству — опять же на беглый взгляд. Но нить, связывающая с реальностью предметного мира, не обрывается, Горюнов определяет для себя и зрителя те границы, которыми изображение реальности еще может соприкасаться со сферами, в которых чувственный опыт оказывается ненадежным. Вообще, как мне кажется, эти полотна художника — эстетические порывы /ибо Горюнов, не будем забывать, — художник, опирающийся на эмоциональный опыт/ к Богу, настолько он ходит по грани реального и трансцендентного. Здесь он оказывается в положении физика, со страхом и ожиданием запускающего воздушно-го змея в небо, изорванное молниями. Слишком большое удаление от земного чревато опасностью погибнуть от разряда, но и невозможно отказаться от желания соприкоснуться с могущественной и неподдающейся обозначению силой. И как в тонкой нити, связываю-

щей с грозовым змеем, в полотнах Горюнова ощущается напряженное ожидание близкого удара.

Возможно, художник пережил такие события, которые вызвали этот взрыв, но думается, что не будь их, Горюнов все-таки создал бы ситуацию, вызывающую взрыв, — ибо у художника существует внутренняя готовность к драматическому. Я уверен, что драматическая напряженность, присущая Горюнову, — человеку и художнику, может позволить ему создать равноценный эквивалент эль-грековской "Грозы над Толедо". Но это будет полотно художника XX века, поскольку при всех ретроспективных привязанностях Горюнов — человек и художник своего времени.

Он еще молод, и любая попытка дать его творческий портрет будет попыткой портрета незавершенного. Нынешние поиски Горюнова — поиски мастера. Он прекрасно владеет сложнейшими формами. Поиск формы необходим любому, но в какой-то момент начинается поиск Бога, или, как осторожнее сказал бы атеист — поиск Абсолюта доступными средствами.

Человек, который знаком с поисками Горюнова на протяжении последних лет, уверен, разделит со мной мнение, что Горюнов еще очень далек от достижения своего потолка. Каждая последующая серия полотен становится все более зрелой. Только успеешь освоиться с одним миром, созданным им, пожелаешь ему продлить и расширить то, во что успел войти и полюбить /выработать до конца золотосную жилу/, как начинается движение в новые пространства, кажущиеся чужими и даже враждебными. И лишь позже понимаешь внутреннюю и необходимую логику этого движения. Он создал много полотен, но большая их часть погребена под пластами новых записей. Обнаружив новый ход, художник нередко гото-

щей с грозовым змеем, в полотнах Горюнова ощущается напряженное ожидание близкого удара.

Возможно, художник пережил такие события, которые вызвали этот взрыв, но думается, что не будь их, Горюнов все-таки создал бы ситуацию, вызывающую взрыв, — ибо у художника существует внутренняя готовность к драматическому. Я уверен, что драматическая напряженность, присущая Горюнову, — человеку и художнику, может позволить ему создать равноценный эквивалент эль-грековской "Трозы над Толедо". Но это будет полотно художника XX века, поскольку при всех ретроспективных привязанностях Горюнов — человек и художник своего времени.

Он еще молод, и любая попытка дать его творческий портрет будет попыткой портрета незавершенного. Нынешние поиски Горюнова — поиски мастера. Он прекрасно владеет сложнейшими формами. Поиск формы необходим любому, но в какой-то момент начинается поиск Бога, или, как осторожнее сказал бы атеист — поиск Абсолюта доступными средствами.

Человек, который знаком с поисками Горюнова на протяжении последних лет, уверен, разделит со мной мнение, что Горюнов еще очень далек от достижения своего потолка. Каждая последующая серия полотен становится все более зрелой. Только успеешь освоиться с одним миром, созданным им, пожелаешь ему продлить и расширить то, во что успел войти и полюбить /выработать до конца золотоносную жилу/, как начинается движение в новые пространства, кажущиеся чужими и даже враждебными. И лишь позже понимаешь внутреннюю и необходимую логику этого движения. Он создал много полотен, но большая их часть погребена под пластами новых записей. Обнаружив новый ход, художник нередко гото-

вую и совершенную /с точки зрения вчерашнего Горюнова/ работу тут же записывает, часто губит ее, отчаивается, вновь воскрешает, пока она не превращается в подобие барельефа из многослойной краски, подлежащей безжалостному уничтожению. Горюнов представляет собою тип фанатика живописи — тип редчайший /вопреки расхожему представлению/, чья жизнь бессмысленна вне живописи. Возможно, в этом есть определенная ограниченность, которая, как думается, будет преодолена самой природой творчества. Если этого не случится, ограниченность может стать тормозом его творчества. Но сейчас, по-видимому, это необходимое аскетическое самоограничение — выход к наиболее полному раскрытию личности в намеренно-суженном, но пронизывающем луче.

Последние работы Горюнова кажутся более умиротворенными, будто гроза миновала: стихия лунного света, преображающего обыденный, возможно даже — прозаический при обычном освещении мир... Не верится, что этот нервный, косноязычный человек способен создать мир удивительной тишины и гармонии, расколдовать в нашем мире памяти тех поколений, ~~из~~ из которых мы сотканы сами:

Прошлое с будущим связано слабою тенью,
Еле заметным движеньем внутри золотистого диска,
Да и мычанье пророчицы — только снаружи мученье,
В ней же самой — тишина, тишина и свеченье.
Море луны растворенной к лицу придвигается близко...

/В.Кривулин, "Кассандра"/

В этот мир хочется войти очищенным от всего мелочного, что пришибает взгляд к земле, к мельканью предметов, к пестрому отражению в дождевой луже рекламных отсветов. Хочется войти в этот мир и раствориться в нем... Но умиротворенность, по мере вглядывания в полотно, начинает сменяться иным, все более тревожным ощущением. При неосторожной смене точки зрения тихий лунный пейзаж неожиданно представляется зловещим багровым заревом. Бездум-

ная умиротворенность без катарсиса не свойственна русскому искусству.

И здесь-то, на берегу нового мира, обнаруживается, что несмотря на множество нитей, связывающих искусство Горюнова с французским, итальянским и испанским, оно сказывается по своей драматической выразительности искусством русского художника последней четверти XX века. Вне трагедии не могут быть поняты личности наших современников: Басина, Иванова и Горюнова. Не случайно, что из всех уроков Сезанна, наиболее творческая часть русских сезаннистов извлекала урок трагедии. Думается, что этот урок не менее существен, чем то формальное, что приписывается Сезанну — стремление упорядочить мир в простоте и статике. Наследие можно сравнить с рекой, берега которой — символы памяти об ушедших поколениях, событиях и учениях. Но в каждой частице морского течения, пересекающего все условные клетки картографических решеток, содержится подлинная живая память о прошлом, а каждая частица обретает устойчивость в движении, подвиненном лишь ускоряющемуся вращению большого земного тела.
