

ЖИВОПИСЬ КАК РИСУНОК, КАК ЯЗЫК, КАК ОБЕЩАНИЕ СЧАСТЬЯ

АЛЕКСАНДР ГРИГОРЬЕВ. ИЗ РАЗГОВОРОВ С ХУДОЖНИКОМ АНАТОЛИЕМ ЗАСЛАВСКИМ

В Петербурге имя Анатолия Заславского, пожалуй, как никакое другое связано с понятием о живописи. И дело даже не в том, что он, несомненно, один из наиболее интересных и ярких живописцев Петербурга, но никто другой так не настойчив, изящен и мудр в защите и пропаганде искусства живописи в наше время и в нашем месте.

Заславский не произносит пылких речей, не пишет манифестов. Но из-под его пера вышла серия очерков, посвященных живописи. Эти очерки в виде комментариев к собственным картинам художника — поэтические эссе, не столько поясняющие строй картин, сколько вводящие в суть и смысл отношений художника с миром.

Такие эссе, подобные стихам в прозе — с поэзией их, безусловно, роднит великолепное чувство языка — способны существовать как самостоятельное произведение и работать в самых разных контекстах.

Не удивительно, что издатель альбома в серии «Авангард на Неве», посвященного творчеству Заславского, включил многие из этих заметок в качестве наилучших из возможных комментариев.

Многогранная одаренность людей не удивительна: если Бог дарует, он, как правило, не скупится. Но литературный дар художника — все-таки большая редкость. Чаще всего представители пластических искусств прячутся за не очень убедительной формулой: за меня говорят мои произведения, а стремление осмысливать творчество и выражать мысль словами встречается с подозрением.

Случай с Заславским иной. Общаясь с художником, легко быть захваченным беседой, некой бесконечной герменевтической процедурой, в процессе которой и сама живопись начнет представляться как уникальная практика фиксации и испытания важнейших ментальных содержаний, определяющих смысл нашего присутствия. Но следует вовремя снизить интонацию.

ПЕРВЫЙ РАЗГОВОР

О РИСУНКЕ

«При Чистякове не было живописи. Единственный живописец из его учеников — Суриков, но и то он сам не знал, что делает (он потому самый и хороший, что не знал, что он хороший). Портреты его замечательно «протроганы», он живописец, который знает, что главное — это рисунок».

Тут обычно удивиться: ведь рисунок — компетенция графики, другого пластического искусства. Но Заславский считает, что по-настоящему умеет рисовать только живописец. И с удовольствием рассказывает про замечательного живописца Зисмана, который учился в свое время у Иогансона. Подготовительные рисунки Зисмана вызывали усмешки у коллег-студентов, на что мудрый педагог замечал: «Ничего, это он еще не начал красками, вот когда он начнет красками, вы увидите, как он умеет рисовать».

Зисман первым противопоставил рисунок линией и рисунок всем живописным пространством, когда предмет выстраивается цветом, он первым сформулировал эту разницу, опираясь на авторитет Иогансона.

Другой интересный пример — Марк Шагал. По Заславскому, Шагал — очень плохой живописец, но гениальный рисовальщик. Хотя Шагал все время гордился тем, что он потому такой интересный художник, что никак не мог научиться рисовать. Все наоборот: он изображает не цветным воздухом, а подробностями, линией со всеми акцентами, деталями, позами, он перечисляет все, чтобы рассказать о конкретном событии. И форсированная цветность его не спасает — это просто приманка к рисунку, он приманивает нас всеми этими плоскостями, у него нет пустого живого места, все зарисовано персонажами. Его выручало увлечение кубизмом: он стал членить плоскость на сегменты, это давало возможность в одной картине рассказать многое. А еще Шагал — очень хороший прикладной художник. Замечательны его витражи, прекрасно взаимодействуют с архитектурой, со стеной. Но цвет в них работает сигнально! — Заславского с толку не собьешь.

Он приводит еще один анекдот.

Известно, что Матисс ради выразительности и целостности часто жертвовал физиономическими чертами своих моделей, и на вопрос, что главное в его картине, не колеблясь, отвечал: лицо! Заславский поясняет: «Живопись — это когда картина выстраивается как цветная атмосфера, а не

как конструкция. Для живописца абсолютно не существует отдельно взятый фрагмент. А у Шагала полно таких фрагментов, у него такая дивная персонажность, отдельные персонажи могут существовать и вне картины, а у Матисса не существует фрагментов, он добивается атмосферы. И то, что графику нужно формулировать линией, у Матисса совершенно ясно, хотя ничего и не сделано, есть только намек. Мы домысливаем без всякого труда, так как атмосфера, которая здесь уже есть, позволяет чувствовать все детали».

Главенство рисунка в живописи находит подтверждение и в графике Матисса: «Когда он прорезал линией белую бумагу, он имел в виду белый лист — белое свечение, больше чем линию. Живописец видит формат, это главное. Его объект интересует только как то, что может сформулировать формат, как некий свет».

И возвращаясь к Шагалу: «Когда Шагал рисует своего персонажа, он его любит бесконечно, и группу, и домики, для него сюжет значит все. Для живописца же сюжет значит многое, но удовлетворен он только, когда решается проблема этого формата, решается двумерная плоскость». И с некоторой досадой: «Но объяснить это практически невозможно...»

Попытка развести живопись и графику на основании неких формальных принципов, по Заславскому, «несостоятельна». Речь должна идти о содержании. «Живописное содержание — всегда всеобщее содержание, уходящее в далекую память, а содержание рисовальное — всегда конкретное, сиюминутное, временное и смертное содержание». И тут графика и живопись разводятся содержательно далеко, как публицистика и метафизика. Заславский согласен: действительно, в одном случае речь идет о конкретной, сиюминутной достоверности, в другом — о достоверности всеобщей. «Живописец всегда уклоняется, как в физике: волна или частица? — такой люфт, как бы неточность. Но в этом неточно обозначенном есть абсолютная точность. Потому, что душа домысливает точную линию, хотя она не названа. Это живописное отношение. Это и называется — уметь рисовать!»

ВТОРОЙ РАЗГОВОР.

О ЖИВОПИСИ И ЯЗЫКЕ

Речь шла о том, что граница между живописью и графикой лежит в плоскости содержания. Но что такое содержание в живописи? Одно, содержательность иконописи, другое — содержательность русского реалистического искусства.

Известно, что Левитан знал, но не ценил, казалось бы, столь близкого ему во многих отношениях импрессионизма.

С одной стороны, колористическое совершенство, но некая эмоциональная нейтральность Клода Моне, с другой — быть может, не столь совершенная эмоциональная живопись Левитана.

Искусство Левитана принадлежало отечественной художественной культуре той эпохи, когда в ней главную роль играла великая литература с ее приверженностью к гуманистическим темам. И изобразительное искусство во многом определялось этической доминантой. Литературоцентричность — известная особенность отечественной художественной культуры, с разной интенсивностью обсуждавшаяся на протяжении XX века, в известном смысле влиятельна и сейчас. Во многом история развития живописи в России на протяжении последних ста лет определялась пафосом борьбы именно с этой особенностью нашего культурного сознания.

Является ли пафос гражданской, культурной ответственности достоинством или, скорее, недостатком художника? Должно ли произведение давать почувствовать тот труд, порой титанический, который совершил художник на пути к результату, как гарантию и некий вес добытой истины, или именно легкость, гармония, совершенство говорят нам, что здесь речь идет о подлинном событии искусства?

Как мы понимаем задачу искусства: трудом, созиданием приближаться к истине или грациозным жестом распахивать если не дверь, то окно в рай? Есть основание считать, что по этой линии расходятся европейское, во всяком случае в его французской версии, и отечественное понимание природы изобразительного искусства. Преодоление или инсайт, просветление?

В широком плане это разговор об отношении этического и эстетического начал в творчестве.

Заславский: «Действительно, у Левитана была проблема преодоления, но он не знал, что надо преодолеть. В России не было традиции, которая существовала во Франции: не было Делакруа,

Курбе, Ватто, не было живописи, которая сама себя осознала. Все время шла речь о содержании, об исторической картине, о сюжете. Там же это было через постижение материала и языка живописи. У нас Левитан хотел, видимо, это делать, но не стал живописцем, не перешел через этот Рубикон. Суриков каким-то образом стал. Как это он смог, находясь в среде такой чудовищной литературной ментальности, создать такую потрясающую вещь, как «Меншиков в Березове»? В этой работе он решает образ цветом, нарушая анатомию и многое другое, он создает замкнутое живописное пространство. Оно совершенно не переводится на язык реальности. Живописная реальность — это реальность, преображенная в цветную. Левитан ни разу не проделал этого переворота. У него всегда были предпосылки, но везде он останавливался, чтобы рассказать что-то печальное, чеховское, он все время недосказывает, эта глубина содержания все время недооформляется.

И у Клода Моне тоже дело не доходит до конца! Он уже взял быка за рога, т.е. сказал, что этим цветным воздухом можно рассказать о реальности, но не смог этого сделать, так как он не умеет рисовать, как это должен уметь живописец. Даже его поздние работы, когда отходишь, видишь, что это просто мелко изображенная фотодействительность. Но он все-таки предмет превратил в цвет».

Мне кажется, что в этом рассуждении что-то важное остается недосказанным. Может быть, следует прояснить отношения между живописью и литературой. И имеют ли отношение к делу, в том числе к делу живописи, повествовательность, сентиментальность, лирика наконец. Если понимать лирику как сочувственное отношение к реальности, к нашей собственной конечности, живопись не должна быть лирична? Разве живопись — это не зримая поэзия? И разговор приобретает несколько иной поворот.

Заславский считает, что разобраться надо не с литературой, а с иллюзией.

«Литература, как ни странно, связана с иллюзорным видением, с представлением, что предмет можно увидеть как предмет, как он есть в действительности а болезненная привязанность к событию позволяет нам понять, что перед нами не настоящее искусство. Потому что важен вопрос о том, вошел ли художник в язык, на котором можно говорить, или он этого языка еще не знает. Когда человек узнает язык, которым он хочет преобразить мир, он становится в некотором смысле беспощадным, теряет мокрую сострадательность, потому что он перешел в другой план...»

— В этом что-то сверхчеловеческое.

«Да! Он говорит на великом языке живописи, это катарсис, он выстраивает на холсте мир драгоценных видений. А пока человек не нашел языка, он мажет какую-то там золотую осень, вечерний звон, у омута, какие-то сомнительные вещи».

— Вы метафизический художник?

«Нет, я такой же, как Левитан, я не дошел до вершины, но мне хочется...»

— Отрешиться, впасть в живописную нирвану или стать живописным бестией?

«Хотелось бы говорить истину. Я вчера слушал Малера, там есть черти что, но там говорит язык музыки. Там есть неровные вещи, но там звучит такая беспощадность! Он уверен. Но чего это он так уверен — больной человек, умерший в 42 года, почему он так уверен в своих десяти симфониях? Потому, что язык искусства уверен, а он его знал!»

— А если язык высказывает бесчеловечные истины? Есть тема отношений между этикой и эстетикой. Эстетическое может быть метафизическим или божественным, а этическое не может, не может не быть человеческим. Примат эстетического — тема декаданса, он в эстетическом стремился увидеть истину.

«Я думаю, эстетическое невозможно мыслить как бесчеловечное. И то, что произошло в декадансе, это как раз литературная, иллюзорная тема, которая была и у передвижников, это обратная сторона того же.

Декадентам просто надоело за народ думать, они стали думать о куртизанках в Риме... Это не имеет отношения к языку искусства. Эта красота, вернее красивость, она такого же литературного, иллюзорного свойства. А истинный язык — эстетический, он всегда близок к жизни, и он всегда этичен! Думаю, что эстетика никогда не переступает этику. Вот почему фашисты «вырубили» авангард? Потому, что им был ближе литературный, выдуманный, словесный декаданс, иллюзорный, социально-приблизительный, идеологический язык, который надо было внедрить в массы, язык, который не рассказывает об объективной истине.

Любая идеология не позволяет языку быть свободным, заставляет его служить не свойственным ему задачам, разрушает его. Язык — форма существования этого мира. Он по крайней мере становится понятен в этом языке. По-другому этот мир в полноте не понятен, мир как цветное событие — не понятен».

Эта философия языка, в котором эстетика вмещает этику, который описывает мир в его сокровенной полноте — вариант онтологии, имеющей множество содержательных параллелей в истории от Платона до Делеза строится, понимается, не по академическим канонам, не претендует философией быть, но формулирует какие-то удивительные притязания живописи, ее попытку играть в культуре роль, далеко выходящую за рамки, которые определяет ей традиционное искусствознание.

Кажется естественным ожидать от творчества самого Заславского абстрактных форм, чего-то, близкого Кандинскому или Мондриану.

Но все совсем наоборот: острохарактерные (правда, не психологические) портреты, красивые пейзажи (правда, не пейзажи настроения), картины Петербурга, но это не ведуты Каналетто или Гварди или полные переживания монмартры Утрилло, это населенные персонажами портреты города, столь же (метафизически?) отстраненные, как портреты Сезанна.

Вопреки столь внимательной и подробной изобразительности Заславский утверждает ожидаемое — да, я абстрактный художник!

«Я всегда стремлюсь сбалансировать все формальные элементы: фактуру, гладкость, края переходов цвета, где останавливается пятно, как оно проводится — вяло, энергично? Как проводится линия. Все это на уровне формы, формализма. А на уровне содержания это действительно реалистическое искусство. Но посмотрите, например, на картины Русакова. У него из простого сюжета благодаря чистоте языка вышибается вся незначительность, вся сиюминутность, бренность».

В результате он приходит к абсолютной живописи, вернее к абсолютному рисунку. А что рисует, например, Малевич? — Он вообще ничего не рисует, ни разу не рисовал, даже в случае «Полотера» или мужиков. Он просто конструирует злобные идеи по поводу буржуазии. Русаков же ни с кем не борется...

На изобразительном материале оттачивается точность языка больше, чем на абстрактных вещах. Вот картина Матисса «Семья», с шахматами. Это образец ясности! Там много всего, но все элементы видны, словно ты стал стоглазым. Это какая-то абсолютная грамотность. Формализм это или реализм, тут уже не поймешь.

Теперь что касается самого события: в комнате уютно, там хочется побывать, больше чем в абстрактной картине, попадаешь в комфортную, райскую атмосферу. Это не разрушает, а обогащает тебя. Или пейзаж, в который хочется войти, в котором хочется жить, не как в этом конкретном, сиюминутном, а как у Пьеро делла Франческа — войти в идеальную архитектуру, которую узнаешь из глубины своей памяти. И он не фальшивый, потому что правильно сделан, как комната Матисса.

Или когда пишешь портрет.

— Он похож, и чем больше похож, тем отвратительней, в чем дело?

И так, пока не догадаешься, что рисуешь не этого человека, а свое представление о нем. Ты узнаешь себя, и чем больше узнаешь себя там, тем он становится более конкретным, как будто ты был с ним знаком сто тысяч лет назад, ты начинаешь видеть в нем свою бессмертность: раз он так долго живет, значит, и ты бесконечен. Ты делаешь портрет человека, который был всегда! Когда ты доходишь до этого места, ты узнаешь его из далека своей памяти... Потом приходят зрители, говорят, похоже или не похоже. Но для тебя это уже не важно, ты узнал его, ты потерял свою временную конечность!»

Это длинное рассуждение захватывает. Вопреки исходным «бесчеловечным» декларациям художника о языке, который, правда, но не совсем ясно, каким способом, «пронизан этикой насквозь», его трудно не воспринять как лирическую поэзию. В ответ на такое замечание Заславский вынужден согласиться, что он, видимо, все-таки не абстракционист, потому что для абстракционизма это бессмысленно.

Беседа все больше убеждает, что Заславский — совершенно традиционный художник.

Язык художника, изначально так отвлеченный, на поверку оказывается очень привязан к событиям текущей жизни. Здесь стоит отметить две стороны дела: привязанность к природе и привязанность к случайности как неожиданности — непредсказуемости сюжетных обстоятельств и пластических средств овладения этими обстоятельствами.

Как о необходимом условии ясности следует сказать о том, что для Заславского живопись возникла и в полной мере состоялась в венецианском Возрождении. «Именно тогда переживание цвета усложнилось до предела, было осознано как глубоко интимное переживание человека и стало языком изобразительного искусства».

XX век, по сути, ничего не добавил к тому, что сделали Тициан, Тинторетто, Веронезе. Художники отрицали Возрождение, обращались к Востоку, как Матисс, или к архаическим культурам, как Пикассо или Дюбуффе, но все это вело в конечном итоге не в сторону, а к тем же проблемам, которые были осознаны венецианцами.

«Живопись — это вершина, как Эверест например. Эверест один, путь у каждого на эту вершину свой. Речь о том, чтобы подниматься, подняться выше других в абсолютном смысле нельзя. А еще живопись — трава. Но это настоящая, зеленая, свежая трава, а не какая-нибудь искусственная. В разных местах она растет по-разному. Ее недостаток может быть в том, что она приедается и мало пригодна для каких-то социальных, массмедийных манифестаций, какими привлекательно актуальное искусство. Но это настоящий язык понимания мира».

Привязанность к натуре понятна: по Заславскому, один из главных интересов живописи как языка утверждать, проверять свое могущество.

«Интерес живописи испытывать себя на всяких невозможных для живописи случаях: на перспективе, на светотени, на сюжетах, на портретном сходстве. Живопись должна все это победить, преодолеть, оставив всю эту жизнь как она есть. И это будет живописью. Так делали венецианцы в XVI веке. Вот почему развитие живописи в сторону абстракции ослабило живописную тему. Ватто, Пикассо, Матисс, Моранди ослабили живописную тему. А в абстрактной живописи, там такая ясность, что в ней пропали чисто человеческие нюансы. В ней отсутствует осознанность таких элементов, которые бывают только в жизни. Это не вполне случайности, потому что случайности, которые ты осознаешь, не проходят бесследно. Например, когда ты гуляешь по любой картине Боннара, там такая бездна осознанных случайностей и неожиданностей, такая тончайшая игра, на какую ни один формалист не способен. Хоть Поллок — одни решительные движения».

ОБЕЩАНИЕ СЧАСТЬЯ

«Когда я смотрю на хорошую картину, например Ван Гога, Сезанна, то у нее есть временной вектор: вот мне 70 лет, а другому, быть может, 80, но возникает ощущение, что есть что-то впереди, некое ощущение счастья, обыкновенное земное ощущение счастья, такое может быть у ребенка или молодого человека. А у старого это не простое ощущение факта этого языка, а некая пространственная еще глубина, впереди еще есть что-то — это свойство правильного языка — он должен сулить счастье».

— А не может ли этот язык посулить несчастье, трагедию, катастрофу? Язык Библии насквозь трагичен.

— «Я говорю про язык живописи, музыки. Он может говорить о трагических вещах, но, делая их возможными для обсуждения, он их преодолевает, так как правильно поставленный диагноз дает массу надежд. И только на правильном языке можно правильно поставить диагноз. Сам по себе чистый язык пробует самые невероятные случаи. Ему хочется найти трагическое, чтобы его оправдать, преодолеть и спасти. И он, как правило, побеждает. В «Капричос» Гойя переходит на черно-белый цвет, т.к. понимает, что живописью этого не сказать. И эти три тона, которые он распределяет, приносят такое глубокое удовлетворение, что у него все равно истинной трагедии не получается, трагедия здесь преодолевается».

Живопись в ее ясно выраженном качестве имеет целебный эффект, она возбуждает оптимизм и надежду. В этом языке есть огромный вектор надежды. Когда человек смотрит на живопись, если у него есть глаза, он видит обещание счастья».

Таковы (вкратце и в моем пересказе) представления о своем деле петербургского художника Анатолия Заславского, которого в юбилейный год Российской Академии художеств президиум Академии наградила серебряной медалью.