

# В ПОИСКАХ СЕГОДНЯШНЕГО ДНЯ

## ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ С ВЫСТАВКИ ИЛЫ ГЛАЗУНОВА

В одной из статей середины шестидесятых годов Илья Глазунов писал: «Я поставил задачу начать своего рода дневник, то есть языком живописи постараться выразить все, что меня волнует и является содержанием духовной жизни». Хотелся спокойно, по-деловому поговорить о том, что и как звучит в «дневнике» — на выставке художника, развернутой в эти дни в Центральном выставочном зале столицы. Казалось бы, чего проще: есть выставка, редакция предложила поделить впечатления — садись и пиши. Но как-то повелось, что об этом художнике в течение многих лет сочинялись только панегирики. В сознании и хвалителей, и хулителей художник Глазунов утвердился как явление статичное, вне внутренней эволюции, вне логики поисков. Названия статей о Глазунове, сопровождавших его предыдущую выставку, прошедшую тоже летом, тоже в Манеже, в 1978 году, тяготели вроде бы к обратному. Внешне — да; но «этапы пути» оценивались лишь как движение от успеха просто шумного к исключительно шумному. «Связь времен» в этих «житиях» представляла тоже специфичной: от явления Илья Глазунова народу и, как говорится, далее везд.

Спорить о Глазунове, принимать или не принимать его стало признаком хорошего или дурного тона, залогом допущения в один «круг» или отлучения от другого «круга». Все это хотелось бы оставить за пределами статьи, да никак не выходит: жизнь не позволяет. На нынешней выставке наблюдал я такую сцену. Перед картиной «Возвращение блудного сына» заспорили два посетителя. Один утверждал, что нынче никто, кроме Глазунова, не пишет картин на сюжеты из нашей истории, никто не отстаивает традиции русской художественной школы. Другой возражал, называя имена, произведения. Вокруг закружилась народ, любопытства, подавая реплики. И вдруг, подплыв и послушав вволю, монументальная дама стала вызывать... к администрации. Люди, подхлывшие на шум, спрашивали: «Что случилось?» Дама, оказавшаяся в центре внимания, с достоинством ответствовала: «Какой-то завистник попытался дискредитировать Глазунова и сопоставить его с другими художниками. Разве можно обращаться к массам со своим личным мнением!»

Публика заволновалась: а зачем же тогда выставки, если без личного мнения нельзя? Дама припечатала: если выставка в Манеже, значит, и художник «главный», какие же тут могут быть «мнения»? А следом выплыл в центр внимания пожилой гражданин. Проникновенным голосом поведал жите не только пророка, но и мученика, которого в художественных кругах якобы никто не признает, потому что все художники и искусствоведы «сговорились». Самым поразительным было то, как сдобольные посетители сочувственно внимали этой легенде и каждый делился личными сведениями.

В мои намерения вовсе не входит писать репортаж с выставки или предлагать читателю коллекцию курьезов. Да и вовсе не курьезно то, как современное «житие» выдерживает любые противоречия, как с легкостью уживаются в нем «официальность» и «неортодоксальность», процветание и «гонимость», калейдоскоп безудержной рекламы и образ отшельника «не от мира сего». Дважды я выставал — специально, чтобы уяснить эту логику на деле, а не путем умозаключений — нынешнюю очередь в Манеже. Множество презрительных: «Вы будете стоять? Я за вами, в ГУМ сбегает, у меня там тоже очередь занята». И без конца вариаций «все того же «жития»». На самой же выставке — какое-то упорное раздражение, когда кто-то из числа посетителей пытается высказать суждение хоть малость критическое. «Вы — художник, значит, ему завидуете». «Видели, очередь-то какая? За плохим стоять не будут!». «Что же, выходит, столько народу пришло — и все непонимающие?». Это из числа самых невинных реплик. И в очереди, и в залах постоянно звучат еще три слова: «понятно», «душевно», «красиво». Я не спорил: смотрел, слушал.

Вот таков он, контекст ситуации. Легко списать все на издержки неразвитого художественного вкуса. Легко констатировать и вред спекуляции на нем: ведь и не только в изобразительном искусстве оценка, исходящая от большинства, понимаемого прямолинейно-арифметически, далеко не всегда соответствует подлинным ценностям. Если бы было наоборот, то каких-нибудь «Пиратов двадцатого века» или «Есенин» пришлось бы признать лучшими фильмами всех времен и народов, внося в соответствующее удостоверение данные прката.

Но «психология очереди», потребительский ажиотаж, оказывается, и в искусстве могут играть свою роль.

Тысячи и тысячи людей, осаждающие московский Манеж, упорство их интереса к творчеству именно Глазунова тоже кое-что значат. Многие знают, И, боюсь, многолетние суждения о «заигрывании» художника с публикой и «неразвитом вкусе» самой публики способны сегодня поставить не только отдельного эстетика, критика, искусствоведа, но эстетика, критику, искусствоведение в ту классическую ситуацию, когда рота идет не в ногу, а господин поручик в ногу. Нельзя, умо-зрительно констатируя и непосредственно переживая тот факт, что в нашем обществе сегодня резко возросли духовные запросы людей, их культурный уровень, степень информиро-

ванности, реагировать на подобные явления, лишь брезгливо пожевываясь, благородно негодуя или же смиренно печалуясь: мол, вот и мы дожили до «массовой культуры».

Я пишу «от первого лица». Илья Глазунов — «не мой» художник, если говорить о совокупности средств, которыми он пользуется и которые позволяют безошибочно, сразу узнавать его «почерк», образную систему. Я предпочитаю первоисточники — мотивам, проблемам — жонглированию ими. У меня вызывает далеко не лучшие чувства то, как Глазунов сам умеет утилизировать предрассудки и легенды, сложившиеся вокруг его имени, как поддерживает инерцию собственного успеха. Но, увы, феномен Глазунова — еще и свидетельство неблагоприятия в диалоге искусства и критики с аудиторией, в организации выставок, в пропаганде искусства. Вот в чем дело-то! И если за все время существования выставочного зала в Манеже — по сути, главного выставочного зала страны — лишь Глазунов, да еще трижды, удаставался там персональной экспозиции, то, очевидно, не грех задуматься и о взаимосвязи парадоксов массового вкуса с парадоксами чьих-то индивидуальных управленческих решений. Становится базно: а вы как найдется некто, «пробивной» и «вхожий», кто решит превзойти Глазунова и персонально повиснет в Эрмитаже или Музее имени Пушкина вместо Рембрандта или Ван Гога? Но это — уже из сферы деликатного. Не вторгаясь в нее, вернемся к «дневнику художника». Как и на какие вопросы сумел ответить Глазунов этим «дневником»?

В самом широком зрительском сознании он первым якобы провозгласил необходимость и практически начал осмысливать традиции древнерусского искусства. Задача — сложнейшая: использовать часто эстетические особенности иконописи применительно к художественному отражению действительности наших дней. О «первенстве», конечно, говорить не приходится. Когда Павел Корин, палешанин по рождению и первоначальному воспитанию, сам иконописец в молодости, создал в годы войны своего «Александра Невского», с величавой бережностью, созвучно эмоциональному настрою эпохи претворив эту традицию, то — «своя своих не познаша» — мастера упрекнули в излишней «суровости» образа, в отсутствии теплоты, свойственной русской иконописи. Напомню: «Александр Невский» создавался в год Сталинграда. И вот теперь, чем больше вдумываешься в батальи, развертывающиеся вокруг творчества Глазунова, тем яснее видишь в этих батальях своего рода зеркальное отражение той, что развернулась по поводу «суровости» коринского образа, а потом совсем иному поводу возникла и в связи с «суровым стилем» начала 60-х годов. Именно в пору становления и утверждения «сурового стиля» Илья Глазунов пошел против течения и создал свой — назовем его простоты ради — «душевный стиль».

Надо отдать художнику должное: пошел он по этому пути уверенно и последовательно, не боясь и не стесняясь теплоты, трогательности. Разумеется, свойства эти были присущи и многим мастерам старшего поколения. Но это были именно мастера со сложившимися творческими установками и репутациями. Второй же половине пятидесятых — началу шестидесятых годов нужен был, особенно новым поколениям зрителей, художник, способный живо, наглядно, «на глазах у всех» формировать стиль, ассимилирующий лавину принципиально новых впечатлений, которые буквально обрушились тогда на зрителя либо молодого, либо — независимо от возраста — только начавшего приобщаться к изобразительному искусству. Притом, что очень важно, речь идет о зрителе самом широком, массовом, не привыкшем к такому общению или же обладавшем относительно узким кругом художественных впечатлений. Расширение круга «потребителей» искусства — процесс в конечном счете благотворный. Но и «чреватый», о чем проинципально писал еще великий демократ Салтыков-Щедрин, размышляя о парадоксах того, что сам он назвал «эстетикой улицы». Ведь именно тогда, когда начинал Глазунов, произошло массовое открытие или переоткрытие Петрова-Водкина, Рериха, Нестерова, мастеров «Мира искусства», ряда художников двадцатых годов, огромных пластов зарубежной живописи и графики. Тогда же возник первоначальный — и колоссальный — эффект, произведенный «открытием» массовым зрителем древнерусского искусства, прежде всего иконописи. В годы, формировавшие Глазунова и интерес к Глазунову, прошли на наших экранах лучшие неореалистические фильмы, появились наши знаменитые киноленты, заявили о себе писатели, режиссеры, по-новому осмыслившие опыт Великой Отечественной. Это было время поэтов на эстраде и споров о праве поэзии на «эстрадность». Свой тип «эстрадности» отыскал и Глазунов.

Внимательно наблюдая современный ему художественный процесс, он оказался гораздо более чувствительным к запросам публики, чем целые комиссии, секции и в какой-то мере союзы. Он дал свою интерпретацию официального, парадного портрета — и многие с удовольствием увидели наших космонавтов на фоне грозного неба и торжественных драпировок, он обратился к образам известных общественных деятелей. Он вовремя распознал

нарастающий вал интереса к отечественной истории — предложил свои трактовки сложнейших исторических событий. А тем, кто сомневался в ценности его живописных открытий, он предъявил своеобразный «знак качества» — признание его западными меценатами, искусствоведами, маршанами. И когда сегодня смотришь на ранние городские пейзажи Глазунова, нельзя не отметить: он очень точно, очень по-своему ухватил, передал дух времени. Поэтизация города, интимность чувства, стремление застигнуть героев «врасплох», лучше всего в утренней дымке или когда идет дождь, когда сумерки размыли контуры фигур и зданий, и чтобы человек был один, а если двое, так чтобы в момент, для людей особенный — но такой, что было «как у всех»: «Любовь», «Размолвка». Но и в такого рода вещах Глазунова тех, ранних лет скоро и отчетливо вылилась еще одна черта дарования художника: способность очень точно улавливать черты разных стилей, желание соединить эти стили, ausprobieren их возможности. Пишу: не «синтезировать», а именно соединить, потому что этот художник уже в ту пору как-то демонстративно, программно не стремился сводить концы с концами, пытался сделать узнаваемое разностилье, очевидную цитатность внутри одной вещи выразительным приемом. Критика рассердилась, обозвала эту черту электикой, помянула разницу между стилем и стилизацией



ей. И впрямь, казалось бы, несовместим пафос рериховского «Небесного боя» с милостью мальчиков, возникавших без числа на страницах «Нивы». Глазунов соединил столь разное в картине «Два князя». Как соотвечали образы «кустодиевской провинции» с миром героев Мельникова-Печерского.

Художник словно дразнил, ему надо было, чтобы эти ассоциации возникли. Пускай не всякий зритель отягощен искусствоведческой эрудицией и не сможет тотчас, будто сам себя экзаменуя, назвать, что — откуда. Глазунову было надо, чтобы эстетическая тема и ее воплощение будоражили в памяти зрителя и образы национального искусства, уже обращавшегося к этим временам, к этим сюжетам.

Такой принцип был у Глазунова долгое время едва ли не определяющим. Он многое позволял сделать. Но он и обязывает ко многому. Один неточный шаг — и неизбежен уход в стилизацию, во вторичность художественного решения. А зрителю нравилась эта узнаваемость. Ему, зрителю, которому телеэкран, репродукция в журнале, альбомы привили навыки общения с живописью — без жислнсно-сти. Нравилось, что при «личном знакомстве» Глазунов оказывался так похож на репродукции с кого-то, на репродукции с самого Глазунова. И, как мне представляется, с неизбывностью художник все более последовательно стал ориентироваться не на активизацию зрительской памяти — исторической, художественной, а на поверхностный диалог посредством близлежащих ассоциаций.

Когда Глазунов, памятуя о художественных традициях, решал свою, собственную задачу, не доверяя одному лишь принципу цитирования, получались вещи интересные. Особенно там, где отыскивается единство природы, человека, архитектуры («Господин Великий Новгород», например). В таких картинах середины шестидесятых годов художник умело вводил зрителя в историческое пространство России, при помощи художественных аналогий предлагает зрителю поразмышлять о ее исторических судьбах, о нашем их постижении.

Что же предлагает нынешняя выставка? На ней по разным причинам нет большинства давних портретов, написанных Глазуновым. Есть переизбыток дамских портретов. Старательно выписанные ткани; скромные, по дороге украшения. И просто замечательная одинаковость лиц, поз, всего, что читается в глазах, «по-глазуновски» больших, вполне выражающих удовлетворение жизнью, тем, что с тебя пипут портрет, и на портрете, если вспомнить голые слова, «художник умел сохранить сходство и вместе с тем придать красоте оригиналу», «округлить все углы, облегчить все изъязцы и даже, если можно, избегать их вовсе». Никакой душевной тени, да

что там — тени вообще на этих лицах нет, и не показательно ли, что именно эти портреты восхищают посетителей?

В портретах Глазунова отчетливее всего сказались опасность самоцельного обыгрывания готовых форм. Художник, причув зритель к некоему «глазуновскому» канону, закономерно стал цитировать и варьировать уже самого себя. Наверное, каждый из этих портретов даже изысканно выглядит в соответствующем интерьере. Им только противопоставлено появляться вместе на выставке — как дамам, одетым одинаково, появляться в обществе. Чем ближе датировки этих портретов к сегодняшнему дню, тем яснее видишь ту эволюцию портретиста, о которой все тот же Гоголь, великий знаток и бездн, открываемых творчеством, и мелей, которые оно таит, писал, характеризуя мастера в подобной ситуации: «Кисть невольню обрашалась к завершенным формам, руки складывались на один заученный манер, голова не смела сделать необыкновенного поворота, даже самые складки платья отзывались вытверженным и не хотели повиноваться и драпироваться на незнакомом положении тела». И впрямь «не хотели», чему свидетельством портрет Елены Образцовой...

В свое время первую выставку Глазунова в Манеже открывал портрет В. И. Ленина. Нынешнюю — тройной портрет: В. И. Ленин, Я. М. Свердлов и Ф. Э. Дзержинский («Ок-

табрьские костры»). Можно по-разному оценивать живописные достоинства обеих работ, но в творческой биографии Глазунова они, как и портреты Сальвадора Альенде, Фиделя Кастро, имеют значение принципиальное. В нынешнем тройном портрете я вижу не только дань памяти изображенным на нем замечательным людям, но и стремление самого художника раздвинуть им же самим созданные шоры, вернуться к важным своим истокам.

Это будет непростое. «Шаги Глазунова» все очевиднее мешают самому Глазунову. И, несмотря на оглушительность успехов, художник, по моему разумению, сам это чувствует. Чувствует, что давние заявки на создание крупных по теме, по замыслу циклов не реализовались. И не случайно цикл, посвященный мнущейся войне, именно так и не выставлялся не присутствует. Есть лишь соответствующие пометы на этикетках картин, графических листов, рассредоточенных по залам. И даже цикл, посвященный 600-летию Куликовской битвы, собранный вместе, свидетельствует, что его не удалось реализовать на уровне хотя бы «Кануна», заявочной картины цикла.

Глазунов — человек увлекающийся. Так увлекся он стилистическими приемами сюрреализма, экспрессионизма, немецкой «новой вещественности». Попытался соединить их с тем, что черпал в иконописи. В результате же в таких вещах, как «Иван Грозный», видится лишь изготволенный на импортной основе «экспортный» вариант «образа России». Тут тоже есть о чем задуматься художнику: не слишком ли много у него подобных странностей, не чересчур ли он озабочен тем, чтобы творимый им живописный образ России соответствовал стандартным представлениям о ней, бытующим на Западе?

Глазунов увлекся некогда коллажем на общемировой волне такого увлечения. Я не собираюсь с порога отрицать дорожке сердцу художника аппликация или использование, к примеру, натуральных наличников вместо рамы картины. Скажу больше, убежден, что попытка Глазунова эстетически осмыслить художественные возможности, которые таит в себе красота старинных окладов, сама по себе очень важна. Если при этом не исходить из чисто формальных посылок, помнить, что рождение оклада и его совершенство — суть плоды единого стремления и украсить, и выявить, оттенить духовность. Переносить принципы, по которым диктовались законы красоты и делались оклады икон богоматери, на портрет девицы с картами в руке — не сомнительно ли это? Не мелко ли это сегодня для художника, ставящего задачу синтезировать русскую национальную художественную тра-

дицию, идущую из глубины веков, и осмыслить ее применительно к нынешнему строгому времени?

Впрочем, всякое время — строго. Всякое время требует суровости гражданского мышления и красоты. Всякий художник, да еще ставящий перед собой подобные задачи, не может не стремиться сделать картину масштабную и тематически, и эстетически, вбирающую в себя и духовный опыт самого мастера и духовный опыт эпохи. Илья Глазунов предложил некогда «Возвращение блудного сына». Как можно клясться традициями школы русского реализма и одновременно выставлять в качестве объекта поклонения фигуру, воплощенную в том скверном позднеакадемическом стиле, на неприятии которого сошлись все корифеи этой школы — от Александра Иванова до Валентина Серова? На нынешней выставке зритель увидел «Гимн героям» и «Прощание». Крупные полотна Глазунова неизменно выявляют и активность художнической мысли, и говоря прямо, какую-то неизменную сомнительность концепции. Иначе, например, татлинскую «Башню III Интернационала», оказывающуюся в картине «Гимн героям» продолжением некогда недостроенной, согласно библейской мифу, и никогда недостроенной Вавилонской башни, я оценить не могу. «Прощание» же — для меня не более чем свидетельство того, что Глазунова волнуют те же проблемы, что волновали Виктора Попкова — автора замечательного полотна «Хороший человек была бабка Анисья». Только там удивительно тонкое осмысление народной традиции, извечных вопросов бытия человека на земле. Здесь — пестрота живописи, театральность эффектов. И делу не помогает даже то, что по-прежнему Глазунов — художник остронаблюдательный, способный ухватить интересную деталь, умело ввести ее в композицию.

При всем обилии работ, выполненных Глазуновым, ясно сознаешь, что «главная своя картина» этим художником еще не создана. Темы, замыслы как бы распыляются, уступают место другим. Глазунов настойчиво стремится передать свои мысли о жизни, истории, русской природе и культуре, современному человеку. Он тяготеет к серьезности, цикличности, его творческое мышление словно опасается единичности выражения. Но оттого и «серийность» приемов особенно лезет в глаза — выставка это лишь подчеркивает.

Наибольшая законченность замысла, самостоятельность мысли обнаруживаются в тех работах художника, которые он создает, оказываясь в совершенно новой обстановке, в ситуации, когда за короткое, ограниченное время надо действительно «выложиться», как можно больше понять. Так было во Вьетнаме, в Чили, в Никарагуа. Так и в поездках по стране. Способность Глазунова схватывать внешние приметы художественного стиля порой претворяется в этих случаях в способность улавливать стиль жизни новых мест, стиль мышления другого народа, как бы перевоплощаться по законам этого стиля, а затем отбрасывать наблюдаемое. И подчинять основным чертам собственного, глазуновского, почерка. Но и тогда возникают «глазуновские глаза», «глазуновский» овал лица — уже не на портрете светской дамы, а на портрете партизани, на портрете баковского рабочего, нурейского гидростроителя...

Не получается ли, что форма «дневника» перестает уже выдерживать непомерную нагрузку и сам художник чувствует это, в своем осмыслении дня сегодняшнего хочет что-то доказать и себе, и зрителю; но делает это «торопливо», недоумав, либо предаваясь самоцитированию, либо создавая в своем творчестве полемические противоречия тому, что у других уже вышло за пределы торопливой дневниковой записи?

Вопрос тоже из области деликатных. Но задать его пора: динамичность творческой природы, привычка к успеху, опасная вера в букву и дух собственного «жития» — не мешают ли все это сосредоточиться, сконцентрироваться? Не выходит ли, что художник все более ориентируется на то, какое он произведет впечатление на свой «круг» почитателей, и все менее ориентируется на внутренние резервы, на тот же «дневник» времени? Нет ли в «дневнике» изначальной путаницы между сиюминутным и сегодняшним? И не переизбыток ли этой самой динамичности идет в ущерб творчеству, становится главной причиной того, что художник Илья Глазунов больше занят «сотворением успеха», нежели творчеством? Что манерный Христос и «сверхмодерновый» Великий Инквизитор отдадут одинаковой безвкусицей?

А время идет. Когда-то Глазунов в немалой степени привлек зрителя тем, что обратился к исторической теме, позабытой нашим искусством. Сегодня и эта ситуация резко, хоть и непростое, меняется. Но как раз в новой, изменившейся ситуации Глазунов-историк оказывается в своем вчерашнем дне и, похоже, не обнаруживает стремления двигаться вперед, искать новые пути творчества. Выставка свидетельствует об опасении отойти от сложившегося стереотипа. И тут количественные характеристики заинтересованной аудитории — ориентир неверный, штука сугубо опасная!

Василий КИСУНЬКО.