

ТРИПОСТАСЬ ЗЕМНОГО БЫТИЯ НОВАЯ ОНТОЛОГИЯ ЮРИЯ ИЗОСИМОВА

Хорошо известно, нет в жизни человека фактора важнее его детства, самых первых жизненных впечатлений и ситуаций, которые для большинства людей становятся определяющими, то есть оказывают решающее воздействие на всю последующую судьбу. Несомненно, еще более тесная связь с детством возникает у художника. Потому что именно первые впечатления, являясь самыми чистыми, не зашлакованными грузом прожитых лет, позволяют как бы непосредственно прикоснуться к окружающему миру, почувствовать скрытые за его видимой оболочкой внутренние основания. Наивному, но непредвзятому детскому взгляду подчас скорее, нежели педантичному интеллектуальному анализу, могут открыться потаенные глубины бытия.

Вот это жизненное правило, может быть, даже с особой настойчивостью проявило себя в творческой линии живописца, скульптора и графика Юрия Изосимова. Случилось так, что будущий художник родился в подмосковной деревне, в окрестностях которой почвы содержали много глины. И потому в детстве он больше лепил, чем рисовал. Уже с ранних лет совершенно свободно, без чьих-либо указаний со стороны, происходило приобщение к земле, к почвенным началам. Как бы исподволь, незаметно для сознания, душа проникалась ощущением значимости, какой-то особой содержательности стихий окружающей природы.

Лепка из глины, плотного и вязкого на ощупь материального субстрата, добытого здесь же, рядом, под ногами, внутри самой природной среды, способствовала ощущению повышенной содержательной значимости самого реального пространства, со всем его натурным составом. Позже возникшее интуитивно-смысловое отношение к трехмерной расположенности естественной природы переросло в профессиональное осознание того важнейшего момента изобразительного искусства, что пространство как формально-ритмический элемент является главной содержательной основой любого пластического образа, будь это произведение живописи, скульптуры или графики. И здесь индивидуальный вывод, к которому автор пришел самостоятельно, полностью совпадает с общей тенденцией мировой истории изобразительного искусства. В художественной традиции Нового и Новейшего времени пространственная выразительная категория действительно занимает ведущее положение. Достаточно вспомнить такие направления, как барокко и все связанные с ним искания символистов, искусство инвайронмента или, наконец, неосимволизм постпостмодернизма. Кстати сказать, к последнему следовало бы отнести и творчество Юрия Изосимова, направленность авторских исканий которого наглядно выявится в последующем анализе созданных им произведений живописи и скульптуры.

Развитие и углубление мировоззренческой позиции окончательно привели к убеждению в том, что все без исключения элементарные феномены мира – вещи, явления, а также восприятия, настроения, эмоциональные переживания – несут в себе известное символическое значение. Вот почему, несмотря на всю отвлеченность формальной интерпретации, и независимо от конкретного выбора вида искусства, пластический образ всегда складывался у Изосимова исключительно из непосредственных результатов наблюдения и постижения простейших элементов самого материального мира. В этой направленности художественного метода, собственно, и заключается новая эстетическая онтология Юрия Изосимова.

Итак, раннее увлечение лепкой из глины привело юношу на скульптурное отделение художественного училища. Однако по окончании учебы начинающий автор одновременно занимается и скульптурой, и живописью. Правда, с течением времени, по мере обретения того, что, собственно, характерно для самой творческой натуры, все больше внимания Изосимов уделяет живописному способу выражения.

Но после всего сказанного выше естественно возникает вопрос, почему же все-таки происходит такое: казалось бы, наиболее органичный индивидуальным творческим наклонностям и мировоззренческой позиции процесс образного выражения, то есть скульптурная практика, почти полно-

стью вытесняется практикой живописной? Ответ на поставленный вопрос содержится в самой художественной специфике новой онтологии.

Дело в том, что данный эстетический подход предполагает совершенно особенный взгляд на окружающий нас мир, на всю совокупность присутствующих в нем натуральных составляющих, даже на самое простейшее, самое незначительное. Все принадлежащее этому миру, до последнего атома, рассматривается не с внешней, видимой стороны, а со стороны некой глубинной сущности. Художник стремится проникнуть в само сущностное содержание предметов, их изначальный основополагающий смысл. Отсюда, для автора не столько имеет значение твердая непроницаемая оболочка вещей, сколько, в первую очередь, их невидимое и никак тактильно не ощущаемое нематериальное ядро. Именно его-то и старается всеми данными ему творческими возможностями запечатлеть в своих картинах Юрий Изосимов. Вот почему с продвижением профессиональной работы вперед художника все больше и больше привлекает дематериализующая плотскую субстанцию двумерная живописная образность.

При этом ваятельное начало в значительной степени сохраняется. Поскольку художественное воплощение обобщающе-синтетических категорий, в которых, как выяснилось, автор собственно и мыслит окружающий нас мир, не может обойтись вообще без специальной скульптурной огранки, точно так же по своей природе собирательного обобщающего свойства. Живописные композиции автора складываются, именно складываются, из пластических конфигураций наподобие архитектурных построек или многофигурных статуарных групп, набранных из угловатых квадров белого камня. На холстах смысловое ядро словно высекается из реальных предметов. Таким образом, в живописно-знаковой форме, скорее, не выписывается, а вырубается зрительный образ той самой «сверхреальности», которая служит объединяющим принципом раздельно существующих в мировом пространстве объектов. Это присущее всем без исключения фрагментам бытия свойство и выражается в том, что вся картинная композиция словно вытесывается из одной породы камня известняка. Рассмотренный прием уподобления живописно-изобразительной фактуры тому или иному природному или искусственному материалу был характерен для художников-сюрреалистов – от зачинателей стиля и до ее классиков. Здесь достаточно будет назвать таких корифеев традиции, как Де Кирико, Эрнст, Магритт, Дали.

Скульптурные имитации, близкие по своей пластической трактовке стилистике английского скульптора Генри Мура, в чем-то примыкающего к сюрреалистическому направлению, на холстах живописца дополнительно композиционно скрепляются абстрактными геометрическими конструкциями супрематического толка. Предметная основательность стилизованных метаобъектов соседствует на холстах с вовсе отвлеченной беспредметностью, призванной обострить символическую тенденцию живописных изображений.

И все-таки, очевидно, живописная практика не позволяла с должной емкостью сконцентрировать в образе главный смысловой аспект бытия, при максимальном сохранении адекватного визуального подобия реальных предметов. Видимо, по этой самой причине художник и вынужден был обратиться к ассамбляжу, особой образной технологии, придуманной немецким дадаистом Куртом Швитерсом, который в рамках одного произведения начал соединять в коллажах вместе с бумагой и тканями другие материалы: дерево, металл, кожу, а также и фрагменты готовых изделий или даже целые промышленные изделия. Подобного рода рельефные структуры уже позволяли совместить в едином выразительном пространстве подлинную предметность, настоящую скульптурную объемность и плоскостную живопись цветом, что вело к необходимой универсальности образного высказывания, затребованной синтетическим универсализмом авторского мировоззрения. Готическая устремленность вертикалей большинства ассамбляжных наборов и равномерная закраска символическим белым цветом выявляли общий сакральный аспект, хранимый в недрах любой тривиальной вещи, и в то же самое время, нейтрализуя объемную тяжеловесность реальных объектов, сохраняли натуральную материальность, присущую всем созданиям земного мира.

Вполне вероятно предположить, что оригинальная коллажная техника также отчасти была спровоцирована детскими впечатлениями. Отец Юры Изосимова служил начальником сельской почты. И мальчик каждый день мог наблюдать своеобразный натюрморт, ассамбляж в натуре, когда на бильярдном столе, покрытом зеленым сукном, разбирали разнообразную корреспонденцию и журналы с цветными картинками.

Нужно сказать, известная ассамбляжность присутствовала и в живописи Изосимова первого периода. Ее характерной приметой стало введение в живописные композиции обрывков слов и цифр, впервые использованных в своих кубистических полотнах Пикассо и Браком, а уже вслед за ними и дадаистами. Интересно, что коллажный прием стал применяться как основополагающий композиционно образующий извод именно дадаистами, до которых он использовался достаточно ограниченно. И связано это обстоятельство с универсальностью их образно-эстетического мировосприятия. Они хотели видеть мир в его нерасторжимой целостности буквально в каждый момент времени и в каждом отрезке пространства, то есть вот здесь и сейчас. Им нужно было схватить в одном мгновении весь мир разом во всем его бесконечном времени и пространстве. Только так дадаистами понималась художественная абстракция. Но совершенно очевидно, что подобную задачу возможно образно осуществить только в технике коллажа, а еще точнее – ассамбляжа, с его возможностью отрывочного включения в единую композицию множества разрозненных фрагментов жизни. Естественно, мир с подобной точки зрения предстал калейдоскопом разорванных фрагментов. При этом, однако, сам художественный образ отнюдь не выглядел совершенно беспорядочным и хаотичным. Просто разорванная последовательность видимых вещей собиралась на металолическом уровне художественного высказывания. Что прежде всего выразилось в особом внимании дадаистов к сложению самого пластического каркаса работ, внимании, в значительной степени свойственном и самому Юрию Изосимову. Подобное профессиональное отношение хорошо заметно не только в строгости готического стиля ассамбляжей, но и в скрупулезной выверенности всех композиционных фрагментов живописных полотен.

И тем не менее, художник все дальше и дальше продвигается к цвету, о чем свидетельствуют работы последнего десятилетия. В них он почти совсем уходит от скульптурного подобию прежней живописи, если не считать сохранения силуэтности вкомпанованных фигур. Можно даже сказать, что данная черта творческого метода усилилась, выявилась более четко и значимо в арсенале выразительных средств. Использование планов локального цвета, обобщение изобразительных конфигураций позволили сделать силуэты максимально очерченными, ясно читаемыми. Увеличение силуэтности, а значит графичности, и без того достаточно явно выраженной в живописных произведениях, отнюдь не снижает в них живописности, не обедняет самой хроматической палитры. Напротив, в картинах наблюдается возрастание цветовой энергии, художник теперь добивается настоящей колористичности, при всей строгости и лаконичности композиционных построений. Характерно, например, то, что плоскостные цветовые зоны набираются открытыми и сочными красочными мазками, которые собственно и придают композиционным формам непосредственное живописное движение. Отныне действительно нужно отметить подлинную колористичность живописи автора, о чем раньше можно было говорить достаточно условно. Несколько суховатая графика силуэтов сглаживается и, несмотря на уплощенность, благодаря живому цвету, они не становятся безжизненно плоскими, а наоборот, получают некую естественную наполненность.

Этого непростого результата в принятых композиционно-пластических условиях удалось достигнуть не только за счет обращения к настоящей живописной манере, но и вследствие перевода фигур из объемно-скульптурной категории в категорию пространственную. Недаром теперь ведущими колористическими тонами избираются голубой и бирюзовый, то есть наиболее пространственные цвета.

Добиваясь максимальной раскрытости живописных композиций, связанной с расширенной космичностью мировосприятия, художник подчас даже совсем отказывается от натурной узнаваемости объектов и переходит практически к чистой беспредметности супрематического толка, к тому виду геометрической абстракции, в стилистическом методе которой были заложены пространственные координаты вселенского масштаба. Но удивительный парадокс новой живописной онтологии проявился в том, что и в случае последовательного проведения нонфигуратива художник все равно вынужден сохранять приметы реальности. Ведь с их полной утратой исчезла бы и смысловая начинка реального, то есть сам предмет искусства Юрия Изосимова.

В частности, эта забота – ни при каких условиях не потерять объективную вещественность – ярко прослеживается в диспозиции двух определяющих живописное пространство цветовых планов: коричневато-зеленого и голубого, призванных в одной из картин метафорически символизировать соответственно землю и небо. На диагональной оси их сопряжения парят охристорозолотистые треугольники и черный овал – символы духовной энергии и витальной животворящей силы материи.

Символические знаки парят над мировым горизонтом именно потому, что и потусторонние, и посторонние импульсы находятся отнюдь не в запредельных далях от здешнего мира, а принадлежат исключительно ему, пронизывая все его космическое пространство, от одного полюса и до другого, своими энергетическими потоками.

Приверженность новой художественной онтологии, почве, земле, невзирая ни на какие самые отстраненные экскурсы мысли, не позволяет автору оторваться от насущного в сторону «отвлеченных начал». Вот почему, несмотря на всю синтетичность образного мышления живописца, его композициям даже свойственна некоторая повествовательная аллегоричность. Правда, аллегоричность совершенно особого характера – знаковая, а не жанровая, с высокой степенью символической концентрации.

Специфика живописной иконографии связана с тем, что большинство сюжетов художник заимствует из Священного Писания. Их не очень много, но они, пожалуй, наиболее емкие по своему содержанию. Это «Троица», «Святой Георгий», «Богородица», «Встреча», «Крещение». Все жанрово-исторические мотивы трактуются не в их событийно-повествовательном аспекте, но обязательно в собирательном концептуально-смысловом плане. Подобная идейная интерпретация, в рамках новой онтологии, позволяет наложить сакральный мотив, без искажения смысла, практически на любую жизненную ситуацию соответствующего рисунка. Тем самым художник дает понять, что одухотворяющая категория находится не где-то в недоступных сферах, существующих по ту сторону бытия, а неразрывно связана с миром, присуща самому материальному окружению. Замечательный фактор бытия Изосимову удалось выразить в мотиве ангела, словно высеченного из белого камня и мерно шагающего рядом с человеком, по обыкновенной земной почве. Сугубо абстрактные геометрические формы выглядят безжизненными схемами, которые трудно каким-то образом сопоставить с реальным миром вещей. Совсем другое дело – сюжет эпического произведения, ибо он возникает отнюдь не на повествовательно-жанровой основе, но исключительно – на основе содержательной. И потому в нем отсутствует механика фабульного действия, способная своей тактильной динамикой разбить, разрушить саму целостную образную категорию, сам художественный образ. Недаром сюжетно-пространственное движение персонажей в картинах живописца, скорее, надлежит определить как торжественное предстояние, подобное священному предстоянию фигур храмовой фрески или иконописной композиции. Этим же объясняется и возвращение живописца к трехмерной скульптуре характерного монументально-синтетического склада, иносказательной пластической формуле неразрывной монолитности и незыблемой статики каменного блока.

Автор обращается к сюжетам Священного Писания именно потому, что они вбирают в себя всю предикативность мира – жизнь, любовь, смерть. Универсальный закон Святой Троицы таков, что вмещает не только Бога, но и всю триипостасность земного бытия с его духовным началом, материальной плотью и любовным чувством – началом, их объединяющим.