

## Вибрация души

“Сегодня я снова провел два часа перед несколькими картинами”, – начинал Райнер Мария Рильке одно из своих писем жене Кларе Весткофф, находясь под впечатлением от цвета картин Сезанна во время ретроспективной экспозиции на Salon d'Automne в Париже в 1907 году. И продолжал через несколько дней уже в другом письме – об эффекте единства цельного восприятия, втягивающем зрителя в реальность чего-то колоссального: “как если бы эти цвета могли излечить вас от нерешительности раз и навсегда”.<sup>1</sup>

Неуловимое ощущение эмоционального воздействия цветов на собственное видение мира, неосознанное понимание глубины желания еще и еще раз признавать собственное вовлечение в парадоксальную, нематериальную реальность сюжета оборачивается фактом произошедшего откровения в большинстве из подобных случаев всегда вдруг, в самое неожиданное мгновение. И вот, неясные формы приобретают очертания; в сознании выстраивается нечто стройное и объемное, со своей последовательностью, от изображения к изображению.

Живопись Михаила Евстафьева, от цвета к почти монохромным сюжетам и обратно – как и ритм его же тридцатипятимиллиметровых черно-белых фотографических циклов, снятых в России и в Англии, на Кубе, на Аляске, и снова в России. Один за другим, они словно каноны голдберовских вариаций Баха: Unisuona, Seconda, Terza, Quarta – поступательная, восходяще-нисходящая, выверенная математическая комбинация. Картина за картиной, одна за другой – пронизанные общей вневременной линией: подъем, резкий обрыв и снова подъем, как тот телеграфный провод в окнах несущегося сквозь годы набоковского поезда.

Живопись и фотография – неотделимые друг от друга составляющие его творчества. У каждого художника свои, они, хронологически могущие относиться к разным периодам или пересекающиеся во времени, с мировоззренческой точки зрения являются безусловным кодом к познанию автора. Разглядеть эти составляющие, понимать их взаимосвязь и неразрывность – видеть объем

художественного самопознания автора, его становление и творческий поиск. Как у Пикассо – голубой, розовый и черно-белый периоды творчества. Как у Виллема де Кунинга – ранний европейский и экспрессивный американский пятидесятых годов. Как очевидная взаимосвязь живописи Сола Ляйтера и его городской фотографии. Или – объясняющий все творчество Ирвина Пенна один единственный его рисунок, на котором имена тех, кто оказал на него очевидное влияние.

Для полноты представления о творчестве Михаила Евстафьева существенным было бы учитывать и его литературное творчество. Роман “В двух шагах от рая”, будучи законченной литературной формой, является полноценной творческой составляющей художника, вплетенной в объемную, многоуровневую ткань его мировоззрения.

Его фотография, литература и живопись – как три грани дисперсионной призмы, разбивающей белый свет на радужные спектры воображения. Без воображения любое самое виртуозно исполненное произведение будет лишено главного: чувственности – лишь *она* способно оживить полотно. Оно ведет рукой художника, пронизывает всего его, до кончиков пальцев. Невидимое по сути, воображение проявляет себя в каждом из прикосновений кисти к полотну – “для имеющих глаза увидеть, для тех, кому дано ощущать и чувствовать его присутствие”.<sup>2</sup>

Применительно к Евстафьеву добавим обязательно, что говорим о воображении художника *русского*. Одной из, пожалуй, наиболее уникальных черт любого мыслящего русского художника является неотъемлемая, мощная *литературная* составляющая работ. Такой художник всегда читается – в объеме, в срезе исторических и социокультурных пластов. Литературность обусловлена самим историческим процессом развития русской культуры, и живопись в ней есть тот жанр творческого самовыражения, которому наравне с литературой, со времен древнерусских летописных сводов “Повести временных лет”, отводится особая роль носителя основополагающих идентификационных кодов нации. Лики святых на Руси, иконы, именно что *пишутся* – “иконопись”.

Эту особенность, этот контекст, тонкие незримые нити, переплетающиеся между собой в повествовательных витках, мыслящему зрителю необходимо понимать и учитывать.

У Евстафьева это уже в фотографии. Созданные фотографические серии представляют собой полноценные главы, позволяющие не просто хронологически проследить за ходом творческого развития, но отсылающие к мировоззренческим основам автора. При внимательном прочтении материала зритель в состоянии видеть их взаимодействие друг с другом, понять выстраивающуюся систему ценностей. Такова воздушная серия фотографий “Я – Куба”, отсылающая к романтике одноименного калатозовского фильма шестидесятых годов. Такова и серия о ныне разбросанных по разным частям света старообрядцах. Растянувшийся на годы, и, по собственному признанию автора, далеко еще неоконченный цикл, это не просто лишь рассказ о людях веры. По сути своей – о жизненной стойкости, уважении к исконности традиций своих прадедов, передаваемых из поколения в поколение. А в метафорическом смысле также – проекция собственной самоидентификации, поиск своей константы в безграничности окружаемого пространства. И все это без суеты и торопливости. В связи с чем примечательным может показаться тот факт, что в переводе с греческого одно из значений самой фамилии художника читается как “уравновешенный”.

Это метафорическое ощущение глубинности постановки задачи усиливается в сюжетном плане и обретает качественно иные смыслы в живописи, выплеснувшись в полную силу на полотно – всей гаммой чувств цветного письма. Психологическая сила цвета очевидна. Она пробуждает “вибрацию души”.<sup>3</sup> Этому состоянию вибрации требуется выход, простор. И именно на полотне находит его художник; начинает себя вербализировать и писать.

Повествовательная палитра Евстафьева ритмична динамикой взаимоусиливающихся сюжетных линий. Она в бездонном спокойствии холодных синих оттенков, перетекающих в свободной последовательности от картины к картине. Она в разгоняемых по нарастающей гаммой чувств вариациях красного и в уравновешивающей гармонии зеленого – “Стефан”. Она – в эквилибриуме

квадратов фиолетовых эмоций и в пронсящихся фотографическим монохромом лентах “Белых ночей” и “Игр разума”.

Синтаксическая связь полотен между собой – лингвистическое кружево русского вариативного, свободного построения предложений. Логика их разворачивающихся сюжетов и замыслов отвергает структурное единообразие. Она в разнообразии сменяемости, а потому и в новых смысловых посланиях и ассоциациях, выводящих на новые уровни пересекающихся согласований, управлений и примыканий сложносочиненных и сложноподчиненных оборотов. Прочерки и царапины из картины в картину, с одного уровня на другой – как перфорация пленки, соединяющая один кадр с другим, пунктуационными знаками причастных и деепричастных оборотов мыслительного процесса. Слог за слогом, предложение за предложением. Так в чеховской “Степи” – строка за строкой, параграф за параграфом – одни сюжетные линии окрашиваются и облекаются в объем, другие уходят за линию горизонта, разливаются в солнечном мареве, закрашиваются бархатом ночи; волнами и накатами, штрих за штрихом наполняют сознание красками и осязаемыми формами...

Когда ощущения от окружающего мира более не укладываются в заданные координаты и схемы, а ранее привычные формы сковывают, тогда думающий художник выходит в самом себе на тот уровень накопления эмоциональной энергии, которая уже вряд ли поддается ранее опробованному и вполне стройному в своей логичности анализу происходящего вокруг по принципу выведения причинноследственных связей. И что ранее могло видаться понятным, становится не таким уж очевидным. Происходит то, что называется “творческим волнением”.<sup>5</sup> Художник обнаруживает себя целиком и полностью в огромном, безграничном пространстве собственного сознания. И тогда полотно для него есть “арена для действия – нежеле пространство для репродуцирования, переработки, анализа или ‘выражения’ объекта, реального или представляемого”.<sup>6</sup>

Воображение художника раздвигает пространственные ограничители и уносит зрителя за пределы полотна. Вы предоставлены самому себе, вольно проецируете трехмерный повествовательный объем на объем единства временного и

культурного. И как в бунинских “Темных аллеях”, однозначность уступает место неочевидности, письмо усложняется, и краски пишутся цветовыми двухчленными эпитетами кратких прилагательных с полными – голубовато-меловые, кирпично-красные, рыже-лимонные и разноцветно-яркие, – эмоционально наполняя вас противоположными, несовместимыми значениями словосложений: печально-торжествующими и безнадежно-счастливыми...

И слова Михаила Евстафьева о том, что “жизнь весьма изменчива и непредсказуема, соткана из случайностей и закономерностей, и не следует удивляться тому, куда она вас приведет”, начинают тогда обретать для вас свой истинный смысл.

Дмитрий Киян, февраль 2013, Нью-Йорк

---

<sup>1</sup> Письма Райнера Мария Рильке от 10 и 13 октября 1907 года; *Letters on Cezanne*, Joel Agee, London: Vintage, 1991

<sup>2</sup> Макс Либерманн, из работы ‘Imagination in Painting’ (‘Die Phantasie in der Malerei’), впервые опубликованной в Берлине в 1904 году. *Art in Theory. 1900-2000*, Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006, стр. 31.

<sup>3</sup> Василий Кандинский, из трактата *Concerning the Spiritual in Art* (В Painting, V *Effects of Color*), впервые опубликованного в конце 1911 года в Германии; *Kandinsky: Complete Writings on Art*, London, 1982, стр. 127-61.

<sup>5</sup> Виллем де Кунинг, из лекции ‘A Desperate View’, прочитанной в школе ‘Subjects of the Artist’ в Гринвич Виллидж, Нью-Йорк (1949). *The Collected Writings of Willem de Kooning*, Madras and New York: Hanuman Books, 1988, стр. 9-14.

<sup>6</sup> Гарольд Розенберг, из эссе ‘The American Action Painters’, впервые опубликованного в *Art News*, New York, LI December 1952; *Art in Theory. 1900-2000*, Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006, стр. 589.