

Евгений ГОЛУБОВСКИЙ

ПРЕДПОЧТЕНИЯ ЮРИЯ ЕГОРОВА

Эта беседа состоялась десять лет тому назад. К счастью, сохранилась видеозапись, и удалось восстановить текст разговора.

Этот выпуск тележурнала "Конец века" мы посвящаем одной теме, вернее, одной личности. В искусстве табель о рангах совершенно неприемлема. Это не чиновничество, где можно говорить, кто чиновник первого класса, кто второго. И тем не менее, для меня художник Юрий Егоров на протяжении очень многих лет — фигура первой величины в художественной жизни Одессы. И поскольку я всегда говорил, что личность в творчестве определяет все, я рад, что сегодня с вот такой личностью мы можем познакомиться телезрителей. Итак, мы в мастерской художника Юрия Егорова.

— Наш журнал называется "Конец века". Для меня 19-й век кончился, может быть, не 1 января 1901 года, а с началом мировой войны. И если говорить о художественных его итогах, — это импрессионизм, постимпрессионизм и главное, наверно, — Сезанн. А как ты воспринимаешь конец 19-го века в художественном плане — и конец 20-го века, опять-таки, в художественном плане?

— Я думаю, что в живописном плане то, что произошло, собственно, конец 19-го века так аукнулся и так откликнулся в 20-м веке, что трудно даже сказать, выше ли результаты того или этого века. Но все то, что произошло в 20-м веке, естественно, было обусловлено концом 19-го века. Плеяда совершенно потрясающих художников, которые частично и получили то возмещение ужасного пренебрежения общества, те великие художники, которые были, собственно, первыми дрожжами того, что произошло в 20-м. А все эти художники 20-го, во всяком случае, не все, но большая их часть, получили как бы компенсацию вниманием общества, восторгами его и даже огромным благосостоянием, огромными возможностями. Такие художники, как Пикассо, Леже, Брак, — конечно, их судьба не сравнима с теми, кто кончал 19-й век, с величайшими художниками нашего времени.

— Я понимаю, что искусство любого века не отменяет искусство предыдущего века. Это, в конце концов, не спортивные соревнования, где есть какой-то лидер, который пробежал за столько-то секунд, а в следующий раз увеличивает рекорд. Но, тем не менее, очень часто так бывает, что в своем веке чего-то не разглядываешь из того, что происходит. Так в 19-м веке действительно не разглядели очень многих художников, к которым слава пришла в 20-м. Меня иногда пугает, что я уже перестаю обращать внимание на всех этих новых концептуалистов и т. д. И я начинаю бояться: а не становлюсь ли я таким же, может быть, архайстом, и уже не ощущаю каких-то новинок? Ты в себе такого не замечаешь, не боишься этого?

— Это для затравки очень хороший вопрос. Потому что я прошел весь свой творческий путь в концепциях, далеких от ультрапередового, так сказать, искусства. Но я могу честно совершенно сказать, что я чувствую на сегодняшний день. Если говорить о "левом" искусстве, может быть, я буду неточен с искусствоведческой точки зрения, — конечно, такие художники-модернисты, как Кандинский, Пикассо, Вазарелли, для меня являются вершинами в искусстве. Но сегодняшнее состояние авангарда меня не устраивает. И оно меня не устраивает даже не потому, что я как-то лично не могу проникнуться, оно меня не устраивает, так как мне кажется, дело идет к тому, объективно, чтобы исчезла живопись как самоценный и абсолют-

но ни с чем не сравнимый вид искусства. Потому что если огрублять конструкцию, то она выглядит так: чем меньше авангардное изобразительное искусство имеет предикаты изобразительного искусства, тем, оказывается, оно более передовое. Я могу привести простейший пример — так, несколько с ходу. Может, я не вполне раскрою мое отношение, но тем не менее.

Венецианская выставка. Смотрю журнал — не помню, какого года, во всяком случае, не столь отдаленного. Один шедевр венецианской выставки: две пустых комнаты, в которых ничего нет, по-моему, даже и окон нет. Они посыпаны не то песком, не то каким-то гравием, не то черт знает чем — чем-то они посыпаны. И в этом, оказывается, и все достижение. Честно говоря, сколько бы я ни думал, как бы я себя ни относил к консерваторам, я не могу проникнуться этой идеей. Не знаю, может быть, этот пол посыпан чем-то таким красивым, — разве что. Может быть, на репродукции я чего-то не увидел, но в то же время я почти уверен, что этого нет, потому что именно авангардное искусство совершенно игнорирует эстетическую сторону.

— Мне кажется, что нынешнее авангардное искусство отбрасывает изобразительное искусство в литературу. Оно все сугубо литературно, философично, театрально. Это некий симбиоз театра и литературы. Если раньше искусство боролось против литературщины...

— Да, как ни странно... Мне сейчас пришел в голову один эпизод из чаплинского фильма. Думаю, он кое-что объясняет в том, о чем ты сказал. В фильме, как всегда, погоня. Естественно, Чаплин убегают, а за ним гонятся полицейские. В пылу этой бестолковщины он прыгает на какие-то аттракционы, на крутящийся круг. Естественно, что круг заставляет его бешено бежать навстречу движению круга. Естественно, что обалдевшие полицейские тоже прыгают на этот круг. И так они бегут какое-то время. Потом Чаплин, чтобы проверить соотношение сил, оборачивается и в ужасе видит, что полицейский вот-вот схватит его за шиворот. Он наддает и — о странность! — парадоксальная ситуация: уже полицейские убегают, а Чаплин гонится за ними.

Вот это то, о чем ты сейчас говорил. Ситуация совершенно парадоксальная. Именно то, что считалось ужасающим пороком, во всяком случае, в определенной среде хороших художников, и особенно попирались принципы соцреализма и т. д., оказалось вдруг таким передовым! Это раз. А во-вторых, то, о чем я начал говорить. Когда на выставке живописи ты вдруг видишь приклеенные или приклеенные кусочки машинописного текста, — к доске или еще к чему-нибудь, — я, кроме удивления, ничего не испытываю. Более того, если бы удивление это оставалось — это еще куда ни шло, но испытываешь дикую скуку.

И еще я себе позволю привести в этом плане один пример. Скажем, очень известный художник, Кабаков. С моей легкой руки у нас была легкая полемика, затеянная в Союзе художников. Дело шло о таких довольно опасных пируэтах, которые затевали молодые художники, — конечно, очень передовые. И вот я им задал вопрос очень простой. Не буду называть фамилию. Я говорю: "Вот вы, конечно, знаете этого художника, авангардиста, который недавно в Америке получил какую-то крупную очень престижную премию. Я вам назову два его произведения. На одном на серых досках, на которых обычно в военкомате какие-нибудь диаграммы вывешивались или относящиеся к военкомату атрибуты, на такой доске прибита или, извините, присобачена лопата. И текст: "Чья это лопата?". Слева текст с вопросом, справа ответ: "Иван Петровича такого-то лопата". Ну, и другое произведение. Ситуация — почти то же са-

мое, только вместо лопаты кружка, а вместо вопроса — опять-таки вопрос "Чья это кружка?", и — "Берты Моисеевны кружка". Вот я им задаю вопрос совершенно закономерный. Вот этот из ряда вон выходящийся художник, очень известный, собственно, мировую известность имеет. Естественно, что два его произведения должны стоить очень дорого. Я вам, так сказать, умоглядно даю миллион долларов и прошу, — но условия железные, — вы должны купить только одну работу из этих двух. Какую вы возьмете? Простой вопрос. Увы, все сели в калошу. Потому что обосновать, почему он возьмет в одном случае кружку, а в другом случае лопату, невозможно. Сам я понимаю. Здесь и возникает ответ на вопрос. Потому что все-таки, когда мы определяем и отделяем искусство от обычной другой сферы, которая является не искусством, одним из атрибутов этого является предпочтение.

— Ты работаешь больше сорока лет. Я помню первые твои северные петербургские импрессионистические вещи — и вот мощные вещи последних лет. Путь, по-моему, естественный. По-моему, даже естественно то, что в твоём пути был период сурового реализма, в 60-е годы. Чему ты сегодня отдаешь предпочтение — поскольку это слово было произнесено, — как ты сам относишься к тому, что делал на протяжении сорока лет? Считаешь это все естественным или считаешь, что какие-то периоды были искусственно...

— Какие-то периоды следует зачеркнуть, что ли?

— Не зачеркнуть. А скажем так, что они были спровоцированы государством, жизнью.

— Нет, я должен сказать, что у меня не было таких периодов, которые бы я мог с таких позиций переосмыслить. Другое дело, что так — художникам всегда так приятней думать. Тем не менее, мне кажется, что сегодняшнее мое состояние как художника все-таки выше того, чем я был в более отдаленные времена. Скажем, даже в период сурового стиля. Постараюсь очень кратко, но объяснить. В период совсем ранний, когда я писал северные сказки, это — я условно буду называть — это был врубелевский период. То есть период Врубеля как наиболее мощного, яркого, что ли, носителя концепции "Мира искусства". Потому что "Мир искусства", конечно, на меня произвел в свое время колоссальнейшее впечатление, и он окрасил целый ряд лет. Я был под магией этого замечательного явления в русском искусстве.

Но тот период так называемого сурового стиля — он, опять-таки, был чем вызван? Я был очень потрясен в свое время поэмой Блока "Двенадцать". И вот то бесконечное шатание в восприятии революции, которое Блок так, казалось бы, безоговорочно утвердил в своей великой поэме, оно... И тем не менее, я должен сказать, что Блок — ну, может быть, тоже самонадеянность, — но я думаю, что Блок не всегда был так уверен, как он был уверен в поэме. И вот то же самое владело мной. Потому что, когда приходишь к идее и когда видишь, что идея совершенно опровергается каждым прожитым днем, и когда делаешь усилие и опираешься на какие-то другие авторитеты, и потеряв веру, вдруг опять прочитаешь у Маяковского: "Пройдут года сегодняшних тягот, летом коммуны согреет плита, и счастье сладость огромных ягод дозреет на сегодняшних октябрьских цветах". И начинается опять это самое. Опять ты верующий, и опять каждый день опровергает твою веру.

Но я говорю к чему? Тем не менее, совершенно искренне написал картины и "Солдаты Октября", и "1918-й год". Но рождаются новые пластические идеи, для которых сегодняшний твой язык не годится. И ты начинаешь опять бешено работать задними ногами, стена почти

отвесная, щебенка осыпается, ты опять съезжаешь, но, во всяком случае, при отдельных удачах ты понимаешь, что все-таки ты на метр или два уж выше, чем был вчера.

— Мне кажется, что последние лет 8-10, я наблюдаю по своим ощущениям, ты вышел на какой-то совершенно другой уровень. По-моему, это монументальные вещи с какой-то, а бы сказал, вроде бы застывшей пластикой, но в них есть ощущение пружины, очень мощной. Только кажется, что оно вне движения, понимаешь, что там есть такая сила, такая возможность движения, что когда-нибудь произойдет взрыв, который все разрушит, все прорвет и т. д. Этот твой период, твои великолепные натюрморты, обнаженные, пейзажи — как ты к этому пришел? Конечно, если ты сам можешь это определить. И еще: твое ощущение моря.

— В том, что ты сказал, мне очень понравилось это твое определение. Хочу сказать, что оно второй раз уже услышано мной. Первый раз я его услышал, прочтя совершенно замечательную статью в моем каталоге. Там была такая фраза... Там разбирались мои пейзажи, и по поводу одного пейзажа было сказано, что возникает ощущение: в пейзаже — это навсегда. Вот это "навсегда", эта концепция как бы застылости, вот это бешеное статическое напряжение... Да, это не статика, это скрытая динамика. На мой взгляд, это скрытая динамика. Это очень сильная потенция. По-моему, это то состояние грозы, когда еще все готово к грому, но он еще не грянул. Я море ощущаю, но пойми правильно, я не делаю сравнение, для того чтобы кого-то понизить, кого-то повысить, — а чисто концептуально. Для меня море — это, прежде всего, не вода, а зримый образ бесконечности. Потому что бесконечность как идея вне живых ощущений такова, что мы ее все-таки по-настоящему осознать не можем. И тот толчок направления осознания бесконечности море нам дает. Когда эта пустынная гладь под легким ветром уходит, уходит, уходит в бесконечность... Мы понимаем, что мысль не бесконечна, но мы получаем возможность ощутить ее в наших земных возможностях. Поэтому для меня море является притягательной уникальной возможностью показать свое восприятие бесконечности.

— Мы с тобой прожили в этом городе много лет, и я все время ощущал, что мы действительно жили среди тех, кто делал большое искусство. Многие из них в какой-то мере недооцененные — сегодня — и Фраерман, и Соколов, и очень многие другие. Нет ли у тебя ощущения, что вот сейчас среди нас в этом городе есть люди, которых мы, может быть, недооцениваем?

— Сразу начну с Фраермана, потому что это человек, который в моей жизни сыграл совершенно замечательную роль. Я его глубоко почитаю и как очень оригинального человека, очень одинокого, которого я застал уже совсем на склоне лет, — это был закат. Он преподавал в училище. Сказать, что его преподавание мне что-то дало, я не могу, — у него отдельные высказывания бывали, вероятно меткие, потому что этот человек был в плане эстетики, в плане искусства очень высоко стоящий, — конечно, он был на десять голов выше тех, его окружал в училище, в частности. Он немножко меня отдал среди студентов, я с удовольствием показывал работы. Как-то однажды он даже попросил подарить ему одну работу, но, к сожалению, обстоятельства сложились так, что это в то время была моя любимая девушка, которую я написал, и это была бешеная удача. И портрет понравился всей семье этой девушки — они вцепились в него, естественно, мне оставалось только быть счастливым ей его подарить. Поэтому я сказал Фраерману, если можно, то какую-нибудь другую работу. Увы... Я был

пару раз у него и видел его небольшие гуаши, которые производили на меня очень сильное впечатление. Но я должен одну вещь сказать: сегодня они на меня производят более сильное впечатление. Это действительно первокласснейший художник, и это первоклассные работы.

Что касается сегодняшних художников, я могу сказать только, кого я считаю... Я могу ошибаться точно так же, как всем нам это присуще. Я дружу с несколькими художниками. Часть из них уехала, к сожалению. Я был в большой дружбе с Сашей Ануфриевым, с Межбергом. Сейчас я по-прежнему остаюсь в очень хороших близких отношениях с Басанцом, с Маринюком, с Цюпко. Конечно, и мой сосед по мастерской Орест Слешинский. Вот так вот приблизительно. Я думаю, что это та среда, которая... Я был в Лондоне, видел английских художников. На мой взгляд, — может, я опять ошибаюсь, — думаю, что они не только не ниже, чем-то они выше тех современных английских художников, которых мне удалось увидеть, когда я был там.

— Я тоже думаю, что наши художники ничем не уступают сегодняшнему — если можно говорить о каком-то европейском уровне, — и делают свое дело и честно, и по-настоящему творчески. То есть больше думают о творчестве, чем даже о деньгах, хоть об этом совсем не грешно думать. И наверно, самый последний вопрос. Мы уже начинали говорить о творческих союзах. Я помню, и я боролся в юности против костности творческих союзов, и ты выступал против.

— Это все началось с той ужасной "комсомольской катастрофы", которую потерпел Женя Голубовский в нашем городе. Шучу. Но ведь тогда, на том знаменитом диспуте в Политехническом, мы познакомились в 1956 году.

— Но сегодня как ты относишься к творческому союзу, считаешь ли ты, что он нужен, или это мастодонт, который нужно реформировать?

— Нет, упаси Бог! Союз художников — да, но я думаю, что все равно это временное явление. Другое дело, что на мой век этого явления вполне хватит. Сейчас все в полном ничтожестве. Те начальники, перед которыми трепетали очень иногда талантливые, но рядовые художники, как тогда выражались, простые советские художники, и трепет был не беспочвенный, потому что могли оставить без работы, без мастерской, без чего угодно... Союз распоряжался всеми материальными благами, а они были немалыми. А на сегодняшний день так или иначе, но Союз хотя хилая организация, хотя дырявый щит, но все-таки это щит для художников. И я всегда буду на стороне тех, кто будет защищать его и отстаивать его жизнеспособность.

С тех пор мы беседовали с Юрием Егоровым много раз, отмечали пятидесятилетие нашей дружбы. Его мысли, взгляды оставались теми же в 2008 году, что и в 1998. И все же некоторые дополнения из того, о чем он говорил позднее.

— Олег Соколов был красной тряпкой для "быков" из Союза художников, он был необходим как раздражитель, как нарушитель спокойствия. Позднее такой "красной тряпкой" стал Шура Ройтбурд, самый значительный из живописцев, пришедших в 80-е годы. Мне очень многих не хватало: Ацманчука, Токарева, вот нет уже и Степанова, и Межберга. Вместе мы были сильнейшие. Мы понимали, что есть живопись, и что не есть живопись.

— Я трудолюбив. Только перед еще не законченным холстом жизнь наполняется смыслом.

Из самого последнего разговора в конце сентября 2008 года:

— Посмотри мои работы этого лета. Они все у Толи Дымчука, в них еще больше света...