

# МОЖНО ЛИ ОБЪЯТЬ НЕОБЪЯТНОЕ?

Если вас презираю — себя самого еще больше.  
Что вас бы пропал. Помогите мне быть настоящим,  
Чтобы вверх не упал.

не позволил пропасть всем пропащим.  
Я — кошёлка, собравшая всех, кто с авоськой, кошёлкой.  
Как базарный фотограф, я всех вас без счёта нащёлкал.  
Я — ваш общий портрет, где так много дописывать надо.  
Ваши лица — мой Дувр, моё тайное личное Prado.  
Я как видеоманитфон, где заряжены вами кассеты.  
Я — попытка чужих дневников и попытка всемирной газеты.  
Вы — себя написали изрыженной мной авторской.  
Не хочу вас учить. Я хочу быть всегда недоучкой.  
Е. ВТУШЕНКО.

Конгенитальность этих поэтических строк творчеству Ильи Глазунова, тридцатилетний творческий путь которого представлен ныне на его юбилейной персональной выставке в Манеже, кажется мне двойной. Помимо близости общей интонации — жгуче исповедальной, надрынной, построенной на броских контрастах и эмоциональной взвинченности, а также исполненной «всемирной отзывчивости» и синтеза классики с публицистикой, — два мастера явно сформировались и разрабатывают по сию пору идеалы и мировоззренческие установки вполне определенного хронологического пласта в истории советской культуры: пятидесятых годов. И сегодня, когда продолжается закономерное повышение взаимных ставок в спорах «за» и «против» Глазунова и его эстетического кредо, для объективной оценки его реального вклада в наше культурное достояние насущно необходимо преодолеть в равной мере как рецидивы отвлеченно-вкусового и стилистического подхода, так и вульгарное социологизирование, обращенное лицом больше не к самим картинам и графическим листам, а к возбужденной и также поляризовавшейся в своих приторах публике. Иными словами, давайте попробуем взглянуть на феномен Глазунова исторически, выявив прежде всего его обусловленность временными координатами — тем более, что обилие ранних произведений на выставке позволяет проследить все перипетии эволюции мастера и даже сделать самый общий предварительный вывод о том, что первоначальный импульс молодых лет не только не исчерпался, но продолжает интенсивно развиваться во взятом раз направлении, обрести вариациями и жанрово-тематическими приложениями, но никак не радикальными, преодолевающими сдвигами, откатами от прошлого, словом, революции самосознания у Глазунова определенно не происходили. Он — человек пятидесятых годов, если проводить аналогию в подобном определении с кумиром его студенческой поры — Репиным, называвшим себя, как известно, «человеком шестидесятых». Промежуток в столетие не снимает уместности таких квалификаций.

И нигде эта фундаментальная особенность глазуновского взгляда на мир, человека и Родину не оказалась в столь развернутой, убедительно — концентрированной форме, как в его последнем многофигурном полотне «Прощание» (1986) — своеобразном манифесте, подытоживании и собственных творческих поисков за тридцатилетие изучения русских людей и их окружения, и одновременно попытке протянуть, так сказать, руку тем национальным живописцам, которые, подобно Сурикову, Нестерову или Корину задавались целью создания всеохватывающей панорамы исторического бытия народа в его беспредельном движении с умов и сердец. Специфика

норму, плотскому, индивидуальному — и возвышенному, вселенскому...

А главное — в пятидесятые годы произошел бурный ренессанс романтического типа творчества в нашем искусстве, и Глазунов, как один из его застрельщиков, подвижников и продолжателей (как бы ни менялись позднее типологические веши) постарался до дна исчерпать его широчайшие возможности. Экспозиция детально демонстрирует, как в середине того десятилетия в скромном и непритязательном студенте Ленинградской академии, скрупулезно копировавшем натурально метод Репина и Поланова, Левитана и раннего Серова, Крамского и Фещина, и не «поднимавшегося» в своих дозволенных учителями симпатиях «выше» портретов К. Коровина и исторических штудий Владимира Серова («Возвращение В. И. Ленина в Петроград») быстро и навсегда произошел именно романтический взрыв заявившего свою «самость» бунтующего и ломающего прежние каноны субъективного художника самосознания. Трагизм блокады позволил использовать «вечные темы» добра и зла, борьбы за жизнь и благородства духа; любовь молодых, одиноких горожан, став одним из тематических лейтмотивов, позволила молодому же графику — а такова была его специализация, наложившая неизгладимый отпечаток и на всю дальнейшую живопись, — испробовать силы в интерпретации мотивов «загнанности городом-спрутом», «одиночества вдвоем», ностальгической осенней тоски и смятения хрупких, ранимых чувств, борьбы порока с красотой и проблеска надежды посреди разгулявшегося, мрачного ненастья. Правда, символика дождя и снега, времен года и густо-черного, чрезмерно муссированного колорита, точно так же, как прямолинейность типов-масок (старуха и молодая, развратница и просветленный юноша), входя составными частями в романтическую программу, отрицательную мелкий бытовизм и психологическую персонализацию, которую выгеснила доминанта авторского настроения, выглядели изрядно наивными и порожающими штампом. Однако там, где романтическая метафорика и тяга к экспрессивной, доходящей до грани гротескной парадоксальности пронизывали еще держалась в рамках конкретности реально, вживе прочувствованных личных эмоций. Глазунов былнал очень тонок и даже изыскан, его образные решения оказывались предельно убедительными и выношенными. Примером могут служить его легкие и прозрачные по настроению, напоенные гулкой тишиной и мечтательной умиротворенностью, полупустынные ленинградские улицы в пору белых ночей. Созданные в качестве иллюстраций к романтической же прозе раннего Достоевского, эти пейзажи легко абстрагируются от нескольких картонно-шаблонных типажей прошлого столетия, приобретая самостоятельный смысл как раз за счет непосредственного знакомства художника с атмосферой странно-отчуждающего, но близкого своей завораживающей прелестью северного города, сравненного Достоевским с миром. Вот почему, да-

лее, оказались у Глазунова, столь «похожими» на наши читательские впечатления и глухие, мрачные, подавляющие и злоеющие петербургские дворы-колодцы, опять-таки возникшие из синтеза внимательного вчитывания мастера в «Преступление и наказание» с восприятием, осмыслением самостоятельного пережитого. По сравнению с этими видами образы самого Раскольникова — то криминально-зверского, то «никакого», уже не говоря о Свидригайлове — опереточном ухаре-купчишке — катастрофически не «задались»: потому что сочинены «из ничего». В этой зависимости Глазунова-романтика от натуры, ее переосмысления — его основная сила, а в попытках оторваться в заоблачно-мифотворческие выси, продюстрировать «достоевский безудерж» в акцентах грубого передразнивания плохо переваренного русского лубка и базарного ковра, игрешки и прятки, короче, превзойти фольклорные образцы в их примитивной топорности и «пряности» — его основная слабость.

Вообще, как иллюстратор русской классики Глазунов весьма избирателен и неровен как раз в силу необходимости такого сочетания, совпадения собственного образного мира, своих наблюдений — с поэтикой и стилистикой прозы реалистов Лескова и Куприна, Мельникова-Печерского и Гончарова, драматургии Пушкина и А. Толстого, выступавших с новаторскими обобщениями средневековой национальной жизни, поэзии романтиков Лермонтова и Блока, Некрасова, столь много изучавшего фольклор, а также «Задонщины» и «Слова о полку Игореве». В большинстве случаев иллюстрации Глазунова производят впечатление прямого продолжения его тематических исканий как живописца: «Мцыри» — гимн романтическому бунту отъединенного, героического и юношеского сознания; блоковский Петербург — вместилище «мировой скорби» и холодного, неуютного, порочного (в цикле «Незнакомки») начала; обширный цикл уже прямо живописных полотен по мотивам сопротивления монгольскому нашествию и игу, обладающая вполне самостоятельным смыслом, домысливает содержательность древних текстов в соответствии с наслышавшимися представлениями о прошлом новейшего времени. Зритель вполне может забыть тут о литературе вообще — и потому хочется говорить об амбивалентности сильных и слабых сторон дарования художника. Педалирование всевозможных трагических и патетико-громогласных моментов, разумеется окрашенных в оригинале куда скромнее и гармоничнее, служит Глазунову средством не только и не столько активизации зрительского переживания страданиям далеких предков, но вовлечения в зону его, авторского самовыражения в связи и по поводу всех этих былинных чудо-богатырей, одетых непременно в оперно-картинные кольчуги, преданных красавиц-жен, благоговящих святое воинство праведников и — в цикле 1967 года по «Борису Годунову» — невероятно декоративных, вплоть до жемчужов из дешевой бижутерии и «натуральных» железных цепей, риз и скипетров, «царей-Иродов».

Романтическая страсть к гиперболизации, доведению до экстаза, до крика и порой даже истерики привлекает у Глазунова хотя бы постоянным творческим беспокойством, непримиримой войной скуке, проходняку и комильфотному благополучию. Но, прочно стоя в оппозиции всему этому у других (из-за чего, в частности, и проистекает его затыкая и, стоит заметить, набившая изрядную оскомину конфронтация с Союзом художников), Глазунов нередко не замечает, как впадает в манерную, китчевую безвкусицу и, что хуже всего, «ушишированный» самоповтор типажей, композиций и колористических приемов. Когда он нас «пугает» десятками раз отрубленными головами, кроваво-красными закатами, мученичеством проороков, гнилых вульгарными до карикатуры представителями материалистической бездуховности (чего стоят, например, слоноподобные свиньи в программном опусе «Возвращение блудного сына», 1978, окруженные вмерзшими в лед трупами солдат, горячей церковью, задравшей ноги блудницей, и т. п.), когда «неподражательная странность» мертвенно-бледных лиц с бездонно-голубыми или карими глазами (других оттенков художник почему-то не признает) и акkuratно причесанными волосами начинает годиться решительно на все случаи жизни, от достоевских «бесов» до заказных салонных портретов, и от чилиек до учительниц на БАМе, — тогда нам становится «не страшно», и временами смешно. Ведь для того, чтобы удивлять постоянным творческим поиском — а именно в этом заключалась сверхзадача романтического импульса 50-х годов — нужно привычку брать все более высокие формальные «ноты» подкреплять разнообразием духовно-содержательной основы, не пережевывая снова и снова трюизмы относительной пагубности «вещизма», оголтелого «западничества», буржуазного модернизма (который олицетворен в «Гимне героям» 1984 г. скульптурой Мура на фоне Вавилонской башни, прорастающей татлиновской; кстати, метафора, напрямую искусствоведческой статьи в западном же журнале) и гонений на православную церковь. Запоздалые филиппики в адрес импортного шмутья и вырождения исторической, культурной, нравственной памяти не срабатывают не из-за своей ошибочности, а по причине того, что новые десятилетия преобразовали как сами добро и зло, так и способы их пластического воплощения.

Словно отдавая себе отчет в относительной асинхронности, архаичности своей, прямо скажу, бедноватой идейной позитивной программы (к тому же легко формулируемой) внехудожественным «открытым текстом» даже там, где не-заурядные живописные достоинства холста неоспоримы — в «Складе» 1985 г., скажем, Глазунов много и охотно ездит по новостройкам нашей страны, по «горячим точкам планеты», таким как Вьетнам (1967), Чили (1973), Никарагуа (1983), как будто пытается — и не без успеха — восполнить статичность и уязвимость репертуара приемов динамичной созидательного, революционного и освободительного процессов. В известной мере репортажная

оперативность и продуктивность, журналистская сметливость и умение сразу вычлнить существенное и характерное в окружающей новой для художника действительности, а также навык сразу подметать и синтезировать своеобразные приметы национального бытия в пейзаже и людях придают графике художественно-публицистический акцент.

Портреты — сильнейшая часть материала путешествий. Они, как правило, очень «похожи», хотя и зачастую односеансны и раскрывают личность тем больше, чем меньше оказывается поползновений на включение модели в контекст ее социальных или бытовых взаимосвязей. Аленде на трибуне застылый и плакатный, в то время как члены ансамбля «Киллапайон» живы и непритязательны именно в силу своей изолированности друг от друга — такой вот парадокс. Вспомним, что и панно для ЮНЕСКО, посвященное русской культуре — не что иное, как монтаж персональных портретов, перемежающихся пейзажными фрагментами, аппликативно размещенными в многозначительно-разных масштабах лишь с расчетом не заслонять соседствующий. Типично глазуновский прием (генетический восходящий к Врубелю), сближать лицо с картинной плоскостью, даже в случае использования объемной лепки, как в «Защитниках Никарагуа», «срабатывает» лишь в узком диапазоне потенциального интимного диалога зрительского самосознания с персонажем. Когда же ставится задача дать символический «образ родины», в действие вступает принцип «лицом к лицу лица не увидать», хочется пафоса дистанции. Романтическая обращенность на отъединенного индивидуума мешает увидеть и обобщить главное, ради чего предпринимались все далекие путешествия, а именно — размах революционного процесса, основанного на старинных народных упованиях. И тут не помогут даже элегантно-чарующие «Кордильеры», призванные составить (памятью о рериховских Гималаях) мифологизирующую — обобщающую фон все той же знакомой нам соблазнительной броне-сетке, которую легко отыскать и в любом уголке Старого Света...

Да, Глазунов-романтик оказывается удивительно образным зависим от эмпирики визуального наблюдения — раз, и от мастеров романтического же ряда прошлого — два. Вот почему он с радостью берется представлять мотивы, романтика которых коренится в их объективных особенностях, привычно будащих в зрителе соответствующий эмоциональный отклик — будь то загадочная таинственность ночного освещения («Ночная манифестация в Сантьяго», 1973; «Юность Рублева», 1965; «Пушкин в Царском Селе», 1984), русская икона и фреска («Портрет жены художника», 1968; «Перун», 1982), или же эмблематические пейзажные детали типа церкви, водного пространства и современного безликого и инженерно-регулярного города. Временами функцию подобных «настраивающих» эмблем играют выраженные апелляции к сочной, пранной ядерности кустодиевских

(Продолжение на 4-й стр.)