

Б. ИВАНОВ

М. ИВАНОВ

ЭТИЧЕСКИЙ АБСТРАКЦИОНИЗМ

/ ОПЫТ ПОНИМАНИЯ СОВРЕМЕННОСТИ /.

Х У Д О Ж Н И К И П Р О С Т Р А Н С Т В О

Когда Михаил Иванов сказал, что хочет устроить для друзей и знакомых выставку своих работ, я решил подготовиться тоже и рассказать об опыте моего понимания художника.

Я вспомнил наш первый с ним разговор о живописи, он касался, как можно подумать, проблемы абстрактной — мы говорили о пространстве. Но и позднее, какие бы моменты творчества М. Иванова не затрагивали, они, во всяком случае для меня, сводились к теме первого разговора. Более того относительно ранних работ М. Иванова, я задел тот же вопрос: чем в сущности являются его черно-белые аппликации, которым он отдал много времени / Между 1958—1961 г.г./, как не радикальным подходом к проблеме пространства? В какой еще технике так прямо, так резко операционно художник вырывает из пространства нечто им избранное!

В каком произведении / изобразительном и повествовательном / есть центр, главное, сосредоточение, основная фигура, главный персонаж — то, что выбирается и вырывается из остального, прочего, из пространственного целого. Без этого выделения, без акцента, нет художника. Но прочее не исчезает — входит в изобразительную задачу живописца, но не как действительное пространство, а пространство произведения. Прочее бытие приводится или в формальное соотношение с выделенным чисто пластическими средствами, или обретает глубокое единство, через преобразование, или, как у Петрова Водкина, например, в "Смерти комиссара" вступает в драматический конфликт: смерть среди бытия необозримой вселенной.

Можно говорить о пространстве Леонардо Да Винчи, Рембрандта

Пуссена — пространстве каждого художника. Скульптура не является исключением, ибо она мыслится в остальном — в окружении, как отдельная или особая часть храма, городской площади, дворика, фонтана... Пространство выступает в различных словесных обликах: "фон", "воздух", "второй план", "космос", "перспектива", "деталь", "задник"... В этих словах шевелится умаление и возвеличивание пространства, формализация и одухотворение, равнодушие и аффектация./ Сравним "космос" и... "задник"/.

Есть пространство бегуна и боксера, буддиста и инженера... Пространство — мир, и отношение к нему — отношение к миру. Говоря о пространстве живописца, мы постигаем существо, сосредоточие общих проблем художника, даже в том случае, когда оно оттеснено к окра^инам холста. Это место для имени художника и обобщений, к которым художник приходит из опыта собственного бытия. Здесь наиболее иррационально и глубинно, с наивной забывчивостью он высказывает свое общее отношение к миру — пространству.

Пространство так или иначе оказывается участником художественного дицедейства, только соглашаясь с ним, только внутри его возможна композиция. Рафаэль уступчиво соглашался с драпировками, декоративными ангелами, облаками, перспективой архитектурного ансамбля и просто — с овалом — с формальным обрамлением картины. Законы перспективы, которым Леонардо да Винчи отдал столько сил, — не увлечение геометра, а способ передать связь бесконечного натурального мира с божественной мадонной. Эта та же связь, которую в области этической установил Франциск Ассизский — когда апостольская жизнь им была осмыслена не как недостижимое, а как вечный практический этический идеал.

Можно сказать, что мы видим перед собой только различные - художественные и этические- эквиваленты одной и той же интуиции соединенности между божественным и человеческим.

Когда нынешние "реалисты" записывают Леонардо да Винчи в число своих предтеч /разве не есть Мадонна-"обыкновенная молодая мать"/- они не понимают того, что религия Леонардо да Винчи перешагнула условность, и этот шаг знаменует укрепление веры в реальность.

У Рембрандта мы видим расщепление леонардовского синтеза. В " Возвращении блудного сына" нейтральные персонажи располагаются в композиции на нейтрально- коричневых окраинах полотна. Особенно выразительна в этой нейтральности фигура справа со сложенными на груди руками, в то время, как весь духовный смысл картины - в движении руки от отца к сыну. Это жест определяет всю композицию, организует вокруг себя пространство. В мире, индифферентном к судьбе человека, человек сам есть единственное начало любви и добра. Такое понимание Рембрандтом мира и человека вводит в духовный центр художника, объясняет его сосредоточение на лице человека и его жесте, пронизанном светом моральной истины. Пространство же, скажем, Делакруа, - поле действия, и потому оно тотально освещено, организовано совсем по другому принципу. Готового к прыжку льва невозможно поместить в верхнем углу картины. Потенция действия организует соотношение между людьми и миром.

Для Михаила Иванова отношение к пространству имело важнейшее значение в ~~творческой ориентации~~. Преобразованную леонардовскую многоплановость / складки рельефа/ можно увидеть на некоторых его последних работах. Коричневый рембрантовский тон попровожда

множество его ранних живописных проб.

Аппликации М.Иванова и графика / "Соседка", "Банка с кистями", "Бокал и череп".../, без попыток определить фон, — множество таких работ, в которых кое-где намечен горизонт, еще не свидетельствовали определенно об отношении художника к миру-пространству, мир забыт, но "забыта" и живопись. Даже близкие к нему люди, говорили о М.Иванове, как о талантливом графике и склонны были видеть односторонность его дарования.

В этих пробах М.Иванов колеблется между коричневой нейтральностью и грязно-серым цветом отрицания, отдавая предпочтение последнему / "Сухие цветы", "Кресло и череп"/.

На этом фоне не могло возникнуть ни духовное, ни физическое движение — избранное вовлекалось в мертвую статику. В отрицаемом мире не могло быть действия, композиционное мышление парализовалось в существе своем. Конфликт разворачивался во всех сферах: между графикой и живописью, между избираемым и пространством, между нейтральностью и негативизмом. В конфликте был художник и мир — это определяло драму.

Если вокруг, как не поворачивай голову, как не пересекай пространство, нет ничего, что можно назвать безусловным, — подлинный художник начинает походить на того честного жреца, который не может сказать (если печень жертвенного животного указывает на грозящие опасности), что знаки богов благоприятны, — наступает в искусстве странная пора, когда представляется одинаково возможным переносить на полотно всё или не делать ничего. И то и другое порождается одним и тем же — отсутствием ценностей. Тогда искусству делают комплимент тем, что говорят о его бессмысленности.

Бессмысленность, как мировое поветрие, проходит по домам тех, кто, казалось, от Бога получил призвание утверждать ценности. Тогда время— Молох, и те, кто призван указывать людям пути, бросаются под колеса времени, в хаос экстазов и пафоса.

Художнику кажется, что игры времени, несущего вдохновения и депрессии — и есть подлинный Бог искусства. Экстазы ставят человека перед листом бумаги или перед полем холста— и там он создает хаос. Художник гордится тем, что он смело выговаривает правду, но это лишь правда бессилия перед лицом времени.^{х/}

Мне приходилось встречаться с ленинградским ташистом М.Кулаковым и я удивлялся тому, что никогда нельзя было понять, о чем он говорит серьезно, о чем с иронией. В его манере разговаривать было единство серьезно-иронического, которое, думаю, неизбежно становится прибежищем художника, если он не может нести утвердительную ответственность за то, что он сделал и сделает. Он идет от творческого порыва к порыву, от одной точки зрения к другой, и вечная переменчивость создает ту ироническую серьезность, которая говорит одновременно о том, что его порыв серьезен и то, что этот порыв, как все прочее, канет в лету. В такие времена искусство равно антиискусству. Оно, как след на песке, свидетельствует о прошедшем, но человека нет — песок и вмятина. Но современный зритель искушен, он определяя размер таланта по этой вмятине, уподобляется детективу. В

х/ Леонид Аронзон оставил в прозе точное описание этого состояния: "... Каждый день приходится заставлять себя жить, засеивать свое ~~петрушки~~ небо остроумием, творчеством, подневольным весельем. Пытаться забором из каких-то встреч отгораживаться от одиночества, но увы, небо не засеивается, забор разваливается...

Качели... возносили меня и до высочайшей радости, и роняли до предельного отчаяния. Иногда каждый такой мах растягивался на месяцы, иногда хватало и секунды, но всякий раз крайнее состояние ~~казалось~~ мне окончательным."

См. публикации Л.Аронзона.

художнике он не видит человека, и поэтому единение невозможно. "Никто не встретился ни с кем", — заканчивает одно из своих лучших стихотворений Александр Кушнер.

Вступить на эту колеблющуюся почву всего и ничего — часто попросту стать членом кружка, в котором люди отдаются потоку дней. Они полны хаоса мыслей, начинаний, переживаний. Хвастливый дух этой широты легко усваивает стили всех времен и народов. В мастерскую души потоком текут сонмы вещей и лиц, реминисценции, планы, проекты, идеи, уличная пыль времени. На полотнах лица ничтожеств, вещи со всеми следами фабричной безвкусицы, идеи — они слишком легко пришли и слишком быстро покидают, чтобы создать нечто большее, чем набросок. Так возникает среда... Тот, кто не знает Бога, становится лумпенем. Однажды М.Иванов сказал: "Зачем искать цвет? Все окрашено, как трамвайный вагон..."

Среди художников резко выделилась фигура Михаила Шемякина. Он одним из первых вступил в схватку со временем, Одним из первых стал искать в мире опору, нечто безусловное. Пожалуй, ни у кого не было такой потребности в едином стиле и монументальности. Его не удовлетворял своевольный поток творчества, капризы временных ценностей, он признал вечным само искусство. Что же вечного в самом искусстве, что безусловно в нем самом? Разве оно не столь же переменчиво и необозримо, как бытие? Задачу можно упростить — обратимся к шедеврам и гениям. Если в шедеврах гениям в той или иной мере удалось приблизиться к абсолюту, то нельзя ли прямым наложением, сличением форм, выделить в шедеврах то общее, что их объединяет, и исключить случайное, временное? Так я понимаю переданную мне в общих чертах теорию М.Шемякина.

Искусствоведение становится "повивальной бабкой" искусства. В работах М.Шемякина я нахожу модернизм, стиснутый корсетом ~~и~~ культурно-классических форм. Можно говорить о культурном корсете М.Иванова, но ^{не} Эрмитаж стал для него единственной точкой опоры, а искусствоведение - сферой, где решаются судьбы творчества.

Способность отчуждаться от самого себя - эта та черта, которая сближает двух художников, сравнение которых, как мне кажется, может быть весьма интересным. Сейчас хочу сказать о своем удивлении перед тем спокойствием, с которым М.Иванов выслушивал суд своих рисунков, расположенных на полу своего жилья. У Кулакова это отчуждение переходило в иронию. / Из рассказов о Лисунове видно, что оно может перейти в фарс, в клоунаду/. Выдержка М.Иванова казалась мне проявлением воспитанности, не позволяющей оспаривать другую точку зрения, потом стал думать иначе. Отчуждение от самого себя входит в лабораторию творчества М.Иванова, оно подготавливает его решимость к ~~сложным~~ поворотам.

Н Е Г А Т И В И З М И П Р И Я Т И Е

Мой ум, уставший от проклятий,
Теперь немного помолчи.

М.И. *Валков*

Из опыта я вынес убеждение, что говорить о работах М.Иванова - это значит говорить о фундаментальном. Трудность понимания заключается в том, чтобы удержаться - не соскользнуть с вершин в долины вкуса, в случайности аналогий. Относительностью художник с легкостью жертвует сам. Поэтому

мне кажется, он редко слышит от других то, что хотел бы услышать. Как для всякого человека, который готов идти на большие дистанции, для него важно чувство верного ориентира. Это особый стиль жизни — способность на большие ожидания, когда вершины скрываются за облаками, и к стремительному маршу, как только направлению можно вполне довериться.

Среди художников-авангардистов мало кто осознает свой путь. В качестве ориентира для многих художников выступает старая культура и мода, и приблизительные решения экзистенциальных проблем через творчество других художников. Если говорить о Михаиле Иванове, то можно удивиться его способности различать пошлость в самых сложных решениях — этических и художественных. Если мир не может быть принят — это еще не трагедия, выход есть — ^{мир} он может быть обновлен. Неприятие мира — в конечном счете — неприятие пошлости.

И.Иванов считает, что в его творчестве был сюрреалистический период. Но был ли этот период подлинно "сюрреалистическим"? Я считаю, что сюрреализм есть логическое развитие феномена м о т и в а в художественном творчестве. Декаданс обозначил одно — высвобождение художника от моральных, политических, религиозно — ортодоксальных догм.

Борьба с академизмом шла, — что было не очень ясно в то время, — против этой обременительной нагрузки: с обязанностью художника быть моральным, национальным, соответствовать общепринятым эстетическим вкусам времени. Декаданс был революцией низвергшей этих идолов. После ее победы модернизм с успехом включил живописные приемы академизма в арсенал своих собственных изобразительных средств. Поэтому, если говорить о декадансе как о "вырождении", то вырождалось не искусство, а социальные

ценности в качестве основных мотивов творчества, в числе их: представления о добре и зле, о низком и высоком, прекрасном и безобразном и т.д.

Не художнику теперь общество диктовало свой вкус, указывало ценности, а художник стал новатором в законодательстве ценностей, вкусов, мод. Не художники, в сущности, бунтовали против общества, — они отстаивали лишь свою независимость, — общество бунтовало против художников, не без оснований увидев в них угрозу усвоенным представлениям, каким должно быть искусство.

Художник остался наедине с миром, вне готовых определений этой связи. Мотив творчества стал принадлежать со всей отчетливостью только ему — художнику или природе.

У Сезанна, пожалуй, первого произошло осознание пейзажа как мотива. Он мог избежать этюдного характера своих работ углублением, разработкой мотивирующих сторон натуры, акцентировкой их, выделением, со всеми вытекающими отсюда цветовыми и структурными деформациями, которые затем получили свое развитие у Матисса и Пикассо. В конечном счете оказалось, что предметные мотивы отнюдь не связаны с натурой как таковой.

" Магический квадрат" Малевича — это доведение предметного мотива до кристаллической чистоты. Супрематизм — прямое выражение пространственного мира, с включением предметно- абстрактных симпатий.^{х/} Сюрреализм же обратился к психофизиологической основе творчества: без интроспективности сюрреализма нет. Художник прорывается сквозь предметную реальность к себе или, напротив — от себя, из себя выводит предметную

х/" Пространство естьместилище без измерения, в котором разум ставит свое творчество."

П. Малевич, " От кубизма к супрематизму."

реальность. Интроспективный характер сюрреализма часто считают единственным его признаком и относят к нему явления, не имеющие с ним, кроме этой интроспективности, ничего общего, между тем, как суть сюрреализма в том, что избирается психофизиологическая реальность.

Для сюрреалиста моральная, социальная, объективная оценка не имеет никакого значения, он открывает то, что переживает — эротическую галлюцинацию, или бред, подавленность или возникновение надежды и т.п. Он, как психоаналитик, только тогда постигает эту реальность, когда в явления подсознательной жизни не вносит ~~ни~~ правил исправительного дома, ни тривиального поучения, — именно эту завесу он должен преодолеть как цензуру пошлости.

Критик — судья, зритель — моралист — остаются по другую сторону занавеса — и судить о сюрреализме не имеют никакой возможности. Подлинная критическая проблема сосредотачивается вокруг одной проблемы — в ы р а з и т е л ь н о с т и. В Сальвадоре Дали мы видим как раз эту мощную способность к выражению иррациональных глубин человека. Между тем, в работах, которые М.Иванов относит к сюрреалистическим, всегда присутствовал суд: сюрреализм / его элементы / в руках художника был формой отрицательного взгляда на мир. Бытие ужаса и ужасность бытия — это не одно и то же. Моралист, осознает он или нет, основывает свою позицию на представлениях о должном, о добре и зле. Но нигилистический протест еще ничего не говорит о существовании этих представлений. Единственно, что можно сказать, что позиция судьи у Иванова была, а следовательно, сюрреализм был лишь формой для моральных резиньянций.

В некоторой степени "магический реализм" Уайета основания этой позиции расшевелил и судья решил перевести взгляд с осуждаемого мира на самого себя.

Как и сюрреализм, "магический реализм" исходит из интроспекции.^{х/}

Художник не ставит под сомнение иррациональность и неуправляемость творческих побуждений, но побуждения только тогда становятся для художника действительным творческим порывом, когда он улавливает в мире нечто превосходящее социальную и объективную реальность, когда он "днем видит звезды". Уайет обретает опору в трансцендентном, каким оно является ему, точнее, — как оно является нам случайно и в случайном олицетворении. Он, если можно так выразиться, устремлен не к Богу, а к тому, что отмечено Богом на земле. Сказать, что Уайет религиозен, не сказать еще ничего, ибо нет художника вне мифа.

Понять эту аксиому важно, но трудно, ибо религиозность современного художника личностна и он верует лишь в избранную символику, которую создает сам. Это, впрочем, не мешает улавливать связи личностей религиозности с историческими верованиями, скажем, с культом Астарты и Митры, иудаизмом или христианством. У Уайета нет символики какой-либо социальной религии, он отбрасывает её, в числе всех готовых идей и образов.

Уайет убеждал М.Иванова в том, что б е з у с л о в н о е е с т ь, но для того, чтобы пойти дорогой магического реализма, нужно было рядом и здесь открыть безусловные

х/ Автор считает, что Петров — Водкин — крупнейший представитель "магического реализма" в изобразительном искусстве.

ценности. Я помню "Солдата с медалью" М.Иванова — не знаю, сохранилась ли эта работа, в которой, думаю, он сделал попытку облечься в формальный корсет Уайета, но если у американского художника солдат весь светился наивно-великой добротой, вечной человечностью, то у М. Иванова идея "солдатности" подавила все человеческое содержание, это была карикатура на солдафона, символ тупости и ретроградности. Солдат М.Иванова сближается с "матросами" Целкова. В наброске другой композиции — "В вагоне" — негативизма не было, но и реалистический подход вел к тупику. Порыв к приятию мира оборачивался мелкостью будничного умиления, — для утверждения безусловного в мире нельзя взять первых попавшихся женщин, сидящих у вагонного окна. Они не были для М.Иванова духовно-избранными, он был далек от того, чтобы ждать от них откровения.

Разумеется, иллюзия считать, что только художник участвует в создании картин. М.Иванов не увидел, а действительность не послала ему ни Каролину, ни Солдата. ^{Уайета} Идти нужно было дальше, презиая эпигонов, которых воодушевляло внешнее сходство лиц современников с ликами нестеровских отроков и монахинь.

То, что негативизм ложен, сейчас понимают многие. Очевидно, что человек существует постольку, поскольку принимает мир, — не утрачивает способности к различению "плохого" и "хорошего", стало быть, позитивное есть. Отсюда напрашивается вывод: стоит сосредоточиться на этих утешающих моментах, как мир откроется нам "с другой стороны". Писатель С.Довлатов весьма выразительно в одной из повестей описал механизм приятия. — К начальнику караула приходит жена солдата и просит дать ей возможность встретиться с мужем. Начальник караула-слухача образцовый. Казарменные сальности... — женщина понимает все

тщетность своей надежды на встречу. Но тут она обращает внимание на руки лейтенанта: мальчишеские бородавки, на его лицо деревенского озорника. Человек в мундире становится ей ближе и понятнее. По рассказу С. Давлатова лейтенант ^{вдруг} ~~и~~ ~~превращен~~ преобразуется, так сказать, синхронно с переменой восприятия его женщиной. Это режиссура! На самом деле, служака не должен был допустить незаконную встречу с мужем и не допустил, а женщина должна была уйти, горюя, вряд ли утешенная бородавками лейтенанта... Огромная тяжесть негативизма побуждает человека к компромиссам, он ищет оправдывающие объяснения миру, вместо того, чтобы попытаться его изменить, мир превращается в некоторую декорацию, которая создается из попыток его иначе увидеть. В конце концов, это уловка, утрата чувствительности, этакий старческий патернализм без права сказать: "Было время - и я был молодцем".

Дегустация бородавок - специальность такого типа патернализма, такого приятия.

Высвобождение от негативизма у М.Иванова имело радикальный характер, он освободился от социальности и вместе с нею от отрицаний и проклятий. Как только социальная действительность растворилась в своей самодовлеющей тяжести, как только исчезло представление, что она единственная сфера, в которой истина становится истиной, а совершенство - совершенством так явственно обнаружилось, что независимо от социальной реальности, независимо от социальной судьбы художника в мире, он существует как личность, как естественное и единственное начало в ^Асского творчества. Уже тогда, когда М.Иванов "медитировал" над композицией "Художник и натура", над серией автопортретов, он начал открывать новую реальность-

реальность художника в мире, который стоит перед натурой, которую, несмотря на то, что она в своей материальной достоверности стоит перед ним, ее еще только следует создать. Новая реальность — реальность "Я" художника и реальность природы — не сразу, но довольно быстро вытесняла реальность социального окружения и связанный с ней негативизм.

Этот поворот имел свои изобразительные следствия и свои внутренние постулаты, которые в целом могут быть сведены: к отказу от развитой ^{предметной} фетишологии, утверждению формального аскетизма, освобождению от деталей, подтекстов, обретению новой простоты. Сезанн, Пикассо, Клее, древнерусская икона, думаю, сопровождали М.Иванова на этой дороге отказов.

"Художник и натура" — была первая композиция, которая могла быть выполнена в масле, и с нее М.Иванов мог начать, как живописец, но по-видимому, перемена направленности не сопровождалась эмоциональным взрывом, часто необходимым для того, ~~чтобы от графики перейти к живописи~~. Чрезвычайно интересным моментом в творческой биографии художника является страх перед живописью, он словно хранил ее для совершенно других целей, хранил мучительно, как хранят свою девственность, не потому, что считают это бог весть каким подвигом, а хранят во имя чистоты и более высоких назначений. Как живописец, М.Иванов начался с "Троицы". Я несколько удивлялся тому, что он почти не защищал "Троицу" от критики друзей. Замечания В.Гаврильчика были резки и грубоваты: "от этих хитонов меня тошнит". В "Троице" отказов было много, но, как потом выяснилось, М.Иванов не считал, что дематериализация была проведена до конца, поэтому выпадки на "хитоны" им, в

сущности, принималась, хотя по особому счету, — как призыв к дальнейшему высвобождению от предметности. Позднее он говорил, что не понимал, зачем в "Троице" обозначил линию горизонта, и вообще не видит возможности одушевить пространство, пространство влекло художника или к нигилизму, или к традиционности. И это понятно, — что делать с его пустотой? Засеивать случайными формами? Раскрашивать по принципу дизайна? Отдавать ^{но} дань перспективе, когда это, так или иначе, углубление феноменологии ^{и предметной реальности} мира.

С М Ы С Л Э М Б Л Е М А Т И К И П О И С К В

М.Иванов рассказывает, что никогда не думал о возможности работать в течение целого года над одним единственным сюжетом. За этот год он создал сотни "Э м б л е м", на первый взгляд мало отличавшихся друг от друга. Эта страсть к единственному сюжету могла показаться безумием. Вполне вероятно, что самому художнику вместимость творческих импульсов в одну и ту же, словно раз и навсегда заданную форму, представлялась чудовищно странной — наводнением, жертвой которого он стал. Несколько успокаивало то, что мировая живопись не столь богата сюжетами, как кажется: это трапеза, мадонна с ребенком, сеятель, вообще идущий... Возвращение к одному и тому же композиционному стандарту — очевидный факт, однако, это наблюдение М.Иванова ничего не говорило о смысле его эмблем. Летом прошлого года^{х/} он с надеждой сказал, что со временем люди их поймут. Тогда у меня и возникло желание это время сократить. В уверенности меня поддерживало то, что во многих его проблемах я узнавал собственные.

х/ Время написания "М.Иванов. Этический абстракционизм"—январь 1972 г. Дальнейшие творческие поиски художника мне не известны.

Внешне у эмблем есть культурный ассоциативный эквивалент-икона. Насколько я помню, в первых эмблемах вокруг головы вырисовывался нимб, затем он исчез. "Троица", которая предшествовала этой композиции, достаточно ясно говорила о религиозной ориентации художника. Религиозность М.Иванова христианская, хотя, очевидно, наименование религии сообщает далеко не все. Икона как ассоциативный эквивалент, говорит нам не более того, что художник, не найдя в окружении абсолютного, — лишь сюрреалистический поток страстей, настроений, — обрел непоколебимые ценности в христианстве, и между поисками художника и найденным возникло несомнительное тождество. Однако, если бы осуществление идеала М.Иванов отыскал, скажем, в православии, то было бы естественным для его дальнейшего творчества все большее подчинение готовой православной символике, все более последовательное следование образцам. В какой-то момент М.Иванову этот путь показался истинным, но я не знал ни одной копии с иконы, ни одной сознательной попытки пойти этим путем, который превращает художника в ремесленника или энигма.

Освобождение от обычных иконописных аксессуаров ~~было~~ было более кардинальным, чем художник, возможно, сам того ждала, возникла абстракция, которую стало трудно понимать. Все более убирались мостики, которые связывали знакомый берег с еще неизвестным. Но между всеми эмблемами есть общее — к о н ц е н т р и ч е с к о е п о с т р о е н и е. Эмблемы занимают почти весь формат холста или бумаги; по-видимому, только то, что абрис ее не совпадал с геометрией бумаги, заставляло, как уступку, оставить место для пустоты. Пустое холодное пространство было знаком того, что мир покинули, он отброшен. / Но автор мог думать: "Для пространства нужно найти нейтральный цвет"/. Общий контур эмблемы исполняет роль саркофага,

внутри его, крест-накрест, как погребальная пелена, складки одежды или руки, в пересечении пальцев — чаша, в чаше...

Заметим, что наш взгляд движется от пространства, как правило, серого, нейтрального, к одежам, более ярким и, следуя жесту рук, — направляется дальше во внутрь — к чаше, обнятой руками или сжимаемой мощными пальцами. Взгляд наш словно отбрасывает одно за другим — мир, одежду, тело, подбирается к самой сути, но мы ничего не знаем о сути, если говорить о её предметном выражении. Но все-таки сущность нам дана, как движение внутрь себя, глубокая интроспекция, отказ от ~~всего~~ внешнего, и там, в глубине души человека, есть нечто Таинственное, сосредотачивающее само себя.

Абстракция М.Иванова — человек, несущий абсолютное в себе, познавший что-то превосходящее мир и мирское... Но это превосходство удерживается лишь постольку, поскольку наш взгляд идет к центру... Что значит это превосходство, если мир продолжает существовать в своей отдельности, нейтральности, в случайности одежд и цвета! Чем глубже этот разрыв между божественным и мирским, тем бессильнее оказывается божественное. Холод пустоты лишь подчеркивает бессмыслие интроспективного человека быть больше, чем он есть. Поэтому в иконописной традиции Бог излучал свет и был там, где он не был, т.е. пребывал всюду.

Концентрическое построение в иконописи — постулат: в центре, как правило, Иисус, или Богородица, святой, в ближайшем окружении — серафимы, апостолы, волхвы, посвященные, далее толпа, все "остальные". Концентрическое мышление было для средневекового художника настолько естественным, что он разворачивал предметы, архитектурные включения к центру — совер-

ленно таким же образом, как стал разворачивать предметы Пикассо, оправдывая это тем, что хочет показать их со всех сторон. Для иконописца концентризм совпадал с его тотальными представлениями о строении вселенной, об источнике истины, благодати и судьбах человеческих. Идеальная композиция, к которой стремился иконописец, как художник, а не как иллюстратор евангельских сюжетов, дать разноосвещенность в зависимости от близости к центру - к Богу-Христу. При всей, казалось бы, схематической простоте такой композиции, цветовое решение было чрезвычайно трудно. Следовало дать ответ на вопрос, какой цвет является более близким к Богу - зеленый или, скажем, красный, - вопрос, на который нельзя было ответить, не затрагивая онтологию цвета, в противном случае концентризм смысловой и символический будет не совпадать с живописным решением. Бог ничего не говорит о цвете. Но Бог в человеке пытается ответить на этот вопрос. При этом ясно, что речь идет не о соответствии цвета натуры цвету на холсте. Здесь зритель, как и художник, должен положиться на интуицию, на видение мистическое, согласиться с тем, что он стоит перед неизвестным. Представления, которые обычно определяют оценки зрителей цветовых решений, есть представления г о т о в ы е, сложившиеся в результате моды, симпатии к какому-либо живописцу или живописной школе и т.п.

Я сделал еще одно отступление для того, чтобы пояснить качество формальных проблем, с которыми столкнулся М.Иванов. Вот почему он мог работать над одним и тем же сюжетом и не мог удовлетвориться найденным. Безумие его состояло в том, что он вышел в сферу совершенно другой реальности. Мне кажется,

композиционная задача заключается в том, чтобы направить взгляд человека наиболее точно, свободно, естественно к центру - к душе, которую символизирует "чаша".

Нужно было найти этот "жест" духа, значение которого для многих представляется туманным. Никакое движение в искусстве, как и в этике, невозможно теперь, если оно не опирается на итоги самопознания. Важность работ М.Иванова я вижу как раз в том, что движение к самопознанию получило в них видимый характер; я не знаю ни одного художника, который перед собой ставил эту задачу в такой чистоте и с такой настойчивостью. Работы М.Иванова будут приняты лишь теми, кто готов оставить я самим собой, теми, кто не требует от искусства внешних раздражителей и успокоителей. Они призваны не дополнять наши представления о мире или рассказывать об индивидуальности художника, они рассказывают о каждом, что мы в сущности есть, независимо от того, какой мир окружает нас.

Что же мы в сущности есть? В отличие от сюрреализма, человек у М.Иванова предстает не в бесконечной игре злободневных мотивов поведения, а в сущности всех этих мотивов.

Каковы бы ни были человеческие стремления, за их многообразием, поверхностной сложностью коренится стремление единственное. И каждое стремление может быть выражено единой эмблемой. Иначе говоря, общая интроспективная сущность человека ничем не отличается от сущности всех его актуальных стремлений, желаний, намерений. Если идеальное композиционное решение эмблем должно направить взгляд человека к центру - к духу

к началу его стремлений, то соотношение между массой эмблемы и пространством, руками и чашей, чашей и контуром головы — одним словом, между всеми элементами эмблемы — дают э к з и с т е н ц и а л ь н ы й портрет человека. И я думаю, что на многообразие этих решений сказалась рефлексия не только относительно собственных переживаний, собственных стремлений художника, но и тех, кто окружал Михаила Иванова. Мне кажется, что, перебирая эмблемы, человек остановится на той, которая ближе всего передает соотношения его духовной структуры — рациональности и духовности, определенности и плазменности...

Американские социологи провели интересные исследования. Всех учеников в классе они сфотографировали аппаратурой, которая в разной степени деформировала их лица — удлиняла или расширяла, а затем предложили каждому ученику из этих снимков выбрать те, которые, по их мнению, наиболее точны. Выяснилось, что ученики выбирали "удлиненный" вариант всякий раз, когда они относились к однокласснику, как стоящему ниже себя, и, напротив, — избирали "расширенные", если чувствовали превосходство товарища над собой. Этот пример великолепно показывает, что наше видение, весь наш сенсуальный опыт зависит от интуитивно устанавливаемых соотношений между нашим Я и другими, Я и миром, что мы никогда или чрезвычайно редко видим что-либо математически точно, а следовательно, в гармоническом равенстве. Но разве не чрезвычайная редкость художественное произведение, в котором гармония — совершившийся факт! Я хочу, в данном случае, лишь сказать, что соотношение масс в эмблемах М.Иванова есть соотношение в глубинах духовных проблем.

Обращение к эмблематике несомненно произошло под влиянием

обращения в христианство, но рефлексия на религиозно-культурные ценности перестала иметь решающее значение.

К христианству М.Иванов пришел как художник, и как художник он пошел дальше — к началу художественности. Его последние работы ближе к наскальной живописи, чем к средневековым примитивам, по экспрессии — доантичны. Напряженная техника преследует цель — сосредоточиться на немногом, но на основном, фундаментальном. Результат своей работы он иногда оценивает так: в какой мере композиция может быть увеличена в масштабе, послужить, например, эскизом к фреске. И затем переходит к интуициям возможных архитектурных решений, скульптурных приложений, сохраняя при этом одно — антибарочную тенденцию.

"ИДУЩИЙ" И СПЯЩЕЕ БЫТИЕ

... От композиции "Художник и натура" М.Иванов ушел в интроспекцию — художник и мир исчезли в напиток таинственной чаши, но из глубины интроспекции, как из глубины колодца, он увидел звезды — появился "Человек с корзиной плодов". Первое впечатление: фигура идущего напоминает Восток — бесплотные движения на китайских и японских гравюрах. Потом я понял, что за восточное я принял отсутствие европейского в бегущем человеке. Но сразу стало ясно, что человек, несущий корзину с плодами, — означает сущность чаши; в чаше не было ничего другого, кроме полноты стремления к Благу, к человечности, к Добру, к Любви, — в этом мотив всех мотивов стремлений человека, этим он исчерпывается.

Но на следующий день я увидел фигуру идущего переписанной-изменилось, казалось бы, немного: руки были согнуты под прямым углом, — в первом же варианте — под тупым, — и корзина как бы подставлялась рукам человеческим. Но эта метаморфоза меняла все, плоды души были не даром людям, а жертвой незримо присутствующему Богу, подношением ему. Я не знаю, в эту ли ночь М.Иванов написал стихотворение:

Под этой далью звезд душе тесна
Стезя добра — дорога неимущих.
Земной любви пустынная весна —
Блаженный свет, издалека идущий.

Он высказывает здесь то же, что и во втором варианте "Идущего" "Блаженный свет" понудил взглянуть поверх человеческих болей и страданий, поверх добра, и обрек "идущего" на одиночество в сером пространстве мира, как обрекает на заточение себя схимник. Но взаимоотношение с пространством изменилось, оно разбито на холсте по вертикали на почти равные части. "Идущий" из более темной части стремился в светлую. Путь имел смысл.

Между "Идущим" и между Человеком эмблемы внутреннее тождество прояснилось тогда, когда на эмблемах появилась "лужица", как зовет её сам М.Иванов, — вода крещения. Вода крещения не залила пространство, но в мире появилось то обетованное место, куда Человек мог вступить без страха и сомнений. Между содержанием чаши и водой крещения устанавливалась прозрачная связь. И тогда я понял идеальный план композиции "Идущего": он должен идти так, как если бы должен был пройти между Богом и Человеком, в сущности, это то, что называют "олимпийской" позицией художника. Эту позицию нельзя назвать стоической

или эпикурейской, послушнической или проповеднической. Олимпийская позиция — это простота схождения в мир, который, однако, не может уловить художника в свои сети, ибо также просто художник восходит на Олимп. Художник находится между действительностью и абсолютностью, ему открыто и то и другое, действительное в свете абсолютного, абсолютное в свете действительного. При рациональном рассмотрении художник представляется противоречивым: действительность требует от него соучастного слияния с нею, абсолютное требует: "Подите прочь, какое дело поэту мирному до вас!" Мандельштам говорил о том, что поэт "обмирщвляет" абсолютное. В том-то и тайна гармонии, что она включает в себя то, что кажется принципиально несоединимым.

Художник обнимает существующее. Величие его равно его способности вместить бытие в круг своей духовной гармонии. Художник противостоит разделенности в мире, разделенности идеального и реального, высшего и низшего, человека и природы. И того, кто указывает на свою особенность, неподвластность гармонии, целому, художник обнимает, соединяет в метафоре и мифе, как Гомер — Ахиллеса и Гектора; Толстой — Пьера Безухова и Анатолия Курагина. На периферии своего духовного горизонта, перед лицом действительности, которую он не может охватить, художник постигает свою ограниченность, частность своего мифотворчества, повергается в ^{разрыв} ~~своем~~, пронизывается философским духом аналитики. Тогда его произведения, как и его восприятие, становятся двусмысленным, его "метафоры" недотянуты, сознание не может подвинуться дальше антиномий. Логика, рационализируя метафору, разрушает её; для аналитического сознания художественное

произведение - лишь иллюзия.

Художник протестует против представления об искусстве как фабрике иллюзий и снов. Он должен набраться решимости возражать на все доводы, отклоняющие его чувство единства. Встречая возражения и сопротивление, большой художник выслушивает их, но не для того, чтобы констатировать распад бытия, а в самих возражениях и в сопротивлении он улавливает скорбь по единству, уполномачивающую его ^{уточнить} ~~осуществить~~ ^{скрывать} религиозную тоску по Добру, Благу, Миру...

х х х

Элементарный для художника выход к единству - обретение покоя, но покой не может быть предметом большого искусства, ибо бытие в покое уснуло, оно не скорбит и оно не стремится, оно не алчет. Закат и уют тихих уголков, бесстрастность мудрых и уверенность сильных - такова гармония, которую художник всегда может найти в реальности. Художник - реалист словно прикован к этим вечным феноменам жизненной дремоты. Обвинения реализма в фотографичности не точны, сами реалисты более точно указывают причину своей ограниченности: "нет, они не копируют действительность, они творчески избирают в ней то, что художественно". Этот выбор может получить более развитое обоснование - избирается то, что "характерно", "типично", "прогрессивно" и т.д. Они выбирают то, в чем бытие спит. Это спящее бытие течет с полотен И.Репина. Лица запорожцев остановились в своем ~~личном~~ смехе, в своем довольстве здоровьем, хмельном веселье, в пестроте своих одежд. Бурлаки тащут барку, но они никуда не идут, они уснули в своём усилии, они слились с

летним зноем, песчаным берегом, сонной рекой. Пудель Федотова будет вечно прыгать через палочку к радости своего хозяина.

Ограниченность реализма - в зависимости от наличной, ~~уже объективной~~ реальности - в природе или в социуме, которая как полуфабрикат в той или иной мере дополняется формальной подтасовкой. Это гнало реалистов по деревням и тихим дворам - в поисках за готовой гармонией. Затем а-ля Шишкины компоновали ее в мастерских. От реализма прямой путь к "театру" на холсте, к режиссуре, от гармонии в реальности - к концепции спящего бытия, к тенденциозности, к усыпляющей законченности канона. Реалисты обращаются в декораторов ~~даже тогда, когда замешивают на палитре кадмий, чтобы положить его пятнами крови, ибо и смерть каноном оправдана.~~ Для них разделенность бытия и искусства все более становится естественной. Страдания и безвременье не будят в них пророческий дух экстаза, ответственности, их искусство перестает спасать мир, художник более не обнимает бытия, он становится солдатом или подрядчиком.

Было бы преувеличением принимать подлинный реализм за направление в принципе антихудожественное. /Делакруа: "Реализм-антипод искусства"/ Реализм есть свидетельство, что гармония е с т ь, есть возможность указать: вот она. Вот единство между спящей женщиной и полуденным зноем! Но большой художник в спящем бытии лишь отдыхает сам, здесь он находит подарок существования, удачу, - так Рембрандт нашел в Саскии то, что до искусства, до полотна уже несло в себе гармонию. Но это не исчерпывает искусства: начальной гармонии нет в Блудном сыне, - не просто старику протянуть руку к грязному рубищу сына, несущего во всем облике своем следы прежних грехопадений. Здесь Рембрандт не исходит из гармонии, а в о с х о д и т к ней,

собственным движением духа постигает тайну добра. При обратной направленности итог другой: иллюстрация к готовой заповеди. Этими иллюстрациями полно христианское официальное искусство. Но художник — христианин — не церковник, повторяющий молитвенные формулировки, он несет в мир живое чувство религиозности, живые его символы. Если бы сыны человеческие разных языков и правил были заброшены волею случая на необитаемый остров, то художник среди них и художник в них самих нашел бы те метафоры, которые позволили бы им узреть свое единство. Когда в мире нет единства, художник начинает чертить, хотя бы на песке, символы будущего единения.

М.Иванов не принял мир. Его "Идущий" — бунт духа. Художник, наверное, мог бы написать эти строки — "... Я должен освободиться от пелены сумрака и дремы, если не хочу, в конце концов, прийти к жалкой резиньянции, как убежищу, в котором находишь убежище вместе с другими, бесправными и бессильными, предоставив всему в мире идти своим чередом: гибели и рождению правды и справедливости, расцвету и увяданию искусства, смерти и жизни всего, что важно людям... Лучше уж могила, чем такое состояние!" Это из письма Гельдерлина Шиллеру. И как Гельдерлин, М.Иванов, наверно, с недоумением воспринял бы совет Шиллера: "... Держитесь ближе чувственному миру, тогда вы менее подвергнитесь опасности во вдохновении потерять трезвость". Разве нет в этом совете скрытого призыва к конформизму и утешениям в реализме чувственного! Соединиться, но с кем? — вот в чем вопрос современного Гамлета в искусстве. "Недовольство собой и окружающим ввергло меня в абстракцию..." — таков был путь Гельдерлина. И в этом неотвратимая логика:

отказаться от мира - значит отказаться от чувственной зависимости от него, отказаться от зависимости, следовательно, отвергнуть все те случайности приятия, которые приковывают взгляды к красивому лицу и воздушной походке, к беззаботности растительной жизни и фокусам неба над головой - вечно переменчивого... В конце концов - это лишь бородавки писателя Довлатова на шкуре мира - зверя.

"Идущий" - абстракция, но отнюдь не абстракция Малевича, Кандинского или Поллака, - абстракционизм М.Иванова и нов и древен и совершенно самобытен - это э т и ч е с к и й а б с т р а к ц и о н и з м, воплощающий в себе пафос необходимости этической реформации. Будущие истории ~~должны~~^{могут} будут отметить "Идущего" как символ наступающих перемен в духовной ориентации наших современников. Но возможности этой реформации взвешиваются художником на тончайших весах. Он по-прежнему недоверчиво вглядывается в мир, в его сомнительные нормы. И даже среди людей по духу близких он видит лицемерие и развращенность.

Силен страх перед темными силами времени. М.Иванов продолжает суд свой, но приговоры его - суд художника: "слаба душа, с которой не слиться". А слиться, в этом он не сомневается, можно только идя на свет звезды; что с того, что свет этот "мучительно далек, бессилен, холоден, нездешен, а все летит душа на огонёк и слабый ум мечтой утешен". Стихи Михаила Иванова поясняют сущность его символов.

Знаменитый призыв Федора Достоевского: "Смирись, гордый человек!" - сегодня звучит двусмысленно. Смирить плоть, смирить бессмысленный поток страстей - это ясно, но разве не ясно также, что только гордость духа позволяет человеку

выстоять, когда личность третируется до самых оснований. И более того, человек, лишенный защиты и поддержки, когда, кажется, все подвергает его к капитуляции, и конформизма требуют как вступительного взноса в само общество-одиночество как неотвратимое следствие отказа от конформизма очерчивает вокруг несмирившегося черту, и внутри этого круга, слишком крепко сколоченного, чтобы усомниться в этом, — человек постигает истину, что начало сопротивления миру в нём самом, и дух — это не отражение — этаким гипсовый слепок с действительности, его сознание — не доска для записи прописей и правил функционирования, — дух — это реальность его собственной личности, способной не только выстоять в противоборстве с отрицающим его миром, но и создать иной план существования.

Это самовластное, личностное, не понуждаемое вхождение в христианство отделяет веру объективную от веры экзистенциальной; экзистенциальная вера в мощь духа полагает независимость ее от мнений и обстоятельств.

Зритель работ М.Иванова не должен соскальзывать в плоскость аналогий с официальным искусством православия, иначе он не уловит новизну его творчества. Внимательный зритель без труда заметит, что достоинство человеческое, которое источают полотна М.Иванова, нельзя связать с чем-либо другим, кроме как с духовностью. В самом деле не физическая красота, ни атрибуты аристократизма не входят в язык его изобразительных средств, нельзя отыскать и признаков социально-психологического характера. Присутствие духа — вот что сообщает им величие и уверенность, новую цель

н о с т ь.

Еще раньше — до живописного этапа творчества художника — бросалось в глаза его умение каким-то особым образом располагать на натюрморте предметы. Они не контрастировали, не накладывались друг на друга — покоились в гармоническом спокойствии, и тем не менее между ними оставалась связь, — это не был разрозненный набор. Во многие фигурные полотна натюрморт входит составной частью в композицию. Но только наблюдая за работой над композицией "Мужчина и женщина", я понял, что искусство расположения частей, предметов М. Иванова исходит, как это может показаться странным, из и н т у и ц и и э т и ч е с к о й. "Мужчина и женщина" были написаны на двух холстах. Художник колебался, представляют они композиционное единство или нет. Если нет, то холсты должны быть разделены, получились две независимые работы — "Мужчина" и "Женщина", несмотря на единый формат, колорит, — и тогда в каждой из них возникла тема одиночества. Но сам замысел двухфигурный и, стало быть, художник, хотя бы в какой-то момент, ощущал единство между ними; это чувство связи принуждало поставить их вместе. Но если объединить их в одной композиции, то не возникнет ли связь, которая будет третировать независимость каждой фигуры, их самобытие, а сама связь не представится ли пошлой или бессодержательной. М.Иванов, мне кажется, это противоречие так и не разрешил.

Рационалистическое огрубление может потребовать совершить выбор там, где выбор разрушает гармонию. Проблема а в т о н о м и и и с в я з и приобретает всю остроту лишь как проблема э т и ч е с к а я. Сюрреализм не ведает о ней, реализм

ее решает в плане техническом или остается в доверии к факту, при этом не имеет значения, подсмотрен этот факт /"Охотники на привале" Перова/ или он имеет литературное происхождение /"Иван Грозный убивает сына" Репина/. Если красный цвет гармонирует с зеленым, для художника-колориста это служит уже достаточным основанием, чтобы, скажем, рядом с женщиной в розовом платье расположить господина в черном смокинге зеленоватого отлива. Между тем, для художественной интуиции этического плана — здесь, в связи и автономности, бездна смысла. В самом деле, все существующие этические представления фундаментально разграничиваются между собой по этому признаку. Если утверждать, что ничто не раздельно, то в этическом плане это приводит к тому, что человек не может рассматриваться в своей автономности, личной независимости, он лишь часть целого, член коллектива или церкви, солдат армии, винтик в машине. Отказавшись от автономности человека, приходится отказываться и от его личной ответственности за поступки, которые он выполняет по коллективным правилам, тогда зло представляется в лице обособления личности от "массы", от праведного большинства и т.д. С другой стороны, утверждение автономности с неизвежностью ведет, если автономности придать принципиальный характер, к этике обособления, отстраненности от дел и судеб человеческих, к холодной безучастности к миру. Любая рационализация колеблет вес истины, без которой нет художника, а произведения, основанные на этической интуиции единства, рассыпаются на куски, если художник не до конца доверяется ей. Я снова хочу привести слова Гёльдерлина, замечальном тем, что он, великий

поэт, первый заговорил языком философии и этики, ни на шаг не отступая от позиции поэта в обществе. Он пишет о журнале, который собирается издавать, и так представляет его духовную программу: " Дело должно служить тому, чтобы сближать людей - продуманно и без всякого синкретизма, при этом о т д е л ь - н ы е с и л ы, стремления, внутренние отношения, свойственные природе человека, будут менее настойчиво подчеркиваться с тем, чтобы сохраняя уважение к каждой из этих сил и к их стремлениям, и к их внутренним отношениям, сделать ясным и ощутимым, как тесно и необходимо м е ж д у с о б о й с в я з а н ы, стало быть, каждая сила в отдельности должна рассматриваться в своем совершенстве и своей чистоте именно для того, чтобы осознать, что одна нисколько не противоречит другой, если другая тоже чиста; напротив, каждая уже содержит в себе свободное стремление к взаимодействию и гармоническому обмену". М. Иванов всё сделал для того, чтобы разделить " Мужчину" и "Женщину", замкнув в отдельные рамы, но он расположил их рядом и этим увеличивает между ними связь.

С В Е Т и Ц В Е Т

Изъяснение творчества живописца остается неполным, если не уловить существа его цветовых решений, ибо в последние годы М.Иванов предстает перед зрителем, в основном, как живописец. Я испытывал сопротивление цветовым решениям М.Иванова, которое не спешил высказывать именно потому, что каждый раз испытывал сдвиг в некоторую незнакомую мне сторону. Этот сдвиг в восприятии картин давался мне с каждым разом легче - работы Михаила Иванова вырастали в моих глазах именно с живописной

стороны, каждый осмотр работы дарил неожиданные сюрпризы.

Чем больше вслушиваешься в оценки живописных манер художников, тем более становится ясным, что каждый человек несет в себе собственное представление о живописной н о р м е. Эти цветовые нормы, которые сознательно защищает или в которые неосознанно верует человек, глубочайше связаны с его духовным миром. Отношение к цвету есть не только характеристика восприятия, но связано с духовным ориентиром. Иначе быть и не может, ибо мы относимся к себе и к миру так, как себя и мир видим.

Обычный человек, который не выражает себя в цвете, не ощущает этой иррациональной связи между своим образом жизни, строем мышления и тем, что я называю представлениями о цветовых нормах. Его видение изменяется в зависимости от удач и несчастий, перемен в мировоззрении и т.д., то есть оно является следствием, а не причиной образования его колористических симпатий и антипатий, между тем как для живописца часто сами удача и несчастья, перемены в мировоззрении являются следствием разрешения цветового конфликта. Так утрата чувства колорита, уверенности в необходимости того или иного решения и напротив — обретение нового цветового синтеза, постижение новых тайн цвета ведут к преобразованию художника как человека. Петров-Водкин разрешил личную духовную драму тем, что открыл "национальный колорит", и это определило его обращение к русской иконе и связало с русской историей, как древней, так и той, что разворачивалась перед его глазами.

Тема связи духовной ситуации человека с цветовыми нормами чрезвычайно сложна и требует специального исследования. Современный человек обычно живет вне согласия индивидуальной

со своей индивидуальной духовной подлинностью. Он более полагается на выбор между социально признанными цветовыми нормами. Среди них основными являются те, которые связаны с импрессионизмом — с "органичностью цвета", с палитрой, верной соотношениям, которые даны нам опытом естественно-чувственного бытия, и вторая, провозглашенная дизайном, который ищет сочетания, "приятные", "радующие глаз" Норма приятности требует этого независимо от того, что в сущности ~~пытается~~ выразить художник. Вот тут и возникает сопротивление живописи Михаила Иванова. Очевидно, что художник, который стремится к дематериализации, все далее уходит от импрессионистского идеала. Мне кажется, только поэтому, при все своем почтении к Ван Гог, Э.Мане, он может весьма резко говорить об их живописных решениях, но это не означает, что он отдает предпочтение академизму, классики — Эль Греко, Тициан — вызывают у него яростный скепсис.

Идеальный план живописи М.Иванова — то, к чему он, мне кажется, стремится — открылся мне после того, как я, пытаясь четко сформулировать его проблему цвета, поставил перед собой вопрос: почему евангелистам для того, чтобы выразить истину Иисуса, не понадобилось прибегать к цвету? Что бы ни говорилось о том, что Новый Завет экспонируется в цветовые видения, как бы настойчиво не утверждалось, что Евангелие не есть произведение искусства, — эти возражения не ~~меняют~~ того неоспоримого факта, что истина Христа не нуждается в цвете. Между тем, как цвет в "Песне песней" неустраним, он характеризует сущность видения Иудейского царя, поэзию чувства, и оправдывает его страсть. Можно указать на произведения ^{литературы} искусства, которые нами воспринимаемы как бесцветные — романы Гюго, Диккенса, Достоевского, Толстого. В стихах же, например, Бальмонта, прозе А.Белого,

произведениях Ю. Олеши цвет оказывает решающее влияние на весь контекст понимания мира и самовыражения.

Реальность, не имеющая цвета, есть реальность морали. Для искусства, которое изыскивает основы человеческого Братства и Единства, как и для каждого человека, который обращен к этическим истинам, цвет не существует, не входит в контакт его восприятия и мышления, а следовательно, и поведения. Герои Диккенса, как и герои Достоевского, как и герои Толстого, ориентированы на моральные истины, на отношения между людьми, вот почему их романы лишены спектрального колорита. Возвещение Иисусом истины нам свидетельствует о той реальности, которая обозначается иначе, чем материальный мир... Спелые желто-красные плоды, серое хмурое небо, бледность человеческих лиц, — чем больше мы погружаемся в оттенки, нюансы, перемены цвета, тем мы больше постигаем жизнь природы. Разумеется, по цвету лица мы ~~не~~ догадываемся, ^{скажем,} о душевном состоянии человека, но моральные истины не зависят от того, кто перед нами, — негр или белый, женщина или мужчина, старик или юноша, — они свободны от материальности и от окрашенности мира. Наши обязанности, наш долг, в сущности, остаются теми же. Более того, в моральном отношении мы призваны относиться к человеку как к Человеку: индивидуальные различия не должны колебать принципа морали. Относиться к другому, как к самому себе, можно лишь тогда, когда при всем богатстве характеров, внешности, судеб и положений, мы не утрачиваем значение общечеловеческих моральных норм.

Важно сделать вывод, что некоторые истины, некоторые переживания, некоторый строй мышления и восприятия и, следовательно, некоторая система выразительных средств не зависит от цвета или, некоторая реальность бесцветна.

произведениях Ю. Олеши цвет оказывает решающее влияние на весь контекст понимания мира и самовыражения.

Реальность, не имеющая цвета, есть реальность морали. Для искусства, которое изыскивает основы человеческого Братства и Единства, как и для каждого человека, который обращен к этическим истинам, цвет не существует, не входит в контакт его восприятия и мышления, а следовательно, и поведения. Герои Диккенса, как и герои Достоевского, как и герои Толстого, ориентированы на моральные истины, на отношения между людьми, вот почему их романы лишены спектрального колорита. Возвещение Иисусом истины нам свидетельствует о той реальности, которая обозначается иначе, чем материальный мир... Спелые желто-красные плоды, серое хмурое небо, бледность человеческих лиц, — чем больше мы погружаемся в оттенки, нюансы, перемены цвета, тем мы больше постигаем жизнь природы. Разумеется, по цвету лица мы ~~не~~ догадываемся, ^{скажем,} о душевном состоянии человека, но моральные истины не зависят от того, кто перед нами, — негр или белый, женщина или мужчина, старик или юноша, — они свободны от материальности и от окрашенности мира. Наши обязанности, наш долг, в сущности, остаются теми же. Более того, в моральном отношении мы призваны относиться к человеку как к Человеку: индивидуальные различия не должны колебать принципа морали. Относиться к другому, как к самому себе, можно лишь тогда, когда при всем богатстве характеров, внешности, судеб и положений, мы не утрачиваем значение общечеловеческих моральных норм.

Важно сделать вывод, что некоторые истины, некоторые переживания, некоторый строй мышления и восприятия и, следовательно, некоторая система выразительных средств не зависят от цвета или: некоторая реальность бесцветна.

Если вернуться к изобразительности, то небезынтересен такой факт: появление икон — явление в христианстве позднее, цветовые решения в иконописи — субъективны, ибо не могли утвердиться на священном писании, в то время как сюжетно-смысловая сторона была четко ограничена Библией и апологической христианской литературой. При анализе иконописной традиции мы придем к тем же основным цветовым нормам, из которых изобразитель исходил в своих субъективных симпатиях — из представлений естественности или приятности, или из минимума цвета, то есть критерия морального: суровости, аскетизма, сдержанности, простоты. Религиозный живописец находился в вечном противоречии: сущность христианской истины не имела цвета, в силу своей ненатуральности, с другой — он должен был дать материально узнаваемые величины.

Основная живописная проблема в христианской живописи — освещенность, восходящая к проблеме выделения наиболее значительного, ценного, связанной в свою очередь, с общим религиозным мировоззрением. Освещенность как чисто формальная задача в позднем средневековье обратилась в проблему светотени. Феофан Грек прямодушно "выбеливал" все, что он хотел на иконе выделить, у Леонардо да Винчи светотень — тончайшее артистическое мастерство. Светотень Леонардо великолепно утаивала материальность мира, акцентировала цветовыми ударами то, что имело отношение собственно к духовной жизни человека.

Разве не имеет прямого отношения к этой проблеме основной живописный постулат импрессионизма: "тени нет, есть только самостоятельный цвет". Тень исчезла, как исчезла иерархия

освещенности, как исчезла христианская идеология в качестве творческого мотива. За этими великими метаморфозами в искусстве стоят судьбы живописцев, их бунт, их новое видение, освобождение субъективности из-под контроля общеобязательных догм. Цвет стал королем живописи, но для этого было необходимо, чтобы свет светил и на "избранное" и "неизбранное".

Делакруа потому воспринимался предтечей импрессионистами, что у него пространство и избранное тотально освещено.

Живописные решения М.Иванова следует рассматривать как и всякое произведение искусства, в связи с содержанием его картин, в связи с его духовно-этическим поиском. Дематериализация — не только формальный приём, но и особенность видения художника, который заглядывает за внешний и, следовательно, природно-естественный покров, этим и объясняется, что импрессионистская норма ему чужда, как чужд и дизайн, ибо этика не основывается на таких психологических критериях, как "приятно", "весело", и т.д. Напротив, в эпохи морального вырождения этические принципы человеку ничего не приносят, кроме неприятностей, насмешек, непонимания.

Поэтому — иллюзия, будто можно было бы придать картине "Идущий" более приятный или естественный цвет: вслед за этим в картину вольется совершенно чуждое для её замысла содержание. Для восстановления этически-моральных отношений между людьми необходимо умение преодолевать свои чувственно-материалистические симпатии и антипатии, смену настроений, следует установить понимание, несмотря на все различия между людьми.

Но если мы находимся в плену материальности — в плену гедонии, в том числе и цветовой, наш гедонизм тогда — источник сопротивления к цвету М.Иванова.

Казалось бы, М.Иванову следует оставить живопись, так как графика более отвечает его видению мира. ^{Писателю Вагачи} В. Бакинский высказал мысль, которая показалась мне весьма интересной, сказав, что живопись ничего не прибавляет к графической стороне работ М. Иванова. Замечено точно, но не оценено другое — подлинное достижение художника: живописные решения не заслоняют, не отвлекают, не разбавляют суть его абстрактных фигур. Как реальность, полная света и цвета не мешает нам переживать "бесцветные" мысли и следовать долгу, так и политра М.Иванова ^{к истине} держит, как на ладони, суть человеческого стремления к добру.

Мне кажется, что максимальная задача художника в живописном плане, по крайней мере, на ближайшее время, работать всей палитрой / не только в гамме серых тонов / и при этом достигать того же эффекта: прозрачности, взаимопогашаемости плоскостей и пятен для того, чтобы более сильно, свободно проступил смысл картины, который сам себя в цвете не высказывает. Работая не столько в цвете, сколько в тоне художник упрощает свою задачу. Но самое точное и многозначительное замечание о работах Иванова было выражено в нескольких словах поэтессой О.Нестеровой: "благородный цвет". Благородство относится к этике, и если это ощущение идет от цвета, значит задача, поставленная художником, выполнена.

А Б С О Л Ю Т - В Н А П Р А В Л Е Н Н О С Т И

Поиски художника представляются мне близкими к такому ходу рассуждений:

Современная экзистенциальная эпоха обнаруживает кризис в том, что она осознает свою прикованность к э ф ф е к т а -

ции, к "эксплуатации духа", настаивает на "выхождении из себя"; самоутверждение приобретает самоценность и обрастает определенным образом жизни. Экзистенциональное сознание подчеркивает противостояние миру, что становится предрассудком западной культуры, затрудняющим новый шаг — к новой религи-озности, к этическому обновлению. Как бы подразумевается, что мир враждебен человеку — это иррациональная, недоказуемая акси-ома сегодняшней индивидуалистической культуры, между тем как суть выхода из этого кризиса сосредотачивается в п о д л и н н о й н а п р а в л е н н о с т и человеческих усилий, в узнавании самого себя в результатах своего бытия, создания слитной связи между Я и объективациями своих поступков, твор-чества. Экзистенциальный человек теряет себя в пене своих объективизаций, он не несет ответственность за себя, несмотря на все свои заверения. Сартр весьма выразительно демонстрирует расхождение между тем, что он утверждал относительно чего-либо, и тем, как к этому он относился позже. Он не узнает себя, как старый Толстой не узнавал своих ранних произведений. Один честный писатель мне говорил, что начал писать с двенадцати лет, но сейчас на склоне жизни, он не отказывается толь-ко от того, что было им написано на трех страницах. Целые по-коления чувствуют себя обманувшими самих себя. Западный экзис-тенциональный человек все более старается теперь уравновесить экзистенциальный образ жизни мудростью восточной созерцатель-ной философии.

Мне кажется, Михаил Иванов состояние творчества подвер-гает корреляции в состояние покоя, все лишнее, эффектирующее, в итоге исчезает, вычленяется, остается за скобками. Этическая направленность выступает в эпически суровой аскетической форме.

Золя был прав, когда говорил, что художники импрессионисты — люди с темпераментом. Академические формы разрушались прямым и непосредственным обнаружением в работах творческого мотива, который и создавал новую форму, приспособлявая к себе и сюжеты и технику. М.Иванов расположен к классицизму, но его классицизм очищенный, вытекает из точности его направленности. Я не могу сказать, что эту точность улавливаю во всех работах, но в переходе от "Крещения" и "Идущему", от "Идущего" к "Мужчине и Женщине" вижу ^{точность Мартина} ~~безупречность~~ его пути. Редкий человек сегодня может отдаться такой точности, она покажется ему слишком суровой, лишенной игры... Отказ от игры пугает нашего современника, ему кажется, что он таким образом отказывается от роскоши бытия, ему кажется, что как раз в игре возможности существования только и открываются, — и он продолжает ее по закону — идти от эффекта к эффекту, чтобы потом увидеть, что все, что он совершил, так же чуждо ему, как весь этот мир, и что он, как Сартр или как упомянутый писатель, должен отказаться от себя, вчерашнего и позавчерашнего.

Вся проблема — в точности направленности. Это совершенно особая и острейшая тема, о которой говорить здесь неуместно, ибо она требует осмысления фундаментальных проблем, но в общем плане можно указать на то, что человек отнюдь не обречен на то, чтобы ~~в течение жизни совершать ошибки~~, а в конце ^{Жизни} ее видеть бессмысленность своих усилий. Корреляция аффектов творчества с духовной созерцательностью сам по себе момент новый, это я сказал бы, реформация самого творческого процесса, который открывает действительно новые перспективы — создавать на уровне трех золотых страниц.

М.Иванов мыслит сложнейшими этическими формулами. Этика его универсальна, как универсален его Человек. Его Человек лишен индивидуальных черт, но лишен не настолько, чтобы обратиться в мертвый камень. В итоге исключения индивидуального все же остается то, что человеку принадлежит, — порыв к миру, к любви, к братству — это и есть тот минимум непосредственности, который способен вдохнуть жизнь в абстрагированного человека. ^{можно начать с} ~~Сперва~~ человек, ^{ему} нашедший в себе опору, — таков акцент поисков художника. Возможен другой маршрут: сперва отношения, потом Человек. Но выбор пути диктует время, поэтому универсальный человек художника стоит перед пустым миром, в котором зеленеют первые былинки, проплывают первые облака, — сотворение мира только ~~начинается~~ ... Любой жест в пустом мире — разве не обращение актера к пустому залу, точнее — к залу, в котором зрители не знают, кто на сцене. Они могут полагать, что этой рабочей сцены или администратор театра, во всяком случае, у него вид человека, занятого своими заботами.

Этими заметками я взял на себя роль конферансье: позвольте вам представить М.Иванова.

2
декабрь 1971 г.
Инварь 1972