ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-107-116

ISSN 2227-6165

В.Н. Чимитов
научный сотрудник
Новосибирского государственного художественного музея
4imitov@mail.ru

«ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ВРЕМЕНЕМ»: К ВОПРОСУ О ПРИРОДЕ АБСТРАКТНЫХ КОМПОЗИЦИЙ Н.Д. ГРИЦЮКА ИЗ СЕРИИ «ФАНТАЗИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ»

В статье рассматривается позднее творчество новосибирского художника Н.Д. Грицюка и анализируются отдельные произведения из серии «Фантазии и интерпретации», ставшей для него полем свободного самовыражения. В некоторых абстрактных композициях конца 1960 – начала 1970-х гг. Грицюк обращается к осмыслению современных политических событий, используя усиленную метафорическую образность, иногда преобразующуюся в иносказательный язык. Основным источником такого приема становятся многочисленные «каракули» и автографы художника, в которых отражаются принципы автоматического, интуитивного письма. Метод фантазирования наряду с абстрагированием и реалистической передачей действительности становится для художника еще одним инструментом в осмыслении как своих внутренних переживаний, так и мира в целом. Так в произведениях Грицюка на политические темы гармонично соединяются абстракция, сюрреалистическая образность и принципы фантазирования.

Ключевые слова: Н.Д. Грицюк, художественный язык, абстрактное искусство, позднесоветское искусство, сюрреализм

The article considers the late works of the Novosibirsk artist N.D. Gritsiuk and analyzes several pieces from the series “Fantasies and Interpretations” which was a vehicle for his free self-expression. In some abstract compositions of the late 1960s and early 1970s, Gritsiuk strives to make sense out of the contemporary political events, through the use of metaphorical imagery which occasionally turns into an allegorical language. The main source of this technique are the numerous “doodles” and autographs of the artist which reflect the automatism and intuitive quality of his writing. The method of fantasizing, as well as abstraction and realistic rendering of reality, becomes for the artist yet another instrument for making sense both of his own inner feelings and the overall world. Thus, Gritsiuk's works on political topics harmoniously unite the abstraction, surreal imagery, and the principles of fantasizing.

Keywords: N.D. Gritsiuk, artistic language, abstract art, late Soviet art, surrealism

Искусствовед П.Д. Муратов в статье к каталогу посмертной персональной выставки новосибирского художника Н.Д. Грицюка (Москва, 1977) отмечает, что его произведения пронизаны «…единым ощущением напряженной динамичной жизни человека двадцатого столетия. В них присутствует та обусловленность временем, которая делает их неповторимыми и полнокровными, как всякое подлинное явление искусства» [Муратов, 1977, с. 8]. Эта «обусловленность временем» проявляется и в серии «Фантазии и интерпретации», разрабатываемой художником во второй половине 1960 – начале 1970-х гг. Тематический и образно-стилистический диапазон «фантазий» достаточно широк: «Он охватывает и незатейливые декоративные вариации, которыми Грицюк часто сопровождал свои автографы на каталогах, и сложные жанровые и жанрово-пейзажные композиции, и символические произведения с самым общим смыслом» [там же]. Отметим, что «символические» фантазии без названий составляют основу серии, в них отсутствует сюжетная и тематическая конкретика и демонстрируются в первую очередь цвето-ритмические эксперименты мастера. Однако в серию входят и абстрактные произведения, которым Грицюк дает развернутые названия, отсылающие к политическим и общественным событиям.

В ситуации нормативности позднесоветского искусства серия «Фантазии и интерпретации» для Грицюка становится полем свободного самовыражения. Автор, используя сугубо эстетические и пластические средства выразительности, в отдельных композициях-фантазиях через личностное

© Чимитов В.Н., 2020

ISSN 2227-6165

эмоциональное переживание отражает дух своей эпохи. При этом художник обращается к усиленной метафорической образности, преобразующейся в иносказательный язык, который считывается только узким кругом зрителей и единомышленников. Так Грицюк за конвенционально обозначенными как «буржуазные» и «антиполитические» пластическими экспериментами скрывает свое неоднозначное отношение к значимым и переломным историческим событиям.

Новый этап в развитии художественного языка Грицюка и появление в его творчестве произведений на политические темы совпадает с переменами в жизни советского общества в конце 1960-х гг. Рубежным для художника можно считать 1968 год – год, переломный как для отечественной истории, так и для истории позднесоветского искусства. В 1968 году произошло несколько ключевых событий: «Процесс четырех» (один из известных политических процессов против диссидентов; событие, на которое ученые новосибирского Академгородка откликнулись письмом о нарушении гласности в ходе судебного процесса (см.: [Чупринин, 2020, с. 1094-1096])), «Пражская весна» и последовавшее после нее вторжение советских войск в Чехословакию. Изменения в жизни советского общества повлияли и на художественную среду, о чем вспоминает Эрик Булатов: «И вот к концу 1960-х – началу 1970-х созревает насущная потребность: рассказать об этом времени, в котором мы живем; сказать что-то, не стесняясь себя и своего “плохого, неправильного” языка. На этом неуклюжем языке я всем же могу сказать что-то важное, рассказать о себе, своем советском времени, своей жизни, какая она есть» [Булатов, 2010, с. 49].

Потребность высказаться на «неправильном» языке о себе и о своем времени назрела и у Грицюка. В конце 1960-х – начале 1970-х гг. в его творчестве происходят изменения не только в пластической и эстетической плоскости (от полунатурных собирательных пейзажей-ассоциаций Грицюк после 1965 года переходит к абстрактной отвлеченности и активному фантазированию), но и в плоскости тематической, и даже сюжетной. Художника начинают интересовать исторические события своего времени. В.С. Манин приводит в качестве примера такой трансформации листы «Вьетнам» (1970) и «Памяти погибших космонавтов» (1974) [Манин, 1987]. При этом искусствовед не раскрывает и глубоко не исследует появившуюся в творчестве Грицюка политическую тему, концентрируясь преимущественно на его формальных экспериментах в решении фантастического образа города.

Обратившись к исследованию формальной природы «фантазий» Грицюка, В.С. Манин отмечает: назвать эти «композиции абстрактными не совсем верно, ибо они содержат подобия предметов, некие замысловатые, фантастические фигуры. В то же время отнести эти работы к фигуративным можно с большой долей осмотрительности, понимая под фигурным изображением не реальный натурный мир, а вымышленный, где сочленения замысловатых фигур порождают особую таинственную жизнь пластических элементов» [там же, с. 47-48]. Для В.С. Манина (как и для П.Д. Муратова) основной проблемой в исследовании творческого метода Грицюка было столкновение и одновременное взаимодействие принципов фигуративности и беспредметности. Однако даже в этом, казалось бы, сугубо бинарном подходе намечается другой аспект формального анализа произведений художника. В.С. Манин обращает внимание на характерную особенность художественного мышления Грицюка: изобразительный язык в его позднем творчестве «все больше символизируется. Образ отрывается от конкретики, которая сохраняется в качестве смысловых ориентиров, долженствующих что-то напомнить, на что-то указать, с чем соотнести главную мысль, дабы создать воображаемый мир искусства. В этих работах более правомочно говорить о выразительности, чем изобразительности» [там же, с. 39]. Выделенные искусствоведом в поэтике Грицюка «символизм» и «выразительность», граничащие с иносказательностью, возникли благодаря используемому художником приему фантазирования, способствующему в свою очередь формированию фантасмагорических, гротескных образов, сквозь которые проступает сложный авторский замысел. Такая фантасмагорическая иносказательность присуща для многих произведений из серии «Фантазии и интерпретации», но не характерна для листов из городских циклов художника. В абстрактных композициях из тематических серий интересующая Грицюка

реальность многократно трансформируется и преображается. Для такого преображения используется прием сознательного абстрагирования, отвлечения и, в конечном итоге, прием обобщения, когда однажды увиденный и запечатленный натурный мотив в результате частых трансформаций лишается излишних реальных подробностей и деталей и становится абстракцией (см.: [Чимитов, 2019]). Отсюда объяснимо и сохранение Грицюком в некоторых абстрактных композициях пейзажной ориентированности, обусловленной той реальностью, которая и стала источником размышлений художника.

Фантазия же, как известно, – это «способность мысленно создавать (представлять) образ предмета или события, не присутствующего в непосредственном опыте», «способность создавать новаторские, раннее не известные мысленные объекты (образы, конструкции, понятия и т.д.)» [Энциклопедия эпистемологии..., 2009, с. 1028]. Поэтому художественный прием фантазирования, с характерной для него тягой к гротеску, причудам и фантазмам, сближается с сюрреалистической традицией парадоксального искажения реальности. Однако в силу исторических и политических обстоятельств В.С. Манин избегает очевидного сопоставления «фантазий» Грицюка с сюрреалистическим направлением и настаивает на ассоциативном мышлении художника, когда созданные им образы непременно подчиняются внутренним эмоциональным переживаниям, вызванным внешними колебаниями напряженного и тревожного мира. На наш взгляд, такой исследовательский подход не в полной мере раскрывает разнообразие и сложность образной системы Грицюка, уникальной, но при этом не лишенной множества художественных влияний.

Фантазия наряду с реалистическим принципом передачи действительности и абстракцией становится у Грицюка еще одним инструментом в осмыслении как своих внутренних переживаний, так и мира в целом. В осмыслении политических событий Грицюк прибегает не к привычному для него абстрагированию, а скорее к активному фантазированию или фантасмагории. Обращение художника к иррациональному опыту воображения и возникающие благодаря этому воображению чувственные ассоциации-фантазии говорят о его устремленности не только к абстракции, но и к сюрреалистической образности с конечным их синтетическим сплавлением в фантасмагорические произведения.

Одним из первых политически обусловленных сюжетных произведений Грицюка стал лист «Памяти чехословацких событий 1968 года» (1968). В нем все изображенные элементы свободно «левитируют» в условном бесконечном пространстве и своими подвижными силуэтами-телами отчетливо устремляются в центр композиции. На темно-сером фоне контрастно выделяются отдельные светлые пятна яркого чистого красного и изысканные по цветовому звучанию вкрапления бирюзового. Эти колористические отношения также выстраиваются по принципу соподчиненности центру композиции: большие динамичные серо-черные элементы агрессивно обступают с разных сторон светлые концентрированные пятна. Так в листе создаются метафорически одушевленные динамичные формы. Грицюк подчеркивает их биоморфность и агрессивность, которая ощущается и в особой остроте их сочленений, и в плавных округлых очертаниях.

Для художественного мышления Грицюка свойственна ориентированность на выстраивание традиционных пейзажных отношений верха и низа, главного и второстепенного. Однако в композиции рассматриваемого листа пейзажно-пространственная структурированность явно отсутствует. Как художественный принцип пейзажная ориентированность распространяется на большинство абстрактных произведений мастера, имеющих в своей основе признаки первоначально запечатленного и многократно переработанного натурного мотива. Отсутствие же этой ориентированности в данном сюжете говорит о фантазийной природе листа, сюжет которого вдохновлен, скорее, не натурными наблюдениями художника, а его воображением и внутренними, бессознательными, чувственными ассоциациями.

Несмотря на название, сообщающее зрителю о конкретном событии, в листе «Памяти чехословацких событий 1968 года» не до конца проявлена содержательная сторона.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Зритель концентрирует свое внимание лишь на смутных ощущениях автора, проступающих через сложную ассоциативную структуру ритмических и пластических элементов. Поэтому невозможно выстроить определенную логику интерпретации образа, которая бы в полной мере отразила суть художественного высказывания. Такая незаконченность, недосказанность сообщения объясняется логикой развития художественного метода Грицюка. Данный лист является частью целого: серии или цикла листов с изображением одного и того же мотива. Найденный однажды и включенный в тематическую серию мотив неоднократно преобразуется художником и развивается, органично проявляясь в живописной и пластической ткани многих произведений. Поэтому для понимания особенностей осмысляемой Грицюком темы необходимо проанализировать и другие листы, входящие в один повествовательный ряд.

Пластический мотив в листе «Памяти чехословацких событий 1968 года» неоднократно повторяется и в других композициях-фантазиях: «У самовара» (1972), Лист 35. Без названия. (1975) и др. При неизменной в ритмическом и композиционном отношении структуре мотива в новых листах трансформируются лишь отдельные пластические элементы и меняется колористическая гамма: в одном листе преобладают красный и лиловый, а в другом – контрастные синий и желтый. Лист «У самовара» наталкивает на мысль о том, что мотив в листе «Памяти чехословацких событий 1968 года» вдохновлен излюбленным Грицюком мотивом дружеского разговора за столом. Эта тема актуальна для многих произведений художника. Изображая своих друзей, Грицюк не стремится воссоздать их реальный облик, а скорее передает общую атмосферу, царящую во время их встреч и разговоров. Эта особая атмосфера единения и оживленных бесед отражена в предельно абстрактной и колористически экзальтированной композиции «Застолье у Василевских» (1974), фантасмагорической, балаганной литографии «Причуды у самовара» (1974), в экспрессионистическом и трагическом «Портрете поэта Виктора Сосноры» (1971) и др. Возникновение темы встречи в творчестве Грицюка, очевидно, обусловлено особыми социокультурными моделями поведения, характерными для советского общества 1960–1970-х гг., когда при официальном игнорировании частной жизни интеллигенция находила самовыражение в разговорах на кухне или в мастерской художника (см.: [Мизиано, 2020]). Так, в соответствии с данной моделью вокруг фигуры Грицюка образовалось сообщество единомышленников, в которое входили молодые новосибирские художники, ученые Академгородка, журналисты и писатели. Грицюк приглашал их в свою мастерскую на дружеские встречи и импровизированные выставки, что, на наш взгляд, явилось стилеобразующим фактором в развитии искусства Новосибирска. Здесь уместно вспомнить подобные встречи с иностранными послами, видными культурными деятелями и начинающими художниками в 1960-е гг. в лианозовских мастерских, в частности, в мастерской нонконформиста Оскара Рабина.

Тема дружеских разговоров и встреч, отраженная в листе «У самовара», помогает раскрыть содержательную сторону композиции «Памяти чехословацких событий 1968 года». Судя по названию, Грицюк фиксирует внимание не на конкретном событии, а на его переживании и осмыслении. Реальный разговор вокруг праздничного стола преображается в фантасмагорическое действо – битву миров. Художник, усиливая метафоричность образа, прибегает к активному фантазированию на политическую тему и приподнимает над обыденностью реальную ситуацию беседы, достигая в осмыслении темы апокалиптического накала.

Немногочисленные произведения из серии «Фантазии и интерпретации» с развернутыми названиями задают определенную логику анализа. Исследователь, существуя в рамках заданного Грицюком принципа серийного повествования, вынужден лавировать между разными подходами к анализу произведений. Иногда интерпретатор отталкивается от названий-ключей, имеющих отчетливую семантическую и смысловую нагруженность, и переходит к содержательному уровню с выявлением проблемных тематических вопросов, а затем к уровню формальному, пластическому. В.С. Манин отмечает: «Каждый лист Грицюка имеет конкретный адрес. Это не означает, что тема легко прочитывается. Иногда она остается неразгаданной. Только сообщенное произведению

ISSN 2227-6165

название позволяет воспринять тему в заданном направлении» [Манин, 1987, с. 48]. Иногда наоборот: отталкиваясь от повторяющихся из листа в лист по стилю и структуре пластических мотивов, исследователь переходит к анализу содержания. На пластическом уровне Грицюк традиционно использует метафору как основной прием выразительности, иногда перерастающий в символическую или сюрреалистическую образность. Мы предполагаем, что анализ отдельных изобразительно-выразительных элементов метафорической природы, типичных и неоднократно повторяющихся в абстрактных произведениях с развернутыми названиями, способствует выявлению художественных особенностей и в безымянных композициях, составляющих основную часть серии «Фантазии и интерпретации».

С пластической темой листа «Памяти чехословацких событий 1968 года» также соотносится (причем менее выражено, в отличие от предыдущего ряда листов) композиционная структура листа «Свобода» (1968). От наименования, отображающего переживание чехословацких событий, Грицюк приходит к обобщенному, абстрактному названию, обозначающему уже понятие как таковое и отражающему художественно-образное размышление автора о свободе как проблеме. В.С. Манин отмечает: «Грицюк может касаться важных событий в жизни человечества, но способен отвлечься в сторону условного выражения общепонятных явлений» [там же, с. 48].

При сравнительном анализе листов «Памяти чехословацких событий 1968 года» и «Свобода» обнаруживается общий пластический, цвето-ритмический принцип выстраивания композиции и образа. Отдельные элементы листа «Свобода», сближенные по силуэту и ритмическому положению с элементами первого листа, напоминают тонкие острые копья, с разных сторон направленные к светящемуся центру. В условном, метафорически обыгранном «оскале» серо-черного цветка художник изобразил разноцветное пятно, в котором угадывается символический образ города, по колористическому решению и стилистике напоминающий праздничные городские фантазии Грицюка 1960-х гг. Маленький, живой, светящийся изнутри «город» обступают со всех сторон огромные движущиеся и устрашающие биоморфные формы, словно лепестки цветка, крепко скрепленные в одном стебле, вырастающем откуда-то снизу. Усиленная метафоричность в листе «Свобода» превращается в сюрреалистическое образное решение: устрашающая машина насилия и смерти или одушевленный фантастический цветок заглатывает маленький и беззащитный город.

В этот же повествовательный ряд можно включить и лист «Без названия» (1975). В работе в усиленном гипертрофированном виде представлены сюрреальные биоформы с клешнями-копьями, направленными к центру композиции, в котором Грицюк изобразил каплевидный силуэт мерцающей субстанции, окрашенной в голубые, синие тона в противоположность окружающему ее лилово-розовому пространству. В композиционной структуре и в характере образа угадываются отголоски мотива встречи и разговора у обеденного стола, разрабатываемого художником в предыдущих произведениях. Однако в этом листе мирная беседа друзей превращается в агрессивную устрашающую битву биоформ вокруг чего-то беззащитного и зыбкого.

В работах «Памяти чехословацких событий 1968 года», «Свобода», «У самовара» и нескольких листов без названий Грицюк, используя сложную метафору, переходящую в сюрреалистическую образность, демонстрирует, во-первых, свое процессуальное и серийное движение мысли, проявляющееся в постоянном преобразовании одного и того же мотива, и во-вторых, неоднозначность своего взгляда на политические события, переживание которых отражается в цвето-ритмических экспериментах и сюрреальных трансформациях повторяющегося мотива. Так же принцип сюрреальности преобразуется в зашифрованный язык метафор, который становится необходимым в ситуации нормативной эстетики соцреалистического канона.

Еще одним важным художественным высказыванием Грицюка в 1970-е гг. является лист «Архипелаг ГУЛАГ» (1974) – живой и эмоциональный отклик художника на публикацию книги А.И. Солженицына, сначала на Западе (1973), а затем подпольно и в СССР (1974). Писатель показал невидимую жизнь страны и представил свидетельства о репрессивной, жестокой политике сталинского режима. Он вскрыл изнанку жизни, чтобы показать ее абсолютную ненормальность.

ISSN 2227-6165

По сути, публикация «Архипелага ГУЛАГА» в 1974 году стала таким же знаковым событием для отечественной истории, как и политические события конца 1960-х гг. Советский человек в очередной раз убедился в утопичности ожиданий счастливого коммунистического будущего. По свидетельству Л.А. Бажанова, деятели художественного мира, даже если они и не примыкали к диссидентскому движению, попадали под влияние текстов или действий диссидентов [Бажанов, 2010]. В таких условиях «внутренние события имели большое значение для постепенного формирования если не инакомыслия, то зарождения *сомнения в правильности* пути, по которому шла страна, и *критического освоения* окружающей действительности» [Кизевальтер, 2010, с. 29; выделено автором].

Лист «Архипелаг ГУЛАГ» минималистичен и статичен, лишен разнообразных абстрактных элементов. По манере исполнения он созвучен тихим пейзажам позднего Грицюка, в которых художник представляет собирательный, пессимистически окрашенный образ голубого города. Однако настроение в нем имеет другую тональность, скорее трагическую и тревожную. Перед нами метафора или символ абстрактного города-острова-лагеря. Художник изобразил вибрирующую подвижную массу, которая занимает большую часть горизонтально ориентированного формата листа. Эта неустойчивая масса отделена от остального сине-голубого пространства черным зыбким и грубым контуром. В центре композиции художник изобразил подвижное красное пятно, контрастно выделяющееся на серо-голубом теле вибрирующего «острова». Это пятно уподобляется сочащейся ране. Красный выступает здесь как проявление тревожности, боли и печали. Концентрирующие на себе внимание зрителя огромная вибрирующая масса и кровавое пятно на ней противопоставлены серо-голубой, холодной, пессимистической действительности. Такой художник видит бесчеловечную гулаговскую реальность.

Об интересе Грицюка к творчеству и общественной деятельности Солженицына свидетельствует и его абстрактно-интуитивная композиция «Прощание с Солженицыным» (1974). Лист наполнен эмоциональными переживаниями художника, вызванными арестом и высылкой опального писателя за границу. В абстрактной, но одновременно и в сюрреалистической манере Грицюк воссоздал, очевидно, облик самого Солженицына. В.С. Манин отмечает, что художник, разрабатывая немногочисленные портретные образы, скорее в них «импровизировал на тему личности. Бывало, на обложке каталога он быстро сделает красочную композицию и объявит: “Это ты” или “Мы с тобой пьем чай”. Разумеется, в этих композициях не было ничего общего с портретом. Художник пытался выразить настроение личности или ситуации, найти колористический эквивалент предмета изображения» [Манин, 1987, с. 31]. Изображенное Грицюком в ярко выраженном экспрессионистическом ключе антропоморфное существо предстает перед зрителем надломленным и испытывающим боль и страх. Трагическое настроение в листе подчеркивается максимальным абстрагированием персонажа до состояния бестелесности, гротескными, обостренными очертаниями и использованием только черного и красного. Обильный красный, проступающий через произвольные экспрессивные черные линии и зигзаги, символизирует страдания. Здесь очевидна импровизационность подхода художника, спонтанность и интуитивность решения абстрактного образа.

Принцип импровизационности и сюрреалистический гротеск сближают этот лист с многочисленными рисунками Грицюка, которые можно назвать «каракулями», «почеркушками» или интуитивными композициями-«фантазиями». «Экспериментируя, Грицюк начал делать небольшие рисунки цветными фломастерами или кистью, обыгрывая линией какой-либо пластический мотив. В них тоже всегда был сюжетный стержень, но кажущаяся непроизвольность рисунка выступала на первый план. Так рисуют, оставляя автографы» [Муратов, 1987, с. 19]. Экспериментальный подход, игровое начало, сиюминутность и непроизвольность, характерные для этих «автографов», свидетельствуют об активном применении Грицюком принципа автоматизма или автоматического, стихийного письма.

ISSN 2227-6165

Автоматизм письма указывает на интуитивную природу художественных устремлений Грицюка и одновременно сближает его творчество с сюрреалистическим направлением. А. Бретон считал, что сюрреализм – это «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» [Бретон, 1986, с. 56]. По мысли Бретона, не разум как компонент личности художника осуществляет автоматическое движение его мысли, а внутренние, бессознательные, психологические побудители. Однако при сравнении фантазий Грицюка с сюрреализмом необходимо учесть, что он «не интересовался теоретическими платформами различных направлений. Интерес его к западному искусству всегда был практичным» [Манин, 1987, с. 40]. Свидетельством практичного интереса Грицюка к западноевропейской живописи служит наблюдение В.С. Манина: «Грицюк тщательно изучал состояние современного искусства по репродукциям и по небольшому числу оригинальных произведений, находящихся в московских и ленинградских музеях. Трудно сказать, кому он отдавал предпочтение. Ему нравился Дюфи. Пристрастие это казалось стойким. Увлекался он и Сезанном, Пикассо, Бюффе. В произведениях Миро он нашел много общего со своим ходом образной мысли, со своим способом воплощения мира, его духовных колебаний и социально-нравственных коллизий» [там же, с. 39-40].

Полотна сюрреалиста Хуана Миро «настолько плоскостны, игра форм и линий сама по себе настолько выразительна и богата, что взаимодействие угадываемых предметов, их детали и тем более связь с бессознательным воспринимались бы скорее <…> на уровне не материальном, а совершенно эмоциональном» [Герман, 2018, с. 244-245]. Эмоциональность фантазийных образов отмечается и в творчестве Грицюка: созданная им в серии «Фантазии и интерпретации» иллюзорная реальность, по мнению В.С. Манина, в действительности «представляет психическую эманацию художника, его мироощущение, его раскаленное сознание» [Манин, 1987, с. 41]. Однако, выделяя и описывая очевидные, казалось бы, сюрреалистические тенденции в творчестве Грицюка: «ироническую отстраненность», фантасмагоричность, причудливость и гротеск созданных им образов, синтезированные и деформированные фрагменты реальности, опосредованная связь с творчеством Миро, также успешно соединяющим принципы беспредметного искусства с сюрреальными образами, – В.С. Манин, настойчиво избегает сопоставления «фантазий» Грицюка с сюрреалистическим направлением. Он объясняет природу фантазийных образов через их зависимость от душевного, психологического состояния, обусловленного трагической реальностью, в которой пребывает художник.

В творчестве Грицюка импульсом для возникновения «почеркушек» служили сохранившиеся в памяти художника сюжеты и мотивы, связанные с городской темой. Однако в усиленной работе подсознания художника эти реальные мотивы превращались в далекие воспоминания или грезы. Они, словно образы из его снов, воплощались в художественной реальности заметно трансформированными и преобразованными. В этих сложных сгустках закруглений, узоров и кругов угадываются купола древнерусских храмов, очертания лиц и фигур, фрагменты декоративно украшенных домов и народной дымковской игрушки. Все эти элементы сливаются в фантастические подвижные биоморфные формы, напоминающие людей, одетых в пышные платья и костюмы, украшенные извилистыми загогулинами и кругами. Постоянно возникающие у Грицюка фломастерные аллюзии в основе своей стремятся к биологическим округлым формам, они оживают, становятся пульсирующими и неустойчивыми, словно парят в пространстве. Грицюк-сюрреалист, используя принцип автоматического письма, словно культивирует в своем мышлении непредсказуемость и случайность, благодаря которым возникают неповторимые художественные образы: «С дистанции времени видно, что стихией Грицюка было не натурное изображение, а искусство воображения, фантазии, домысла. Художнику достаточно было иногда житейской причины, чтобы возбудить живописный импульс. Случалось, в течение дня он мог исполнить до десяти своеобразных композиций, и только усталость перекрывала поток воображения» [там же, с. 29].

ISSN 2227-6165

Принцип импровизационности привел Грицюка к органичному превращению «почеркушек» в большие и законченные цвето-ритмические композиции. Фантастические подвижные фигуры, напоминающие людей, в листах «Памяти чехословацких событий 1968», «У самовара» и др. окончательно превратились в своеобразные биологические округлые формы, сочетающие в себе одновременно как силуэты архитектурных сооружений, так и тела изломленных в неестественных позах людей. В этих композициях по-прежнему ведущим компонентом является цвет, ставший драматичным и даже трагичным по звучанию. В поздних листах всячески подчеркивается подвижность и неустойчивость: биоморфные силуэты пульсируют, движутся, танцуют, стремятся в центр композиции. Свойственные этим биоформам внутренние изломы, округлые пульсирующие выпуклости и серая окраска позволяют соотнести их со страдающими и надломленными формами-телами скульпторов Э.И. Неизвестного и В.А. Сидура или абстрактными образами музыкального стилизатора-концептуалиста В.Б. Янкилевского и метафизика М.М. Шварцмана.

Использование «другими» художниками абстрактного или сюрреалистического метода для искажения реальности, для ее активной трансформации и преображения обусловлено мистическими, психологическими, религиозными и аналитическими внутренними побудителями. По мнению Е.Е. Асеевой, нонконформисты, погружаясь в своем творчестве в миры сакрального или бессознательного, миссионерски восполняли отсутствие подобного опыта в советской культуре [Асеева, 2002]. Однако в условиях функционирования соцреалистической системы такое воплощение иррационального опыта становится возможным только с применением концептуальных кодов или сложных метафор-знаков. Искусствовед А.К. Якимович утверждает, что у «полуофициальных» художников и скульпторов А.Ю. Никича, Д.Д. Жилинского, Т.Г. Назаренко, О.В. Булгаковой, Л.М. Баранова и др. «был свой особый регистр разговора со зрителем, своя территория между борющимися лагерями (или в стороне от схваток)» [Якимович, 2009, с. 347]. Этот особый, иносказательный тип коммуникации неофициальных и полуофициальных художников с посвященными зрителями сближается с эзоповым языком, активно используемым в литературе в качестве системы речевых замен и оборотов (особые слова, синтаксические конструкции и грамматические черты), позволяющих «говорить, не говоря» в условиях официального дискурса. Эзоповым языком в советских реалиях изъяснялись не только литературные персонажи, но и часть общества в повседневной речи. Исследование творчества представителей «другого искусства», в том числе и творчества Грицюка, с точки зрения использования эзопова языка, на наш взгляд, является перспективным направлением.

Таким образом, Грицюк как художник противопоставляет себя официальной доктрине. Это проявляется в его бегстве в «иррациональные» миры своего безмерного «внутреннего Я». Абстракция, кажущаяся для большинства советских зрителей и официальных представителей соцреалистической системы антиполитической и сугубо формальной, стала для Грицюка полем свободного самовыражения. С одной стороны, его абстрактные произведения имеют рациональное, логическое начало и направлены на анализ внешнего мира, а с другой – выступают как фантазии, как результат интуитивных поисков своего языка и воспроизведения внутренних переживаний. Именно в бессознательном поле абстракции в симбиозе с сюрреализмом и фантазией художник решается на политическое высказывание, граничащее с диссидентской позицией. При этом Грицюк не занимает однозначную политическую позицию, не становится диссидентом или неофициальным художником в буквальном понимании, он всего лишь демонстрирует свою «обусловленность временем». Являясь в первую очередь «диссидентом от искусства», Грицюк – герой не политического, а эстетического сопротивления, он видит в своем времени крайнюю противоречивость и неопределенность и воспроизводит свое сложное экзистенциальное переживание, используя усиленную метафорическую абстрактно-сюрреальную образность.

ISSN 2227-6165

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асеева Е.Е.* Послевоенное абстрактное искусство в России (1950–80 гг.): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2002.
2. *Бажанов Л.А.* Семидесятые – это новое художественное мышление // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: Эссе, интервью, воспоминания / Сост. *Г. Кизевальтер.* – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. С. 38-43.
3. *Бретон А.* Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / Сост., предисл., общ. ред. *Л.Г. Андреева.* – Москва: Прогресс, 1986. С. 40-73.
4. *Булатов Э.* За горизонт // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: Эссе, интервью, воспоминания / Сост. *Г. Кизевальтер.* – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. С. 44-57.
5. *Герман М.* Модернизм: Искусство первой половины XX века. – Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2018.
6. *Кизевальтер Г.Д.* От составителя // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: Эссе, интервью, воспоминания / Сост. *Г. Кизевальтер.* – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. С. 5-29.
7. *Манин В.С.* Фантасмагории // Николай Грицюк. Человек и художник / Сост. *В.Э. Грицюк.* – Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1987. С. 29–49.
8. *Мизиано В.* Сообщества застоя // Это было навсегда. 1968–1985. – Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2020. С. 56-61.
9. *Муратов П.* Каталог персональной выставки. Николай Грицюк. 1922–1976. – Москва, 1977.
10. *Муратов П.Д.* Творчество // Николай Грицюк. Человек и художник / Сост. *В.Э. Грицюк.* – Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1987. С. 3–28.
11. *Чимитов В.Н.* Особенности развития частного индустриального мотива в творчестве Н.Д. Грицюка (на примере листов из серии «Кузбасс») // Художественная культура Сибири и сопредельных территорий: Страницы прошлого и современность: сборник материалов III межрегиональной научно-практической конференции. – Барнаул, 2019. С. 81–84.
12. *Чупринин С.* Оттепель: События. Март 1953 – август 1968 года. – Москва: Новое литературное обозрение, 2020.
13. Энциклопедия эпистемологии и философии науки. – Москва: Канон+, 2009.
14. *Якимович А.К.* Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. – Москва: Искусство–XXI век, 2009.

REFERENCES

1. Aseeva E.E. *Poslevoennoe abstraktnoe iskusstvo v Rossii (1950–80 gg.)* [Post-war abstract art in Russia (1950–80)]. Abstract of Ph. D. thesis. St. Petersburg, 2002.
2. Bazhanov L.A. *Semidesyatye – eto novoe hudozhestvennoe myshlenie* [Seventies is a new artistic thinking]. In: *Eti strannye semidesyatye, ili Poterya nevinnosti: Esse, interv yu, vospominaniya* [These Strange Seventies, or Loss of Innocence: Essays, Interviews, Memories]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. Pp. 38-43.
3. Breton A. *Manifest syurrealizma* [Manifesto of Surrealism]. In: *Nazyvat veshchi svoimi imenami: Programmnye vystupleniya masterov zapadnoevropeyskoy literatury XX v.* [Call a spade a spade: Programmatic Performances of Masters of European Literature of XX century]. Moscow, Progress, 1986. Pp. 40-73.
4. Bulatov E. *Za gorizont* [Over the horizon]. In: *Eti strannye semidesyatye, ili Poterya nevinnosti: Esse, interv yu, vospominaniya* [These Strange Seventies, or Loss of Innocence: Essays, Interviews, Memories]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. Pp. 44-57.
5. Chuprinin S. *Ottepel': Sobytiya. Mart 1953 – avgust 1968 goda* [Thaw: Events. March 1953 – August 1968]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2020.
6. Chimitov V.N. *Osobennosti razvitiya chastnogo industrial'nogo motiva v tvorchestve N.D. Gricyuka (na primere listov iz serii «Kuzbass»)* [Features of the development of the private industrial motive in the works of N.D. Gritsyuk (on the example of sheets from the Kuzbass series)]. In: *Hudozhestvennaya kul'tura Sibiri i sopredel'nyh territorij: Stranicy proshlogo i sovremennost': sbornik materialov III mezhregional'noj nauchno-prakticheskoj konferencii* [The Artistic Culture of Siberia and Neighboring Territories: Pages of the Past and the Present: A Collection of Materials of the III Interregional Scientific and Practical Conference]. Barnaul, 2019. Pp. 81-84.
7. *Enciklopediya epistemologii i filosofii nauki* [Encyclopedia of Epistemology and Philosophy of Science]. Moscow, Kanon+, 2009.

8. German M. *Modernizm: Iskusstvo pervoj poloviny XX veka* [Modernism: Art of the first half of the XX century]. St. Petersburg, Azbuka-Attikus, 2018.
9. Kizeval ter G.D. *Ot sostavitelya* [From the originator]. In: *Eti strannye semidesyatye, ili Poterya nevinnosti: Esse, interv yu, vospominaniya* [These Strange Seventies, or Loss of Innocence: Essays, Interviews, Memories]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. Pp. 5-29.
10. Manin V.S. *Fantasmagorii* [Phantasmagories] In: *Nikolaj Griciuk. Chelovek i hudozhnik* [Nikolay Gritsiuk. Man and artist]. Novosibirsk, Novosibirskoe knizhnoe izdatel stvo, 1987. Pp. 29-49.
11. Miziano V. *Soobshchestva zastoya* [Communities of Stagnation]. In: *Eto bylo navsegda. 1968–1985* [It was forever. 1968-1985]. Moscow, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya, 2020. Pp. 56–61.
12. Muratov P. *Katalog personal noj vystavki. Nikolaj Gricyuk. 1922–1976.* [Personal exhibition catalog. Nikolaj Gricyuk. 1922–1976.]. Moscow, 1977.
13. Muratov P.D. *Tvorchestvo* [Oeuvre]. In: *Nikolaj Griciuk. Chelovek i hudozhnik* [Nikolay Gritsiuk. Man and artist]. Novosibirsk, Novosibirskoe knizhnoe izdatel stvo, 1987. Pp. 3-28.
14. Yakimovich A.K. *Polety nad bezdnoj. Iskusstvo, kul tura, kartina mira. 1930–1990* [Flying over the abyss. Art, culture, world view. 1930–1990]. Moscow, Iskusstvo–XXI vek, 2009.

ISSN 2227-6165