

IZABELA KOWALSKA-PASZT

Uniwersytet Szczeciński, Polska

iza.kowalska.paszt@gmail.com

*Увидеть и дать образ тому, что обличия
не имеет*¹. Геннадий Устюгов
и Валентин Самарин
— специфика их художественного видения

Художника, поэта — Устюгова и фотографа, живописца — Самарина позволяют мне сопоставить два фактора: оба они творческие личности «питерского» неофициального искусства, а также присущая им обоим особая перспектива художественного видения. (Вне научного дискурса остается факт воздействия их искусства на эмоции, на интенсивность эстетического переживания, какие запечатлелись во мне при — в начале, может и беглой, и поверхностной — встрече с их произведениями). Объединяет их также «знакомство» с советской психиатрией, хотя его причины разные. Первым после ареста и трехмесячных допросов в «Большом доме»² в психиатрическую больницу специального типа системы МВД (на Арсенальной улице, дом 9) в 1961 году попал Валентин Самарин. Методами карательной медицины в течение двух лет советская власть пыталась убедить молодого ленинградца, что писать, распространять по университету и домам листовки против «угрожающих миру на этой планете» действий Первого Секретаря КПСС Хрущева нелепо и опасно. Именно в этой — открытой десятью годами раньше — тюремной больнице, среди уголовников, в том числе и убийц, и просто психически больных, и политических заключенных, хотя измученный «лечебными процедурами», когда только те закончились,

¹ В заглавии парафразировано высказывание Любовь Гуревич: «Способность дать ясный образ тому, что обличия не имеет, особенно отличает Устюгова». Л. Гуревич, *Голос одинокого человека*, [в:] Геннадий Устюгов. *Живопись. Графика*, автор составитель И. Кушнир, Санкт-Петербург 2002, с. 10.

² Так жители города называли ленинградское управление МВД.

обратился инакомыслящий Самарин с помощью скульптора и реставратора Константина Крамидо к искусству, к живописи.

Устюгов — рисовавший с раннего довоенного детства, проведенного с семьей в селе далекой Киргизии, стал учеником Средней художественной школы при Академии в Ленинграде (Институт им. Репина), увлекшимся увиденными в Эрмитаже импрессионистами и спустя три года, между прочим, за это уволенный со школы, оказался в больнице для душевнобольных в 1963 году из-за шизофрении, и — пишет в своей короткой автобиографии — «мне там сделали пункцию и я потерял сон и появились галлюцинации и вот уже 20 лет я не сплю совсем, но живописью занимаюсь» (сохранена авторская орфография)³. Этот тяжелейший опыт, который испытали оба художника, в определенной мере сказался на их творчестве. Самарин в интервью взятым мною в октябре 2012 года выразился об этом следующее: «Не побывал бы там, так меня бы как сейчас, бы не было!»⁴. А знатоки, искусствоведы утверждают, что устюговское неумение совпадать с реальностью⁵ привело его на позицию аутсайдера видящего «миры иные», и хотя в какой-то степени меняет облик его произведений (если сравнивать немногие сохранившиеся ранние работы с позднейшими, или учесть те, написанные с конца 80-х годов), то «ведомое талантом»⁶ искусство является самобытным, глубоко философским и одновременно спасительным для личности ее автора.

Оба художника в своей живописи, поэзии и фотографиях, кажется, продолжают, творчески развивают концепцию видения, разработанную в широко понимаемом русском модернизме. Это, конечно, вписано в общую палитру андеграундного ленинградского искусства 70–80-х годов, но каждый из них индивидуален и неповторим. Первым по хронологии на художественное поприще вступил Устюгов. Любовь Гуревич — признанный специалист по ленинградскому неофициальному искусству — исследуя творчество Устюгова, констатирует, что тот на своих картинах «воссоздает свои видения»⁷. Творческий багаж Устюгова многим обязан родному символизму и древнерусским иконам. Его чувство зрения устремлено в трансцендентное измерение, где центральным образом выступает «дама». Под таким именно заглавием появляется она на картине 1959 года. В серо-фиолетовый фон вписан портрет стройной молодой женщины. Ее темно-коричневые волосы собраны в кок, большие, повторяющие цвет фона, серо-фиолетовые глаза смотрят куда-то в бок, узкие губы сжаты, а руки сложены в спокойном же-

³ Геннадий Устюгов. *Живопись. Графика...*, с. 9.

⁴ В цитате сохраняется стилистика разговорной речи.

⁵ Л. Гуревич, *Голос одинокого человека*, [в:] Геннадий Устюгов. *Живопись. Графика...*, с. 14.

⁶ Н. Благодатов, «...я травинка в этом мире...», [в:] Геннадий Устюгов. *Живопись. Графика...*, с. 49.

⁷ Л. Гуревич, *Голос одинокого человека...*, с. 10.

сте. На протяжении творческого пути Устюгова этот женский образ — главный лейтмотив его искусства — будет эволюционировать: «от реального к более реальному», к запредельным районам бытия. На картине 1972 года *Дама в белом* на разделенном линией горизонта фоне дан женский силуэт. Художник повторяет предыдущую позу, но одновременно отстраняет свою героиню от реального, лишает ее конкретности, ее фигура расплывается в фоне. Атрибутами устюговских дам являются длинные платья и шляпы. Обоснованным кажется предположение, что неназванные художником по имени дамы в более поздних его картинах предстают в портретах россиянок. Особой парафразой образа «дамы» у Устюгова является «девушка». Картины 70-х гг.: *Девочка с цветком*, *Девушка с фруктами*, *Девушка с лютней* поэтизируют женский портрет — его элегическое настроение организовано краской, наклоненными головами героинь, их погруженностью во внутренний мир. Эта сосредоточенность на эмоциях, на чувствах, на переживаниях, глубоко упрятанных тайных раздумьях и мечтах выражает особость видения художника, его зрения, которое постигает не быт, а бытие. Дама — россиянка — девушка — так видится и осмысливается художником Идеал. Он близок раннему блоковскому восприятию, для которого в облике Женственности нерасторжимо соединялись божество, природа и любовь. Выражение тому находим также на картинах начала двухтысячных годов — *Девушка с фруктами*, *Девушка с мотыльком*. С одной стороны вечность природы — вода, озеро, море, небо, с другой ее цикличность — мотылек, цветок, фрукты, снег, осень, лето, весна — как важные составляющие его картин — организуют тот философский пласт видения живописца, который заключается в блоковском по духу восприятии мира. Нежные, чистые душевно, светлые, почти прозрачные, нездешние и вневременные героини связаны с лирическим миром автора *Стихов о Прекрасной Даме* еще одной идейной нитью, а именно ролью и сутью музыки, которую она играет в их художественных пространствах. Тема музыки появляется с первых картин Устюгова — *Концерт* (1958), *Скрипачка* (1958), и меняет в ходе времени свое значение. В начале была она тождественна внутреннему миру изображаемого героя, а позже приобрела более объемный философский смысл. На картинах *Натюрморт: мандолина, статуэтка, свирель* (1981), *Натюрморт с гитарой* (1984) за инструментами-символами прочитывается нужда в музыке, как эстетическом переживании, как средство коммуникации, сближения, единения. А в работах девяностых годов *Боже, куда идти?.. Песня, Я слушаю тишину, Я слышу, осень приходит, Хоровод, Христос воскрес, Мы слушаем музыку* за образами-символами рояля, народной музыки, песнопения и тишины проявляется переживание неземного, возвышенного, одухотворенного.

Такое восприятие мира чувствами зрения и слуха как бы натурально способствует устюговскому обращению к религиозной проблематике. Женские силуэты, лишенные плоти и очертаний лиц, скорбят и молятся, тоскуют

по Богу, ища его, грустят (*Скорбящая*, 1977; *Идущая девушка*, 1982; *Монахи и девушка*, 1983; *Молитва*, 1982; *Скорбь*, 1990). Плавные изгибы устюговской линии так же мягко превращают тему молитвенной девичьей женственности в тему одинокого странника, скитающегося в поисках Бога, или обретают «идеальную форму» в образе ангела. Они, как на фресках Дионисия в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря, отчуждены от реального, их фигуры удлинены, силуэты светлы (*Одинокый ангел*, 1998). Как ни странно, реальное и священное соединено на полотнах Устюгова 90-х годов: *Христос скитается по Руси*, *Вон Христос скитается по Руси*. За образом подъезда с красной лестницей, перилами и поднимающимся по ступеням согнутым, усталым, держащимся за левый бок мужчиной, нарисованным черным толстым контуром, скрыт метафорический, выраженный художником в заглавии картины, новозаветный образ входящего на Голгофу Божьего Сына. Осовремененный страдающий Христос дан в перспективе соевой человеческой ипостаси, а ее суть — это боль, страдание и ожидающая впереди страшная смерть. Контекст второй из указанных картин: «Три поставленных в ряд домика и маленькая сгорбленная фигурка»⁸ — позволяет выдвинуть тезис, что именно каменный город видится живописцем как источник земного зла, угрожающего человеку. Художественное умение Устюгова состоит в образном повествовании об ирреальном, невидимом, но увиденном живописцем, и в образной передаче глубокой философской притчи⁹.

Интересную перспективу видения Устюгова открывает читателю его поэзия. Кропотливо собранные в трех томиках-тетрадах стихи и рисунки дополняют художественное пространство его живописных картин и графики. В основном коротенькие, состоящие из трех, четырех или пяти строчек, самостоятельные лирические миниатюры насыщены вибрирующими эмоциями лирического «я». Немного словно запечатлены поэтом духовно-душевные настроения, чувство одиночества, трагической отчужденности, неразделенной, безответной любви, затерянности в деформированной, мертвой городской действительности. В устюговский модус восприятия мира, отраженный в его лирике, вписано чувство зрения. Оно именно является средством отражения действительности в сознании, различения и усвоения ее, а одновременно орган зрения — глаза — позволяет выразить, проявить мнение о ней:

Ты на меня смотришь украдкой, мама.
Ты на меня смотри прямо,
Я твой сын, мама¹⁰.

⁸ Там же, с. 13.

⁹ Там же, с. 14.

¹⁰ Г. Устюгов, *Тетради стихов. Тетради рисунков*, Санкт-Петербург 2005, т. 1, с. 18. Очердные цитаты стихотворений Устюгова приводятся по этому изданию. В скобках указан номер тома и страницы.

В поэтической концепции, согласно которой организован художественный мир лирики Устюгова, зрение является звеном соединяющим тело и душу, средством единения человека с другими людьми, путем взаимопонимания матери и сына, органом, который выражает внутренние, иногда скрытые эмоции и мысли лирического «я»:

Зачем глаза
Даны мне?..
Для того, чтоб
Плакать...
(19 октября 1981 г., т. 2, с. 56).

Но глаза тут не только выражают наполненный скорбью внутренний мир «я», они помогают душе очиститься, удалить мучительную боль, воспринять.

Глаза лирического «я» — инструмент особой поэтической обсерватории. Они обнаруживают, видят в реальном пространстве мира то, что другие топчут, не замечая («Я видел муравья в троллейбусе/ Он ехал вместе со мною раз...»), зрят то, что никому не нужно, что выброшено («Я увидел окурки, набросанные/ Кое как на земле...»), находят то, что беспомощно, как оно само («Бабочка дрожала/ На асфальте,/ Когда ее увидел»), что запрятано там, куда редко заглядываем в быстро текущей повседневности («Смотрю на дно ручейка...»). Но смысловая конструкция стиха заставляет читателя вслед за вещественным, телесным образом увидеть, нередко услышать вместе с «я» неназванное им, неопределенное, скорее всего бытие, скрывающееся в быту:

Я стою и растению внемлю,
Как будто в цветке я увидел нечто... (т. 1, с. 42).

В пространство лирического бытия прочно вписана красота. Ее носителем является природа: залетающие в комнату черный, золотой и белый мотыльки, летняя погода, дерево под дождем, ромашковое поле, полынь, растущая в трещине асфальта, а также щебечущие птицы и кузнечики в траве. Единение человека с красотой мира — той деликатной, хрупкой, изящной — приносит облегчение, очищает душу, вводит в нее радость, приближает к Богу. Она является важной составляющей мира, воспринимаемого лирическим «я» сенсуально — с помощью зрения и слуха. Увиденные зеленые луга, цветы, лепестки вишни, падающие снежинки, радуга, деревья, лужа во время дождя вносят в восприимчивую по отношению к природе душу лирического «я» чувство покоя, добра, убеждают в правоте божьего промысла. Лишь изредка ветер, пасмурное небо сопутствуют эмоциональному напряжению, чувству одиночества и тоски. В природном мире взгляд «я» замечает крохотные, иногда затерявшееся бабочки, стрекозы и козявки. Они его так же завораживают, как мухи и комары. Эта детская черта — замечать глазом, присматриваться и любоваться малозначимым, не замечаемым в повседневной суете — свидетельство необыкновенной открытости, вос-

приимчивости, отзывчивости, исконной, а не выученной доброты. На этом фоне горькое признание в собственной вине звучит и правдиво, и искренне:

Я так был зол однажды,
Что убил маленького
Таракана, ползущего
По столу... (т. 2, с. 68).

В процессе осмотра и осмысления мира лирическим «я» важнейшую функцию в устюговской поэзии выполняет окно. Оно появляется в тех текстах, где всегда одинокое и ничье «я» смотрит на окружающий, иногда враждебный, иногда непонятный, во многом чужой ему мир изнутри своего дома, квартиры, комнаты, избы — именно через окно:

Тучи закрыли небо вокруг,
Не видно ни звезд, ни луны, ни солнца.
Я закрою окно,
Чтобы не видеть лица земли (т. 1, с. 66).

За окном, куда устремлен взгляд лирического «я», бывает темно, воет ветер, гроза, за ним видны холодные стены каменных домов «без единого открытого окна», пустое место, оставшееся от срубленного соседом дерева, но иногда — на много реже — за окном кричат и веселятся чужие дети, или ребенок — божие дитя — играет в мячик. Окно и его функция разделения двух пространств — мира «я» и безликого, мертвого города, ту же роль играет в любовной лирике Устюгова, где центральный персонаж отгорожен от возлюбленной закрытым окном:

Свет, отражаясь от стекла в твоём окне,
Так печально светит мне...
(март 1980 г.) (т. 2, с. 10).

Любовный цикл, основанный как и другие стихотворения, на простоте, незамысловатости слов и образов, является все-таки сложной художественной проекцией. Он во многом близок живописи Устюгова. Лирическое «ты» определяется понятиями дева, богиня, царица, Диана, Венера, златокудрая, девушка, любимая. Ассоциации с женскими портретами художника здесь налицо. Но в пространство картины, сосредоточенной на эмоциях изображаемых женщин, не вписаны те неумоимо мучительные, скорбные, отчаянные поиски близости и любви лирического «я». Тоска по любимой, которой, кажется, не было. Попытки найти ту единственную, ожидаемую, взлелеянную и на полотне, и в поэзии неумоимы. Мечта, надежда и поиски возлюбленной не покидают лирическое «я» на протяжении всего цикла. Ее образ в стихах расплывчат, нарисован несколькими штрихами и цветочными пятнами рыжих волос и то коричнево-оранжевого, то зеленого платья. В портрете лирического «ты», созданном поэтом, существенны глаза и взгляд героини. Именно в их хрусталике, как в линзе, сосредоточены важнейшие ценности нравственного мира «я»:

— красота тождественная природе:

Цветы, цветы, весенний сад —
Ты словно ее взгляд... (т. 1, с. 104);

— одухотворенность:

Гляжу в твои глаза —
Они с небесной поволокой (т. 1, с. 64);

— чаемая радость жизни:

Богиня моя... Как она смотрит,
Чуть прищутив глаза... Ах, зараза...
(24 октября 1982 г., т. 2, с. 116);

— подлинное, разделяемое с милой, близкой женщиной счастье:

В твоих глазах я вижу мир, моя любимая...
Пусть этот мир будет нам на двоих (т. 2, с. 140).

Но увиденные лирическим «я» героини — когда проходили мимо, у пруда, в лесу, на перроне вокзала, при выходе из автобуса, у почты — не замечают находящегося рядом, надорванного от переполняющих чувств мужского страдающего сердца. В своем жизненном пути он остается одиноким, его любовь безответна, не совершившаяся мечта об идеале томит. Выпавшее из ранней блоковской триады «природа/красота — искусство — любовь» звено чувства, из-за его неразделенности, нарушает в устюговском «я» желаемую гармонию, лишая его тем самым синтетического универсального равновесия, подрывая основы художественного и, связанного с ним, жизненного мироздания. Чувствительная лабильность душевного мира лирического «я», сила образа выстраданных эмоций, которые представлены на максимально простом поэтическом языке, иногда чуть ли не детская наивность образов, сопровождаемых глубоким философским раздумьем, организуют особую напряженность любовного цикла лирики Устюгова.

Лирическое «я» некоторых стихотворений (тут, кажется, трудно говорить о каком-то цикле) является художником-живописцем, вполне тождественным автору: *Я видел картину Босха..., Да живопись, живопись..., Вот только и радость у меня..., Картина..., Если здесь дорисую..., Я художник. Но что делать?.., Вбиваю гвоздь в раму...* Знатоки искусства ставят акцент на таких сторонах художественной личности Устюгова, как: обширная культурная осведомленность¹¹, погруженность в собственном мире¹², поэтичность, трепетность, обостренная чувствительность¹³. Следы указанных черт запе-

¹¹ Б. Устинов, *Геннадий Устюгов*, [в:] *Геннадий Устюгов. Живопись. Графика*, автор составитель И. Кушнир, Санкт-Петербург, с. 47.

¹² Н. Благодатов, «...я травинка в этом мире...», с. 49.

¹³ Л. Скобкина, «...важно не что, и даже не как, а кто», [в:] *Геннадий Устюгов. Живопись. Графика...*, с. 44.

чатлены на картинах и в поэтических записях живописца. В двух лирических текстах Устюгова в художественном оформлении дан эскиз к сложной философской проблеме восприятия и осмысления увиденного в искусстве:

Да, живопись, живопись...
Вопрос за вопросом встает перед
Глазами...
(3 сентября 1983 г., т. 2, с. 174).

Очи художника здесь не столько составная часть природного организма человека, как мыслились они в античности, сколько выражение его рефлектирующей способности. Арт-деятельность — говорит в коротеньком стихе больше с помощью намеков и многоточий автор, но контекстом здесь служит его живопись и поэзия — это процесс приближения и постижения тайны, которую содержит мир как высшее художественное произведение, созданное единственным Творцом и Художником — Богом¹⁴. Этот исполненный трансцендентной Красоты — Премудрости Божьей — сверхчувственный мир созерцает «земной» художник «умными», духовными глазами, как утверждали Отцы Церкви и византийские богословы. Усвоенная в средневековые раннехристианская эстетика, ставила акцент на иконе, которая «не только изображает, но и символически выражает то, что практически не поддается изображению»¹⁵. Вряд ли Устюгов читал древние тексты по теории иконы, но несомненно «визуально» и интуитивно осознал этот тип духовного искусства и те его принципы, на которых оно опирается. Кажется обоснованным указать на хотя бы два из них. Софийность — то есть представление вневременных идей бытия¹⁶ — об этом «повествуют» устюговские картины. И умо-непостигаемость изображаемого на иконе — духовного и красоты в едином целом — о чем «говорит» приведенное выше стихотворение.

Похожее философское рассуждение находим в тексте написанном 30-го октября 1983 года:

Я видел картину Босха,
Где был Бог, и Адам, и Ева,
И рядом звери, которые
Друг друга пожирали...
Но почему все это?.. (т. 2, с. 190).

Лирическое «я», увидев картину Босха, дает ее экфрастическое описание и отсылает нас к триптиху *Сад земных наслаждений* начала XVI века. Напомним, что на первой части триптиха изображен Рай с центральной фигурой Бога, присматривающегося только что созданным Адаму и Еве. По середине показан титульный сад земных радостей, а по левой стороне —

¹⁴ В.В. Бычков, *Эстетика*, Москва 2004, с. 26.

¹⁵ В.В. Бычков, *Икона и русский авангард нач. XX века*, http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov/_Ikona.php [дата доступа: 29.04.2013].

¹⁶ Там же.

ад. Устюгов — художник второй половины XX века, который задает в своем стихотворении вопрос, знает, как развивалась история человечества на протяжении разделяющих его и Босха пяти столетий, и знает, насколько страшны грехи человеческого рода и как строгого заслужил он наказания. Однако выраженное в вопросе несогласие с концепцией знаменитого нидерландца, заставляет задуматься об их различии и его источниках. Отличие, на наш взгляд, заключается в понимании, а заодно и в художественном видении Страшного суда и уготованной Богом кары за человеческие грехи. В живописи Устюгова вообще не находим такой тематики, но ведь она является неотъемлемой частью мирозерцания верующего христианина, каким несомненно является этот художник. Можно предположить, что пирец близок тут религиозно-эстетической мысли и художественной практике Андрея Рублева, которая нашла свое визуальное отражение во фресках Успенского собора во Владимире, расписанных им вместе с Даниилом Черным в начале XV века. Интересное и изобилующее деталями представление рублевского цикла фресок на тему Страшного суда авторства Михаила Алпатова сводится к важной для наших рассуждений констатации. Рублев, утверждал искусствовед, в отличие от известного и царившего на Руси византийского канона, изобразил Страшный суд в духе апокрифических сказаний, особенно *Хождения Богородицы по мукам*, где выражена «надежда людей на милость судии, на его снисходительность к слабостям человека, ожидание праведниками вечного блаженства»¹⁷. В соответствии с таким убеждением, писал ученый, «роспись Рублева проникнута более бодрым и даже радостным настроением», а в глазах людей, которые были призваны на Страшный суд, «можно прочесть не столько страх наказания, сколько ожидание милости и прощения, веру в светлое будущее и вечное райское блаженство»¹⁸. Устюгов запечатлел на своих картинах, как Рублев на иконах, вечное, вневременное духовное наслаждение и переживание. Ему, как художнику проникнутому религиозным чувством, чуждо и непонятно омерзительное, демоническое и жуткое, увиденное им на полотне Босха и одновременно так существенное в творчестве нидерландца¹⁹.

Если Геннадий Устюгов вневременным пилигримом, странником смотрит на мир как божье создание, то Валентин Самарин активно и экспрессивно вскрывает в нем невидимую глазам энергию бытия. Вооруженный фотоаппаратом и кистью художник был деятельным участником андеграундной культурной и политической жизни Ленинграда. Его работы были показаны впервые на персональной выставке в домашней галерее Константина Кузьминского в 1974 году и годом позже на знаменитой выставке неофициальной фотографии *Под парашютом*. С 1977 по 1979 на Васильев-

¹⁷ М. Алпатов, *Андрей Рублев*, Москва 1972, http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=115&chap=3&ch_12=0 [дата доступа: 4.05. 2013].

¹⁸ Там же.

¹⁹ М. Alpatow, *Historia sztuki*, Warszawa 1968, т. 3, с. 90.

ском острове Самарин основал собственную студию-галерею «974», где проводились нелегальные выставки художников и фотографов, в том числе Леонида Кропивницкого. Но идейный пласт абстрактного творчества Самарина был разработан и сформулирован им в 60-е годы. Существенную роль сыграло в этом знакомство с Юрием Валентиновичем Кнорозовым — этнографом и лингвистом, который сумел прочесть письма майя. Самарин около года был у него ассистентом, когда ученый, с необыкновенно широким складом ума и таким же кругом интересов, рассматривал возможность дешифровки письма острова Пасхи. Самарин помогал в составлении рапануйско-русского словаря. Вторым интеллектуальным фактором, на который указывает сам художник, являлась работа профессора Николая Квашуры о сэнс-энергетических возможностях живой системы. Так возникла фотография SANKI, являющаяся неповторимым художественным произведением, в процессе создания которой участвуют — увиденный, т.е. или осознанно, или интуитивно выбранный и воспринятый фотографом объект, пленка и бромосеребряная бумага. Та уже, независимо от воли художника, в химической обработке проявляет то внутреннее, или, по-другому, метафизическое свойство объекта, о котором либо догадывался, либо знал, либо которого искал, который иррационально постигал делающий снимки фотограф. Для наших рассуждений интересен тот момент, в котором происходит визуальный выбор объекта. Самарина, на наш взгляд, больше всего в окружающей действительности интересует искусство, ибо оно создает многомерный, нередко динамический «предмет», который художник видит и дешифрует с помощью фотографии SANKI, и та проявляет его скрытый от человеческих глаз внутренний энергетический потенциал. Свидетельством такого тезиса служат уже первые, датированные весной 1974 года, работы художника, фоном которых являлись хореографические миниатюры *Роден*²⁰ балетмейстера Леонида Яковсона. Обоснованным кажется предположение, что начинающего фотографа-абстракциониста Самарина увлекли пластичность, динамика и драматургическая законченность²¹ балетных образов Яковсона. Если мраморные скульптуры Огюста Родена это как бы окаменевшие в одной позе человеческие чувства, то в художественной интерпретации хореографа они, исходя от такого состояния, оживают и воспроизводят всю гамму сложных и вдохновляющих любовных отношений между мужчиной и женщиной. Триада: «скульптура Родена — балетная миниатюра Яковсона — метафорическая фотография Самарина», по оче-

²⁰ Первые три миниатюры 1958 года: *Вечная весна*, *Поцелуй*, *Вечный идол* по музыке Клода Дебюсси; в 1971 году Яковсон продолжил работу над роденовским циклом: по музыке Сергея Прокофьева *Отчаяние* и *Экстаз*, по музыке Альбана Берга *Минотавр* и *Нимфа* и *Паоло и Франческа*.

²¹ В.А., Звездочкин, «Гений жанра» («Роденовский цикл» Леонида Яковсона), Известия РГПУ им. А. И. Герцена, 2010, № 126, <http://cyberleninka.ru/article/n/geniy-zhanra-rodenovskiy-tsikl-leonida-yakovsona> [дата доступа: 10.05.2013].

реди дополняет, обогащает исходный элемент, интерпретирует его, перемещает в другое пластическое пространство, обнаруживает порою приостановленные, порою скрытые сущности бытия. Самаринское художественное зрение обращено во глубь искусства, оно уверено в возможности постичь невидимое или потенциальное и поэтому то, что является недоступным для «обыкновенного» объектива, находит свое, волнующее зрителя, воплощение на бромосеребряной фотографии.

Интересным представляется, на наш взгляд, процесс развития Самарина-арт-фотографа и это как раз в контексте того поля, на которое устремлен взгляд художника и его фотоаппарат. Начинал с инспирации искусством балета, в котором синкретически проявляют себя музыка, танец, хореография. Одновременно фиксировал события и художников культуры ленинградского андеграунда. Важной тематической линией в его творчестве является метапортрет, где лицо изображаемого не подлежит какой-либо деформации, но за счет цветовых пятен и рефлексов светотени пополняется добавочным внутренним сиянием, излучением, которое выражает ту глубинную энергию мыслей, чувств, сознания. В вынужденной эмиграции, в Париже, где поселился в начале 80-х годов, Самарин вернулся к балету как объекту своих арт-фотографий, а сферу его художественных интересов вошел еще театр. Внимания заслуживают работы, в которых отправной точкой являются картины известных художников кисти. В последнее время Самарин пристальным взглядом как бы заново прочитывает *Черный квадрат* Казимира Малевича. Свои новейшие произведения художник назвал *Белыми иконами*. Перечисленные сферы эстетических объектов Самарина доказывают не только его заинтересованность трансцендентным измерением пространства культуры как составной быта, они свидетельствуют и о специфике его взгляда, который обогащён душой позволяет ему как средневековому иконописцу увидеть и дать образ тому, что обличия не имеет.

Валерий Вальбран, рассуждая о природе творчества Самарина, ставит акцент на спонтанности его художественного акта²². И он, конечно, прав, утверждая, что Самарин, экспериментируя с процессом проявления, дает возможность изображению выявлять самого себя²³. Но, как отдельные произведения Самарина, так и его сорокалетний творческий путь доказывают не только ангажированность арт-фотографа в художественный процесс, продуманность выбора объекта представления, но и необыкновенное умение узреть за непонятными или наоборот, казалось бы, понятными всем составными: то ли андеграундной ленинградской, то ли парижской эмигрантской, то ли балетно-театральной действительности те метафизические измерения, те

²² В. Вальбран, *Валентин Самарин (Мария Тиль Вальгрек)*, <http://fotomasterskie.ru/ru/photographers/valentin-samarin-mariya-til-valgrek> [дата доступа: 10.05.2013].

²³ Там же.

энергетические напряжения, те латентные процессы, которые перемещают быт в пространство бытия.

Видимость, доступность физическому органу зрения это процесс восприятия субъектом выбранного им предмета, его запоминание, интерпретация и в итоге выработка суждения о нем, констатирует Рома Сендыка, но все эти действия, утверждает исследователь, обусловлены культурой, в которой в пространстве движется смотрящий субъект. В формуле видимости детерминированность этого процесса культурой, на наш взгляд, набирает дополнительную силу в случае, когда смотрящим субъектом является художник. Оптическое зрение и видение сквозь призму широко понимаемой культуры — в случае Устюгова и Самарина — порождает уникальные «метафизические» картины и фотографии.

To see and to picture something without a form.

Gennady Ustyugov and Valentine Samarin and specific nature of their approach to art

Summary

The research material for the article comprises artistic output of two renowned artists of the Leningrad underground, namely a painter and poet Gennady Ustyugov and a photographer and abstractionist painter Valentine Samarin. Ustyugov's deeply philosophical painting, which to a certain extent fits into the experience of the Russian symbolism and Old Russian icons and frescos, enables us to conclude that the eyesight of the artist enables him to reach transcendental space. It is where he saw and presented in his paintings an ideal of a lady, girl, maiden, who under the flexible, fluid line of the artist evolved and revealed itself as an angel or a wanderer pilgrim. In Ustyugov's lyric miniatures, the lonely, alienated, and full of yearning self continuously searches for the beloved lady. Although the sight of the lyric self found the ideal several times, it was not given a chance to enjoy a closer encounter and share his life with her. While registering the reality surrounding him, his eyes concentrate on the beauty of God's world of nature, but it is a view of a child who recognises what is minute, small, insignificant and unnoticeable.

An artist abstractionist Valentine Samarin armed his sight with a photographic camera and focused on people and objects from the world of art. In his unique photographs SANKI, he intuitively or fully intentionally matured in the process of watching and in the process of creation preserved those meta-dimensions, internal energy of transcendental being invisible for an eye, and particular importance about which he was deeply convinced.

Keywords: Leningrad underground, Valentine Samarin, Gennady Ustyugov, Russian paintings and photography of the second half of the 20th century.

*Zobaczyć i nadać obraz temu, co oblicza nie posiada.*Giennadij Ustiugow oraz Walentin Samarin
i specyfika ich spojrzenia artystycznego

Streszczenie

Materiał badawczy artykułu stanowi dorobek artystyczny dwóch uznanych twórców leningradzkiego undergroundu: malarza i poety Giennadija Ustiugowa oraz fotografa i malarza abstrakcjonisty Walentina Samarina. Głęboko filozoficzne malarstwo Ustiugowa, w które w pewnej mierze wpisane jest doświadczenie symbolizmu rosyjskiego oraz staroruskich ikon i fresków, pozwala konstatować, że zmysł wzroku tego artysty pozwala mu sięgać w przestrzeń transcendentną. To właśnie tam ujrzał i przedstawił na swych obrazach ideał — damę, dziewczynę, pannę, która pod giętką, płynną linią artysty ewoluuje i przyjmuje postać to anioła, to wędrowcy pielgrzyma. Natomiast w Ustiugowskich lirycznych miniaturach samotne, wyobcowane, przepełnione tęsknotą „ja” nieustannie poszukuje owej ukochanej damy. I choć wzrok lirycznego „ja” kilkakrotnie ją — wymarzony ideał — odnajdywał, to nie dana mu została radość bliższego poznania i wspólnego dzielenia z nią życia. Jego oczy, rejestrując otaczającą rzeczywistość, koncentrują się na pięknie Bożego świata przyrody, ale jest to spojrzenie dziecka, które dostrzega to, co malutkie, drobne, nieznaczące, niezauważalne.

Artysta abstrakcjonista Walentin Samarin swój wzrok uzbroił w aparat fotograficzny i skierował ku postaciom oraz obiektom świata sztuki, intuicyjnie lub też w pełni świadomie dojrzał w procesie patrzenia i utrwalił w procesie twórczym na swych niepowtarzalnych fotografiach SANKI te metawymiary, tę niewidzialną dla oka wewnętrzną energię, o której transcendentnym istnieniu i szczególnej wadze jest głęboko przekonany.

Słowa kluczowe: leningradzki underground, Walentin Samarin, Giennadij Ustiugow, malarstwo i fotografia rosyjska II połowy XX wieku.