

ПЕРВЫЙ РОМАНТИК

.

.

Всякое произведение, — если в предельно скупой сцепке слов передать мысль Михаила Бахтина, — есть «событие встречи». Встречи жизни действительной и жизни вымышленной. А две столь диаметрально несхожих сущности могут по-настоящему встретиться и потолковать лишь на границе. То есть в каком-то смежном, несколько смешном и странном мире, где все — недостаточно свое и в то же время недостаточно чужое. Иными словами, есть чувство границы, и связанное с ним чувство мягкого риска (все-таки произведение, а не страна!) — есть художественная вещь. Нет пространства пограничья — и вещи, или, как ныне говорят, «артефакта» нет.

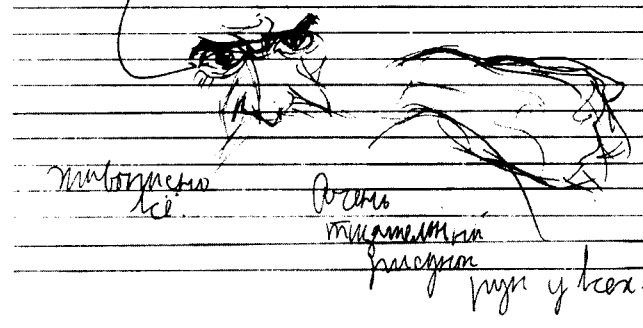
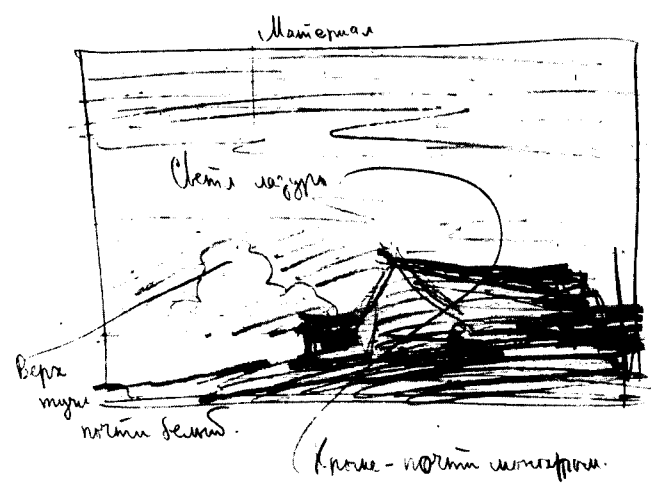
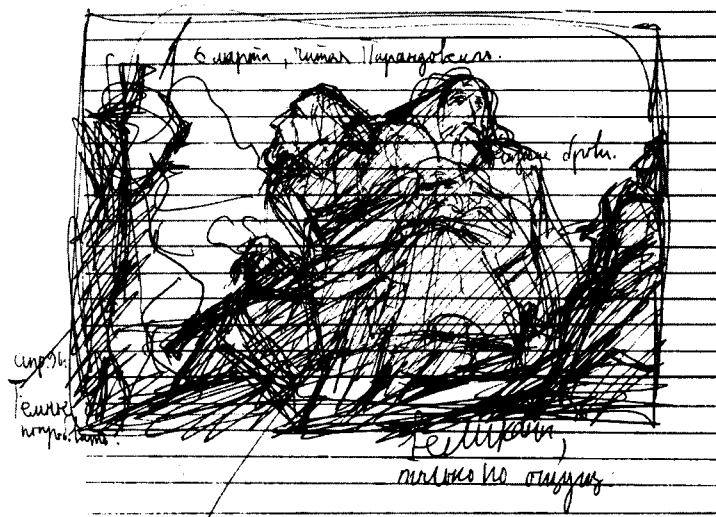
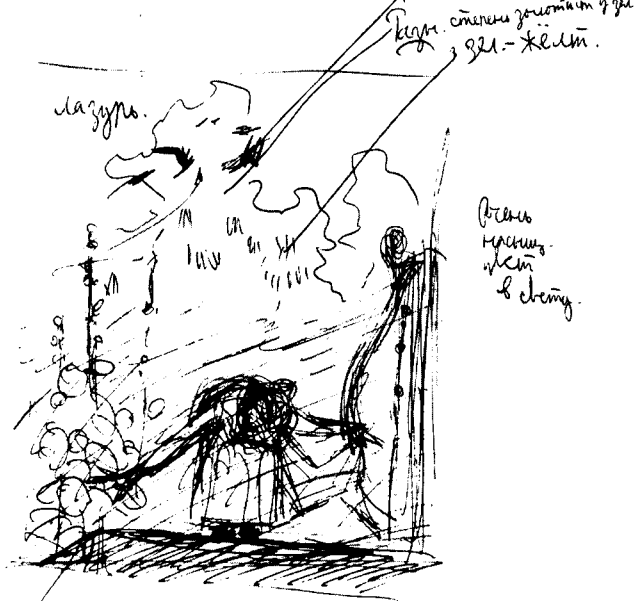
Все вещи Михаила Копьева, — который, перейдя полуотеченный рубеж, пересек некую границу и чисто хронологически, — по сути своей рубежны. Все полны мягкого романтического риска засечной черты. И в Вологду он приехал извне, освоил ее как чужой и сделав своей — но все же не настолько своей, чтобы вкрадчивое чутье бытового чуда утонуло в рутине быта. «Быт» ведь — коварнейшее русское слово, ни на один язык его не переведешь...

Его духовный фокус — небеглый взгляд внимательного странника, ощущение некой дистанции, которая частично пройдена, но вряд ли может быть когда-либо завершена. Такое ощущение, собственно, животворит каждую настоящую картину, написанную на русском Севере и о русском Севере. Тут никак не замкнешься в самоупоеании «малой родины». Она, эта «малая родина», всегда тут рядом, но есть все же еще нечто. Какое-то величественное пейзажное многообразие, которое куда менее ощутимо южнее, в сочной определенности Юга. На Севере с нами всегда рядом вполне реальная запредельность. Кажется, что стоит ее только почувствовать, — и начинаются коренные сдвиги в искусстве, не только личном, но и мировом. Поехал, скажем, Василий Кандинский на Север, вошел в крестьянскую избу — и все стало иным. И мир картины преобразился неузнаваемо, впитав в себя космическое безбрежье.

Была когда-то Вологда, которую величали «Северными Афинами», но с той поры много воды утекло. Много из классического, «североафинского» обаяния растратилось, разменялось. Но в заурядный провинциальный центр город все же не превратился. Выстоял. И монументально напоминает о себе славными древностями, равно как и живым историческим самосознанием. К примеру, недавно вышедшая книга Александра Рыбакова о местной старине по солидной и торжественной основательности своей равных во всей России не имеет. Наконец, и сама живопись Михаила Копьева — тоже живое напоминание города о себе.

Его картины постоянно уподобляются иллюстрациям к какому-то неписаному тексту, несказанной легенде. Подразумевается, что текст этот — в нас самих. Глянешь повнимательней: и начинается «интерактивный», — говоря нынешним, компьютерным языком, — диалог. Картина показывает, а зритель в молчаливом созерцании рассказывает. Недаром, словно провоцируя нас, Копьев так часто рисует прерванную раздумьем беседу. Изображает то, что само хочет, но не может сказать. Нужен новый импульс, зависящий только от нас.

В старую жанровую табель о рангах эти изысканно-лохматые и гармонически-капризные образы никак не вписываются. Можно, конечно, назвать их северными сагами или сказками, но словосочетания эти слишком замусолены. Помогает лавина свежих словообразований, которые, хоть и дики, но порой ласкают слух. Ибо пусть грубо, но метко указывают, как искать новый звук и смысл. Так вот, появилось бродяжное словечко «фэнтези». Обозначающее в литературе то, что не есть чистая научная фантастика с туманностями Андромеды. И не чистая историческая эпопея о делах «отчич и дедич». А — нечто среднее, опять-таки пограничное. Где соприсутствует все: и история, и космос, и почва, и небо, но в составе заведомо неожиданным, реально-сюрреальным. Ведь простым, абсолютным сюрреализмом человека конца XX века, тем паче человека российского, не прой-



мешь. «Сюр» (который, кстати, только в России именуют столь фамильярно) стал слишком вульгарно-жизненным. Так что мнится, будто мягкие часы Сальвадора Дали валяются на каждом перекрестке, испуская из себя муравьев. Другое дело «фэнтези» или, — если быть еще более строго-терминологическим, — магический реализм. Где все, быт и чудо, взвешено в соотношении фифти-фифти.

Обозначение нового жанра не подразумевает автоматического сертификата качества. Есть, с одной стороны, Борхес, Толкиен и Булгаков. А есть груды писанины (в литературном и живописном смысле) о гоблинах и гремлинах катастрофы, которой ныне забито все и вся — и книжные лотки, и салоны. И нужен немалый изыск и тщание, что бы как-то на фоне этой масс-продукции промерцать.

Изыска у Копьева хватает, но дело не только в витиеватой линии и колорите, сгармонизированном благородной прохладой. Ведь качество в искусстве порой остается мертвой водой, лишь соединяющей раскиданные части тела, но не рождающей живой организм. В добавок к сюжету и качеству необходимо что-то третье. Это «третье» часто называют «душой». Но, пожалуй, трудно найти в рассуждениях об искусстве слово, которым столь бесконечно злоупотребляли. Легче всего удушить образ пресловутой «душевностью».

Копьев знает меру в этом деликатнейшем деле. Он считает, что герои картин должны быть «на некоторых котурнах». Что, наконец, сама картина «должна любить зрителя». Но умеет избежать чрезмерной любвеобильности — тактично вводя толику загадочного юмора. Того, что не фамильярничает попусту, а творчески озадачивает. Как, к примеру, в рассказах Честертона и Шукшина.

Сама среда, в которой он как художник действует, способствует такой юмористической интриге. Пейзажным камертоном его образов чаще всего служит старая, деревянная Вологда, задворки былого «североафинского» величия. При всей внешней убогости они, однако, определяют барочную сценографию ломкого и легкого сна наяву. Заборы, которые по ветхости своей ничего не скрывают, дряхлые стены

и двери, которые ничему не препятствуют, — лишь обозначая рубеж, как священные древнеяпонские врата тори, — составляют удивительную суперструктуру. Прозрачную и всеохватную, как древесное узорочье поздней осени, что зримо истончает реальность, лишая ее грубой плотности. Благодаря сплошной осенней прозрачности везде царствует зыбкая недоговоренность. Копьеву важно пригласить, прорисью обозначить, а не разъяснить. Так Хлебников, публично читая стихи, постоянно смазывал финал, махнув рукой со словами «и так далее».

Среди всеобщей зыбкости герои Копьева, однако, достаточно определены и оплотнены. Но всегда явлены в состоянии какой-то пороговой недо- или пере-воплощенности. Был плутоватый пенсионер, стал мерлином с малой буквы в кучке других мерлинов. И, напротив, — был лихой витязь, стал городским чудиком с легким налетом прежней авантюрно-странической стати. Такая метаморфичность человеческого напоминает Ремизова, который жил в Вологде, оставив свой парапсихологический след. Возможна и более классическая параллель: вспомним картину раннего утра из «Соборян» Лескова. Мнилось: воин с палицей, женщина-палач и черный дикарь. Оказалось: компания купальщиков на пути к реке, подернутой туманом.

Результат показать легко, процесс метаморфозы куда сложнее. Может быть поэтому Копьев так любит рисовать животных. Знаменитый анималист Василий Ватагин, к примеру, стал таковым, потому что, будучи потаенным, домашнего склада буддистом, верил в переселение душ и в условиях диалектического материализма иначе свою веру выразить не мог. Можно посомневаться в буддистских интенциях Копьева, но сам момент «переселения» для него всегда важнее всего. Причем момент, показанный так, чтобы было видно, — хотя бы краешком, — по обе стороны порога.

Животных Копьев рисует все больше экзотических, которые, если в Вологде и водятся, то в зоопарке. Но есть у него одно любимое и сугубо местное животное. Это — вологодское облако, поражающее, в сравнении с другими краями,

своим фантастическим колоритом. Равно как и своенравной повадкой.

Порой кажется, что самое реальное и всамделишное в картинах Копьева — это облака. Остальное — либо производное от них, либо какой-то важный, но все же второстепенный театральный реквизит. Джорджо Вазари сообщает, что Пьеро ди Козимо любил следить за облаками, ловя в них фигуры людей и прочие зрелища для будущих образов. Похоже, что Копьев увлечен той же гадательной процедурой, выискивая в облаках как сырой субстанции искусства свои мотивы и сюжеты.

Атмосфера вообще всегда составляет в композициях мастера неперенную подкладку, — не только световоздушную, но и драматическую. В них всегда ощущается сгущение, либо разрядка ненастья, их продувают сквозняки, мочит (даже в торжественных исторических полотнах) легкий дождь. Рассеивается хлябь: и вдруг, в стиле «фэнтези», окрест уже видна не дощатая Вологда, а гималайские вершины. И чудики, томившиеся перед заветным винно-водочным часом, суть уже седые гуру, лицезреющие вселенную у своих ног. Произойдет очередной трансметереологический сдвиг — и они приземлятся на обшарпанную скамейку, унеся с вершин лишь странную ломоту в суставах. Погода волшебным образом определяет повадку. Недаром зонтик из будничного орудия горожанина обращается у Копьева в магический символ или знак власти, каким, собственно, он и был в древности.

Если вернуться к бахтинским словам, то «событие встречи», реально-ирреальная коллизия, которая с мягкой настойчивостью свершается во всякой картине Копьева, и определяет его статус «пограничного художника». Статус, важный и метафизически, и социально, особенно ценный в наше время, когда все толкутся то тут, то там, в разных пространствах, а прежний лирический призыв «возьмемся за руки, друзья!» — может в лучшем случае вызвать лишь приступ отчаянно-гомерического хохота.

Но, наверное, так было всегда. Всегда люди жили в разных измерениях, сами по себе, — «взяться же за руки» можно только в образе. Тем более, если этот образ программно двуедин, колеблясь на грани сна и яви. На грани самой жизни, в конце концов — которая может кое-как, нехотя, слегка приоткрыть себя, когда в нее вникают на пороге, не пытаясь затащить в картину целиком (из-за чего весь мир не раз становился чудовищным суперхудожеством). «Границы сближают», — этот парадокс Честертона имеет и глубокий эстетический смысл.

Пограничье можно себе представлять по-разному. Оно может быть мертвой зоной из «Сталкера», где все полно обломков события невстречи. Двадцатый век завершается как сталкерова полоса отчуждения. Но среди того же хлама может начаться, — да собственно, учитывая параллелизм миров, начинается всегда, — и обратный отсчет. Тогда, — по святоотеческому слову, — «кит делается домом Ионы», означая надежду, обживающую отчаяние. Меланхолическая стынь — чувство, определяющее и метеорологию, и психологию картин нашего мастера. Но меланхолия издревле считалась настроением наиболее творческим, творчески-чреватим. Зябнувший же человек особенно чутко аккумулирует и бережет тепло.

Так что искусство Михаила Копьева — пример замечательной стойкости. Стойкости, — вопреки его боевой фамилии, отнюдь не агрессивной. Но скорее учливой и внимательной, чутко обеспечивающей момент равновесия в наших виртуальных реальностях. Многих художников, желая сделать им комплимент, называют «последними романтиками», а я бы хотел назвать Копьева «первым романтиком», поскольку он восстанавливает давно забытые духовные контакты и касания, представая новатором, но в деле достаточно древнем.

Михаил Соколов, доктор искусствоведения,
заслуженный деятель искусств Российской Федерации.