

Р. Скит

ИГОРЬ ИВАНОВ И ДРУГИЕ

С 26 ноября по 6 декабря в Доме писателей проходила выставка работ Игоря Васильевича Иванова. Художник представил на суд зрителя 43 живописных работ — итог своего труда за 10-12 лет. Естественно, что художник, много и постоянно работающий, представил лишь часть сделанного за эти годы. Следует отметить, что более половины ~~представлен~~^{был}ных Ивановым работ уже давно находятся в частных собраниях любителей современного искусства.

Выставка размещалась в одном зале, хотя дирекция Дома писателей любезно разрешила художнику пользоваться и другими помещениями. Художник предпочел компактность экспозиции и обзорность, несмотря на опасность перегруженности небольшого выставочного пятачка. Активная окраска и элементы пышного лепного декора большинства помещений бывшего дворца графа Шереметьева неизбежно сказались бы отрицательно на восприятии полотен. Экспозиция ивановских работ оказалась достаточно убедительной, независимой от фона и "держала стену". Это можно отметить как определенную удачу художника, если учесть, что в предидущую свою выставку в эти же стены (совместно с Е. Горюновым, Н. Любушкиным, Г. Богомоловым и В. Афанасьевым — в 1977 г.) художникам чрезвычайно досаждала активность стен, явно не подходящих для временных экспозиций.

Выставка длилась почти две недели, но, как подсчитано, 14 (четырнадцать!) часов... из-за многочисленных перерывов, из-за различных мероприятий Дома писателей, с неопределенным "плавающим" расписанием. Это лишило возможности увидеть работы художника многих и многих зрителей. Конечно, можно быть благодарным Управлению культуры за то, что оно предоставляет современным "неофициалам" роскошные дворцы, что Дом писателей вынуждает себя к некоторым неудобствам и стеснениям... Но, признаться, слова благодарности как-то застревают в гортани.

Художник выставил ряд тем, над которыми он работает уже более двадцати пяти лет (пезах, натюрморт, портрет), а также ряд работ в пограничном жанре, который условно именуется самим автором как "Куклы". Пограничный — потому что, действительно, этот цикл находится на стыке: натюрморта, бытового жанра, психологического портрета. Художник действительно подчеркнул свою принадлежность к художественному авангарду, смело введя этот свой своеобразный цикл (к которому так и хочется применить понятие самостоятельного жанра), в арсенал отечественного искусства (в таком плане нельзя считать предшественниками Иванова эпизодически обращавшихся к сходной формально теме Добужинского, Сомова, решавших иные, символистские задачи). Предшественниками Иванова можно разве считать П.И.Чайковского ("Щелкунчик"), И.Ф. Стравинского ("Петрушка"), к последнему, пожалуй, художник ближе всего по своему драматическому навалу, — но, тем не менее, перечисленные предшественники принадлежат к иному виду искусства. И если "просто перевод" с иного на русский иногда является культурным достижением, (славянская Библия, Гомер — Жуковского, "Дон-Квент" — Т.Г.Гнедич), то "перевод" с одного вида искусства на язык другого является делом невозможным, и когда возникает что-то внешне подобное, то это — отирание. Иванова пришлось самостоятельно прокладывать свой путь в этом пограничном жанре, еще не имевшем форм выражения, кроме психологической традиции в русской культуре.

Надо сказать, что Иванов не делает людей фарфоровыми куклами (подобно Сомову в его "галантных сценах") и не производит обратного превращения (подобно Чайковскому в "Щелкунчике").

Не повторяя того, что уже было сказано об этой серии Иванова (см. Р.Слиф — "Трое из дома повешенного"), хочется лишь еще раз подчеркнуть пластическую и психологическую убедительность представленного художником цикла. Эти вещи Иванова никак нельзя отнести к гофманнаде, несмотря на

переплетения реалии и фантастики, гротеска и лиризма, раздвоения между олушевленным и натюрмортным и т.д. Я могу допустить, что Иванов даже и не первооткрыватель подобной темы: не может быть, чтобы на нее никто не наткнулся в мировом искусстве. Но разработка темы Игорем Ивановым оригинальна и свежа хотя бы тем, что в ней предельно выразилось чувство, столь присущее русской духовной культуре — острое до болезненности сострадание ко всем "малым сир". Об этом думаешь у полотен художника. Сам Иванов, несколько утрируя выражение Сезанна о К.Моне, утверждает, что он всего "лишь глаз", что его дело как художника — непрестанно обращаться к природе и к собственно живописному материалу, что он не намерен вкладывать в свои холсты больше того, что дается природой, натурой и материалом живописи, а все остальное от лукавого... Что ж, все это так оно и есть, и художник не должен быть интерпретатором и экскурсоводом по своим вещам. Да и признаться, художник менее всего убедителен в подобном качестве. Плохо, когда живопись идет путем афин или крессворда, — тогда инородный жанр истит: эффект быстро разгадываемого полотна (литературность сюжета или композиционного хода) обычно вымывается из сознания почти сразу после его разгадки, несмотря на возможную остроумность этого хода. Полотна Игоря Иванова проигрывают на шумных выставках-каппеингах, где внимание зрителя не сосредотачивается долго на одном предмете, где ему нужна контрастная смена острых, но не застревающих в памяти интенсивных впечатлений. Они требуют неспешного и внимательного погружения в свою глубину: вначале на уровне "сюжета", потом на общих композиционных пятнах, затем фактуры, позже начинается этап медленного всасывания, причем предыдущее погружение в именные смысловые слои холста способствует тому, что при обратном процессе и соответственно обратной последовательности прохождения этих слоев, осмысление каждого этапа обогащается за счет предыдущего. Автор отказывается от легкой маэстрии в технике — каждый мазок кисти словно

преодолевают сопротивление холста. Уже сама форма выражения, требующая усилий для следования за ней, отмечает любой поверхностный "набег" зрителя на полотна Иванова.

Дмитрий Руми некогда высказал мысль, что "внешняя" форма предметов /в произведениях искусства - Р.С./ воссоздается ради видимой, а та - ради еще более глубокого соответствия", что в подлинно глубоких произведениях искусства имеются различные смысловые уровни - первый, второй, третий и пр., сочетающие разные смыслы в разном порядке, но противоречия и столкновения гармонически разрешаются на уровне глубинного (высшего) смысла. Материал живописи в руках подлинного мастера - только на уровне формальных элементов композиции - может дать значительное число полисемантических прочтений холста (примером может служить Кандинский). Мир цвета в его полифонии является образной формой реального макрокосма, или же, как говаривал Сезанн - "цвет... это та точка, где наш мозг соприкасается со вселенной." Привлечение же видимого фигуративного реального мира в полотно значительно увеличивает его глубинную структуру, - если психологическая глубина фигуративной структуры не исчерпывается одним-двумя поверхностными слоями. Что не грозит полотнам Игоря Иванова.

Вряд ли кто сможет взглянуть на "Кукольный цирк" художника только лишь как на натюрмортную постановку детских кукол. Хотя художник начинает работу над холстом с этой узкопрофессиональной задачи и первоначально - с точки зрения собственно живописи - ставит именно эту задачу. Но в процессе работы, миновав рабочий этап, задача расширилась. Вступает в действие собственно материал живописи: фактура мазка, цветовое построение, противоборство и разрешение тонов, диалоги рефлексов, - т.е. та степень овладения живописным материалом, которая и позволяет большому художнику выходить к "драме цвета", а отсюда - к насыщенному психологическому накалу полотна: образы художника возвращаются к зрителю в качестве зрака, усиливающего виденье и наше "соприкоснове-

ние со вселенной". В "Куклах" — вселенная человеческих отношений. Пожалуй, если бы Иванов писал что-нибудь вроде жанровых картин с реальными персонажами, ему вряд ли удалось бы достигнуть такой степени обобщения. Игорю Иванову удалось пройти по узкому рубцу между Сциллой фальшивой конкретности и Харибдой неуправляемой абстракции. Иванов не разыгрывает перед нами кукольный театр: освобожденные от сиюминутной конкретности, — мы являемся свидетелями серьезного, доистинного научного анализа отношений — человека с человеком, человека с миром и мира с человеком.

Композиционные коллизии, цветовые взаимоотношения, характер фактуры, контрасты света и тени — все это создает разнообразие характеристик отношений, улавливаемых человеческими чувствами, но непередаваемых на языке иного искусства без потерь. "Куклы" Игоря Иванова, отталкиваясь вроде бы от "кукольного театра", в конечном итоге становятся невозможными для этого литературного перевода. Ибо это именно живопись, и все богатство, заключенное в "персонажах" и "сценах" холстов Иванова, ускользает от любого их описания. Чем больше холсты являются подлинной живописью, тем менее они переводимы на язык словесных образов, т.е. закономерность здесь обратно пропорциональная. Чем больше в холсте возможности пересказать — тем меньше, как правило, живописи, замещаемой литературой, и наоборот.

При всей ясности холстов Игоря Иванова они упорно ускользают от подобного перевода на иной язык, кроме языка живописного выражения. Прочеянное сквозь описание, они оставляют ощущение высушенного бурого камня-голыша, вынутого из воды и на солнце потерявшего свои удивительные самоцветные оттенки, которыми он нас привлекал в глубине потока. Конечно, можно описать, что изображено в каком-нибудь зимнем пейзаже Иванова: заснеженные пространства, проселок, деревья, ветки которых согнулись под тяжестью мягко-тяжелого снега, низкое небо, сугробы... Ну и что из этого следует — банальнейший "сюжет", множество раз писанный Сав-

расовым, Васильевым и прочими, с большим или меньшим успехом.

При первом впечатлении живопись Иванова кажется импрессионистичной: отход от системы локального цвета, повышенное внимание к моментам освещения, дробление цветовых пятен посредством множества вибрирующих мазков. Но пейзажи и натюрморты Иванова менее всего апеллируют к мгновению, к фиксации кратковременных моментов типа этюдов Руанского собора. Это полотна сотканы из отдельных мгновений, но их сумма вызывает в вечности, понятой как беспрерывное изменение. Изменение, заключенное в каждой частице мира. Этот мир, по Иванову, устойчив, подобно вежесипеду, лишь в движении. Движущийся — "омазан" в своих очертаниях при воспроизведении его предметности, но сущностей.

В своем творческом развитии Игорь Иванов достаточно последователен, ему несмотря на то, что жизнь его имела достаточно много крутых поворотов.

Игорь Васильевич Иванов родился в Ленинграде 18 февраля 1934 года. В начале войны, незадолго до того, как клещи блокады сомкнулись вокруг Ленинграда, его семья эвакуировалась на Урал, в маленький поселок под Уфой. На родину Игорь вернулся на следующий год после войны. Окончил школу в 1952 году, тогда же поступил в институт киноинженеров. По окончании института работал акустиком-звукооператором. Внешне — обычная биография, ничем не выделяющая его от миллионов других Ивановых. Но примерно с года 1949 подспудная линия жизни стала постепенно подчинять себе ее внешний рисунок. Ему было пятнадцать лет, когда он начал заниматься — "а почему бы не попробовать?" — выразить свои впечатления на холсте и бумаге. Первые десять лет он занимался преимущественно самостоятельно, пользуясь пособиями по технике живописи и рисунка, приглядываясь к работам мастеров прошлого. Конец 50-х гг. ознаменовался снятием запрета с импрессионистов. ~~Без~~ До этого снятия запрета средства репродуцирования, выставки, статьи и монографии представляли зрителю, в лучшем случае, европей-

скую живопись только до Делакруа, отечественное искусство — лишь до передвижников и их эпигонов: Лантеновых, Спорогов, Вродеких, Мофанов, Непринцевых и прочих. Вдруг открылось окно в солнечный мир Моне, Ренуара, Мане, Дега, Сислея, Писсарро. Если учесть, что в России импрессионизм вообще знали плохо (русский зритель практически перемагнул сразу в постимпрессионизм, лишь слегка познакомявшись с их предшественниками), то событие это трудно переоценить: мир большого европейского искусства значительно приблизился к нам по времени. Что мы тогда знали о современном искусстве? Да ничего абсолютно, кроме случайных вещей каких-нибудь периферийных художников, да кое-какие репродукции "модернистов" на страницах досудных критических размышлений по поводу "кризиса безобразия". Сколько тогда в Эрмитаже можно было видеть молодых людей, часами в одиночестве сидевших в залах третьего этажа. Многим из них трудно было перейти к новому изобразительному языку, кое-кто буквально заставлял себя подходить к этим полотнам (слишком резкий контраст между гладкописью итальянской Академии и классицизма — на втором этаже, ниже — давал себя знать. Но возникало понимание, ощущение интимного диалога, ради которого хотелось прийти снова.

Эти годы совпали с еще одним событием, которое, возможно, не оказало такого массового воздействия, но оказало значительное влияние на некоторых. Речь идет о новом открытии Врубеля в связи с выставками его работ в конце 50-х годов и расширением экспозиции этого художника в музеях. Если до этого Врубель, представляемый иногда в репродукциях, понимался в олеографическом смысле, как модификация сказочности в васнецовском русле, то теперь приоткрылась трагическая напряженность этого мастера, та глубина трагизма, которая шокировала его современников и которая вдруг пронзала впечатление черной прорицательницы, появившейся среди весеннего праздничества. Именно эта атмосфера эйфории, раскрепощенности, совпавшая с моментом "открытия" импрессионистов в конце 50-х годов и не позволила большин-

ству увидеть во Врубеле больше, чем декоративиста, но в Сезанне усмотрели лишь продолжение импрессионизма, без вхождения в динамическую напряженность этого мастера. Среди тех, кто увидел Сезанна не только в солнечных бликах, но и сложным в неизменности своей драматической напряженности и был Игорь Иванов. При этом, освоив Врубеля как наследство, Иванов однако остался с Сезанном, путь через которого, по его мнению, лежал к освоению современности.

В эти же годы произошло еще одно важное событие в жизни художника — встреча с Сидлиным и его мастерской. Самоучка долго искал возможность своего художественного совершенствования в каком-нибудь коллективе. Посещал занятия в разных студиях, в "Репинке" и "Мухе". Но там он встречал только выхолащивающую, "обыкновенный академизм" — как определяет он рассуждения об искусстве людей, не имеющих никаких убеждений. Сидлин же не играл роль наставника, — в студии он был всего лишь самым опытным художником и человеком. Он будил мысль, но не претендовал на знание в конечной инстанции, размышлял вместе со всеми и с каждым отдельно, пытаясь извлечь максимум возможностей из каждого, не подавляя в нем собственное "я", не похожее на то, что было в руководителе группы. Эта непрестанная работа мысли продолжалась не только в помещениях разных ДХ, куда вслед за неуловчивым преподавателем перетекали его ученики, но и на разного рода выездах, в непринужденных беседах на самые разные темы, которые, тем не менее, всегда, через самые неожиданные повороты возвращались к главному: что есть искусство? Это было менее всего навязчивой дидактикой — просто непрестанным поворотом к самому главному для тех, кто и в самой обыденной жизни искусством не занимался, а жил в нем.

Годы независимого обучения выработали в Иванове ту самостоятельность, которая даже в атмосфере навязчивого обаяния личности Сидлина позволяла Иванову в этой группе сохранять за собой некую автономию. Если для Сидлина в искусстве главным вершинами были византийская и русская икона, Кватроченто, то вместе с Ивановым в студию пришли новые имена. Ученик Сидлина — Басин так вспоминает вторже-

ние Иванова в "сидлинский закуток":

"Византийцы с Феофаном Греком,
русские иконы с Рублевым,
Отчасти Веласкес и Гогя
да раннее Возрождение —
те немногие имена, что были в обиходе студии Сидлина
до 1939 года.

Нога в ней не нашла приют,
изгнанные "за формализм" из соседней студии
/ДК Ильича, откуда незадолго до этого
за то же самое выгнали и самого Осипа Абрамо-
вича/,

братья Ван и Гогя во главе с самим Ивановым Игорем.
Иванов тут же неудачно применил свой талант:
после разрешения Сидлина он, ни с кем не элоровался,
с этюдингом прошагал к дальнему от двери натюрморту
и очень хорошо его расписал. Ярко.

"Старая Гвардия" была покорена. Поднялся ропот.
И в студии появился поирачивший Сидлин
— и светлейшая яркая живопись.
Возникли новые имена: Пикассо, Сезанн и т.п.
Ушли старые натюрморты."

Практически с приходом Иванова в студию появился но-
вый лидер. Несомненно, Иванов много взял у своего учителя,
хотя и он сам и его товарищи подчеркивают значительную
самостоятельность Иванова от многих методологических ус-
тановок Сидлина. Так, в частности, Иванов говорит: "У Сид-
лина была специфическая цветовая установка глаза — он ви-
дел преимущественно желтовато-коричневые тона, что в зна-
чительной степени не подходило мне. Но в сидлинских поста-
новках было чрезвычайно много поучительного, их достаточно
было даже просто видеть, именно видеть, а писать свое. Я
уже не говорю об атмосфере непрестанного поиска цельности,
атмосферы, создаваемой Сидлиным очень естественно, без на-
думанности и напряжения. И в этом совместном поиске Сидлин

сам себя считал таким же учеником, как и все остальные, окружавшие его."

Связь с сидлинской мастерской Иванов поддерживал до 1967 года, хотя уже последние годы практически не писал в студии — достаточно было посещений.

Искусство требовало выбора: между живописью и всем прочим, в том числе и работой кинооператора. В 1963 году такой выбор в пользу живописи пришлось сделать. Этими Игорю Иванову устраивался на работу лишь для заработка на жизнь, да защиты от обвинения в тунеядстве. Работы были разные: сторож, оформитель, грузчик, пожарный, даже... матрос при плавучем ресторане на Малой Невке. При достаточно бесновом характере художника долго засиживаться на одном месте ему не удавалось. Да и вообще тяга к странствиям чрезвычайна ему присуща, особенно ярко она проявлялась ранее, когда он легко срывался с насиженного места и странствовал по стране: Валдай и Новгородчина, Псковщина, Закарпатье, Вологодская земля, Крым, Армения, Средняя Азия, Прибалтика. Эго вообще оказался весьма плодотворным для него — пришло новое понимание света и цвета. Это явление достаточно характерно для русского искусства. Можно вспомнить художественную эволюцию Сильвестра Шедрина и Лебедева, Константина Коровина, Павла Кузнецова, Петрова-Водкина, увидевших после Эго в природе Севера нечто незамеченное детою.

Покажу, можно сказать, что первые шаги Иванова, после его самоопределения в искусстве, казались достаточно благополучными. Уже в 1964 году он участвует на Весенней выставке в АОСХе, а затем — в выставках 1969 и 1973 года. Между этими выставками были еще две в клубе им. Козицкого. Его работы оценивались как профессиональные, крепко сколоченные по композиции и колориту, идущими от хорошей традиции и вместе имеющие лицо не общего выражения. Была молодость, энергическая вапористость, которая проявляется и в манере отстаивать свое и в общении, и в самой работе над холстом, в каждом его мазке. Какое-то время Иванов работал и в

скульптура — и у меня уверенность, что, если бы в силу обстоятельств он был бы отсечен от живописи, из него получился бы незаурядный ваятель. Живопись его убедительна именно из-за этого бедного, но достаточно органичного для художника былого увлечения.

Но Игорь Иванов — прежде всего живописец. В этом убеждаешься, даже обратившись к его монохромной графике (кстати, весьма точный индикатор на качество живописца). Когда смотришь листы, сделанные карандашом или углем, возникает ощущение, что это не моно-, а полихромия. В жестких пределах между белым и черным имеется невообразимое количество оттенков, которые при этом путем вызывают не к светотени, но к тончайшим оттенкам цвета. Люди, бывавшие в критических ситуациях, утверждают, что скрыть ум труднее, чем спрятать глупость. Подлинный живописец выдает себя, если даже играет "на одной струне".

При посещениях мастерской художника, у меня часто возникает вопрос: каким же образом он оказался в среде "модернистов" и "нонконформистов"? Художник, которому место все-таки скорее в традиции (понимая как ее развитие). Когда спрашиваешь Игоря, что в прошлом искусстве ему видится близким, то он отвечает, что, собственно, все устоявшееся ему родственно. Может, больше симпатии к Веласкесу, Пуссону, Рембрандту, Ван Гогу, к Саврасову ("О, как до сих пор не понимают у нас Саврасова — и все по вине искусствоведов, толкующих о его социальной судьбе и упорно не замечающих внутренней эволюции, продиктованной самой живописью, а не обстоятельствами жизни"), к Сезанну, Врубелю.

Лет десять назад казалось, что полотна Игоря Иванова могли бы висеть рядом, скажем, с вещами участников намеренной тогда Оттенской выставки Одиннадцати. По крайней мере его работы воспринимались где-то в одном ряду с егоинскими или холстами Завена Аршакуни, может быть, отчасти — где-то рядом с тхленевскими. Сколько копий было переломано тогда вокруг этой выставки и в смотровом зале, и на обсуждениях. Сейчас о выставке помнят немногие. Сами участ-

ники выставки, назвавшейся почти "крамольной", теперь заняли прочное положение в ЛОСХе, и тот же Тюленев ныне осуществляет цензуру левых выставок, будучи зачастую в оценках более пристрастен, нежели ортодоксом соцреалистического академизма. И в эти годы, когда участники Охтенской выставки стали входить в выставочный ЛОСХ и в разного рода "комиссии по работе с молодыми", Игорь Иванов становится активным участником и даже организатором "газонавских" выставок, горючит в кабинетах Управления культуры. С присущим ему темпераментом входит в ряды "отверженных" и "проклятых" художников-бунтарей. Позади осталась развилка, которая разделила тех, кто казался некогда единомышленниками по своему творчеству.

Иванов неоднократно обращался в ЛОСХ, в надежде обрести хотя бы какой-то статус, позволивший бы ему спокойно и сосредоточенно заниматься искусством и только искусством. Но неизменно получал "черные марш", правда, с массой комплиментов и заверений, — да, его работы нравятся, да, в них подлинные живописные качества, столь редкие в век господства локального цвета и плакатной заливки больших плоскостей и т.д. и т.д. Но, если до 1974 года он просто не попадал "в струю" и не хватало дипломатических качеств, чтобы проложить себе дорогу среди лосховских зубров и гибких из нового поколения, то теперь Иванов становится на улице Герцена просто одинокой фигурой, ибо теперь с именем Иванова связаны не просто выставки, а "акции", а его мастерская временами напоминает штаб-квартиру современного левого искусства Ленинграда. Меняется ли от этого искусство Иванова? Внешне — мало, близость к пресловутому "модернизму" не проявляется, он по-прежнему ближе к традиции, даже в большей степени, чем многочисленные экспоненты в залах на Герцена, время от времени цеголящих левой фразой — в пределах, разумеется, дозволенного. Создается ощущение, что вина Игоря Иванова в том, что он традиционен, но вопреки "дозволению". Традиционен, но глубже от холста

и холсту. Странно сейчас смотреть на полотна бывших охтенских бунтарей. Практически они продолжают делать то же самое, за что их посчитали бунтарями. Они застыли на своем прощаньи и бесконечно возвращаются к нему: броская композиция, знающие контрасты цветов, привычные после недавних "открытий" Сарьяна, Петрова-Водкина, Древица, Шевченко. Или же наоборот, такая манера, ставшая кокетливым приемом: усиление глушить положенные первоначально яркие тона, создавая опять же кокетливо-интимный полумрак на холсте. Грустно, когда некогда сформулированное художественное мировоззрение, становится привычкой, от которой куда-то до старческого брезжания, что, мол, солнышко стало светить хуже, и надобно бы всегда поступать только так, а не иначе.

Если смотреть на холсты Иванова от отмеченной "развилки", то видно, что в них продолжает прорываться та же темпераментная порывистость — в характере ли мазка, в повышенной ли цветовой насыщенности. Но в то же время они стали как-то грубовато-мягче, присутствует понимание, что сдержанный жест говорит больше и энергичнее бурной жесткости. В этой сдержанности мазка и цвета стало меньше категоричности, и зачастую категоричный Иванов-человек оказывается более нетерпимым к своему миру, чем Иванов-художник, в полотнах которого я вижу большое мудрое знание о мире, который окружает Иванова-человека и художника.

Мне уже приходилось высказывать мысль, в правильности которой я убежден и сейчас — что русский сезаннизм, который воспринял манеру французского художника-философа в форме официально-заказного оптимизма (Машков, Кончаловский) стал "правым" и признанным со стороны своего заказчика, принявшие же формулу Сезанна (Фальк, Древич) вынуждены были десятилетиями дожидаться своего "признания". В какой-то степени это распространяется и на судьбу Игоря Иванова. Та маленькая развилка поры Охтенской выставки еще раз подтверждает это. И здесь дело, видимо, не в обстоятельствах или "ошибках молодости". Такой художник как Игорь Иванов, подобно героям новеллы О.Генри, при каждом варианте выбора

дороги придет к одной и той же судьбе. Можно плохо разбираться и в поэзии, и в живописи, но и в том и в другом случае, переживать мир как опереточно-оптимистическую игру или как мир, полный драматического борения. Особенно это знает тот, кто когда-то имел возможность выбрать между этими играми... и свершил выбор не в пользу драматического жанра. Это самые тонкие и безжалостные ценители. С ними-то Игорь Иванов и сталкивается на безуспешных для него выставках в ЛОСХе. Ибо его судьи были безжалостны когда-то к себе, а теперь — к своему двойнику, работы которого могут вызвать у них искреннее восхищение. И все-таки, они не соглашались никогда с тем, кто избрал другую дорогу.

Можно говорить о том, что личностная судьба в какой-то мере определяет и мироощущение художника, — рассуждать на темы — "бытия" и "сознания". Но статистические установки менее всего применимы к творчеству, поскольку индивидуальное творчество само является аномалией и исключением из статистики. Что же касается Игоря Иванова, то сколько раз можно было видеть, как самые умудренно-умиротворяющие пейзажи и натюрморты выходили у него из-под кисти, когда он лично оказывался в сложнейших жизненных коллизиях. И наоборот — в моменты затишья на мольберте появлялись пейзажи с упругой композиционной динамикой или сцены с куклами, полные скрытого драматизма. Корреляция между экзистенциальным художником и его творчеством носит более сложный характер. Пожалуй, надо признать, что не столько "бытие" определяет творческое "сознание", сколько творчество у подлинного художника направляет его жизнь и выражается порой в поступках, которые кажутся бессмысленными с точки зрения так называемого "адрозного смысла".

Конечно, опыт жизни с суммой тех забот, от которых не избавлен художник-неконформист, накладывает определенный оттенок на его восприятие жизни, лишая ее покровов бездумного оптимизма. Не раз мне приходилось видеть Игоря Иванова, озабоченного поисками какой-нибудь случайной работы, которая могла бы давать ему минимум на пропитание,

а также избавить художника от постоянного тремора перед стуком в дверь — не явился ли участковый с очередной новосткой. Приходилось видеть этого уже немолодого человека с седой бородой и серьезными глазами, выслушивавшего от него молоденького лейтенантика-участкового, что он, Игорь Иванов, не трудится, даром ест хлеб общественный, что таких надо сослать в колхозы на перевоспитание... Образ броненной охоты мусорного бака в углу мог быть навеян воспоминанием о каком-нибудь подобном моменте в более спокойный час, но это, пожалуй, наиболее прямой социальный крик во всем творчестве Иванова.

Вобщем, Иванов далек от социальной направленности в искусстве, и даже серия кукол неверно рассматривать только под углом социального. Такой аспект возможен, но надальрование будет значительной натяжкой. Драматургия "кукольных действий" намного шире узкосоциальных мотивов, и в этом плане уместнее говорить лишь о широком социальном опыте художника, который, конечно же не может исключаться при рассмотрении "кукольной" серии. Здесь можно говорить не столько о большей степени укрупненности, которая так выгодно и все более заметно отделяет полотна Иванова от работ его бывших единомышленников-охтенцев, сколько о том, что внутренние поиски художника потребовали от него иного пути. Вначале смутное сознание необходимости "крестного пути", хотя и естественным: "Да минует меня чаша сия!", — а потом уже по логике человека, попавшего в черный список и уже потерявшего надежду на обретение жизненной стабилизации.

Показательно отношение к работам Иванова на выставках в АХХУ. Художник периодически приносит свои вещи в надежде, что когда-нибудь он пробьет стену молчаливого заговора, прикрытого рекламой общими фразами. Художнику, сознающему свое человеческое и профессиональное достоинство часто не хватает выдержки в длительных турах борьбы за место под солнцем и умения обхаживать "нужных людей". Естественно, ласковоский статус смог бы как-то оградить и Иванова от массы неприятнейших мелочей, сохранить массу своего времени и

они.

Видя, как чудовищно иррационально тратятся силы художника такого класса, нельзя не прийти к выводу, что в системе художник-общество не все в порядке, несмотря на многие декларации. Иначе говоря, мы имеем "Коллизии в системе": "художник и общество" можно и нужно рассматривать как неизбежный процесс. Показательно, что особой востребованностью оказалась сфера не столько собственно-социальных и экономических отношений, но именно область художественного творчества. И наблюдаемый нами процесс является неизбежным и необходимым, как падение плато, освобождающее от тяжести ледника. Необходимое приведение в норму новых отношений между творческой личностью и обществом должно стать объектом последовательно вдумчивой работы людей, мыслящих свое существование не в рамках отчетно-выборного времени, но на линии векового движения своей страны и своей культуры.

При существующем положении вещей у банковского чиновника Гогена, бродяги без определенного места жительства (Бомба) Ван Гог, недоучки (бросившего на третьем курсе Академию) Михаила Врубеля, крестьянина Малевича, "тушеядца и алкоголика" Пиромановича оставались бы немногие шансы, чтобы реализовать свои способности. Или им бы пришлось идти по линии "самодеятельных": "Земля помашут, помашут отихи", т.е. после полного рабочего дня в банке, у станка, в поле, или за прилавком в "свободное от общественно-полезного труда" дилетански заниматься искусством. При некоторых успехах и при стечении многих благоприятных обстоятельств, Ван Гог, Гоген, Врубель, Малевич и Пироманович могли бы раз в десять-пятнадцать лет попасть на какую-нибудь более или менее представительную выставку-смотр "самодеятельного творчества", на которую со снисходительным любопытством ходят не только зрители, но и некоторые художники, чтобы посмотреть, что подделывают их "братья меньшие". Может быть, о ком-нибудь даже напечатали ^{бы} небольшую заметку,

что вот де грузчик Пирсmani, колхозник Малавин, забойщик Ван Гог, старший бухгалтер Гоген и элентрик Врубель не только выполняют и переполняют обязательства, но ~~на~~ и занимаются при местном ДН в их изостудии, и у них даже получается нечто ~~X~~ любопитное, пожелам же им успехов и их общественно-полезном труде, общественной работе и в их увлечении "миром прекрасного" в свободное время... Вы скажете, что все это фантастика? Нет, это реальность, в которой живут неведомые нам Пирсmani, Ван Гог и Врубели, знамогая под бременем дефицита времени, остающегося после "общественно-необходимого труда, для увлечения "миром прекрасного".

В этих условиях, художник, который все-таки реализует себя, это, как правило, талант чрезвычайной живучести. Игорь Васильевич Иванов уже реализовал себя как живописец, как большой, по-настоящему добрый и мужественный художник, искусство которого оправдается если не на Страшном суде, то хотя бы в глазах наших потомков.

Я не случайно настаиваю на непротивности сочетания этих двух понятий — мужественность и доброта. По-настоящему мужественен может быть только тот, кто по-настоящему добр. И наоборот — доброта, по крайней мере в сегодняшний день (я подозреваю — что всегда) должна быть мужественной. Но не той дарвиновской мужественностью, которая предполагает, чтобы добро было непременно с кулаками, но с несокрушимой верой человека творца, уверенного, что он ~~еще~~ человек, а не всего лишь потомок обезьяны. Да и кисть ни к чему в руке, сложенной в кулак.

Умная Игрия Иванова в схему, по линии которой "пессимистическая" ветвь современного искусства создает своим творчеством определенную судьбу, мне хотелось бы несколько расшифровать это насквозь схваченное мною определение. Данное понятие имеет в виду пессимизм не как жизненное мировоззрение эсхатологического порядка. Отнюдь нет! И большинство художников данной ветви — в творчестве Игрия Иванова в особенности — говорят своими вещами именно о

жизнеутверждением начале! И в борении цветов на его полотнах, и даже в изломанных линиях деревьев, придавленных снегом к промерзшей земле, в первую очередь ощущается борение перекрученной, суковатой, но не сложенной жизни. Может быть, только больше печали, экклезиастовского знания того, что она перекручена, что она ощущает на себе следы огромных нагрузок этого мира, в котором, несмотря ни на что, есть нежность тончайших соцветий. Загрубевшие ветви этих деревьев, смятые складки тяжко вращающегося мира, рефлекс-взгляды, которыми обмениваются сложные, как их создатели, человекоподобные кукольные персонажи, — во всем этом явственно осязаемо присутствие бережной ласки, с которой Авраам на рельефе Мартрекого собора прикасается натруженной рукой к щеке тоненького, хрупко-доверчивого Исаака. И в этом смысле бережная ласка натруженной огрубевшей руки к тому росточку, каким было каждое некараченное дерево — в этом смысле искусство Игоря Иванова полно глубочайшего трагизма и подлинного жизнеутверждения..

0000000