

О. Е. Левченко

«Живое пространство» как мировоззрение и авторский знак Ю. Н. Филоненко

Статья посвящена творческому методу Юрия Николаевича Филоненко (род. 1947, г. Луганск, Украина). Его фигура – одна из ключевых в современном художественном процессе на Урале. Основное внимание автор уделяет проблеме «живого пространства» в живописных полотнах Филоненко. Для удобства описания и анализа вводится термин «плазмод», заимствованный из области естественных наук, который наиболее точно выражает сущность живописной структуры полотен, характерных авторских мазков, являющихся одновременно декоративным, композиционным и смысловым элементом.

Ключевые слова: пространство картины, непредметная среда, эмоционально-психологический строй, «живое пространство», «плазмод», живописная структура.

O. E. Levchenko

"Living Space" as a Worldview and the Author's Mark of Ju. N. Filonenko

This article focuses on the creative method of Yuri Filonenko (date of birth: 1947, city of Lugansk, Ukraine). He is a key figure in a modern creative process in Ural. The author pays her main attention to the "living space" problem in Filonenko's picturesque canvases. For a better description a special term "plasmoid" is used which was borrowed from the natural sciences and expresses the essence of beautiful structures of paintings and the artist's typical dabs. They are decorative, compositive and semantic elements at the same time.

Keywords: space of the painting, non-subject environment, an emotionally-psychological system, "living space", "plasmoid", a picturesque structure.

Творчество Юрия Филоненко – яркая страница истории уральского искусства. Неповторимый и яркий мастер, он оказал существенное влияние на искусство уральского региона. Член Союза Художников СССР, участник множества отечественных (в том числе «Свердловские художники в Москве», 1987 г.) и зарубежных выставок (вплоть до Венецианской биеннале), обладатель наград различного уровня в области искусства книги, лауреат премий главы Екатеринбурга им. В. Н. Татищева и Г. В. де Генина (2000) и Губернатора Свердловской области за выдающиеся достижения в области литературы и искусства (2003), талантливый педагог – Юрий Филоненко признан и хорошо известен в регионе.

Хотя имя Ю. Н. Филоненко постоянно «на слуху», серьезных аналитических работ о творчестве художника, особенно последних двух десятилетий, до сих пор нет. Лучшей публикацией о художественном методе Филоненко остается небольшая статья Г. С. Холодовой «Заговор посвященных» [1], в которой точно подмечены особенности его художественного стиля, национальные истоки, ярко выраженное игровое начало, склонность к созданию гротескных образов. На

ее основе строится и текст альбома «Семь екатеринбургских художников» [2], в котором содержится очерк о Филоненко.

Невозможно обойти стороной статьи Н. Ф. Горбачевой и З. Ю. Тауровой. Горбачева в статье к небольшому каталогу (1984) [3] говорит о музыкальности творчества мастера и о барочных импульсах в его творчестве (утверждение спорное, требующее развернутого анализа). Более точной, на наш взгляд, является статья Горбачевой «Мир обнимаю взглядом» [4], подкупаящая своим личностным финальным аккордом: «Художник с собственным именем. Верю ему».

Эмоциональны, искренны статьи Тауровой «Диктат памяти и прихоть настроений» [5] и «Две музы Юрия Филоненко» [6]¹. В первой справедливо говорится о побуждающих художника к творчеству субстанциях – памяти и темпераменте, во второй метко замечено, что Филоненко, «прищурившись», видит больше, чем если бы он смотрел в оба.

Творчество художника довольно часто привлекало внимание журналистов. Много вопросов, например, ставит в своей статье «Мир рядом с

нами» Ю. Матафонова [7], призывая читателя к размышлению и собственному анализу. Интересны интервью с Филоненко недавнего времени, проведенные М. Романовой [8], Т. Бондаревой [9], Е. Степановой [10], в них удачно отражен взгляд самого мастера, но, к сожалению, нет анализа его творчества.

Следует сделать акцент на том, что все вышеперечисленные источники относятся к периоду восьмидесятых и перестроечному периоду. После Перестройки ситуация преломилась.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод о двух больших этапах творческой жизни Юрия Филоненко на Урале. Первый этап – это время с приезда Филоненко в Свердловск и примерно до 1993 г., когда художник принимал активное участие в художественной жизни и сам во многом ее формировал. Второй этап – постсоветский период, когда произошла резкая смена художественного творчества, изменение ориентиров, реформа самой художественной атмосферы по всей стране, в том числе и в Екатеринбурге. Если сравнивать Филоненко с другими крупными мастерами города, то он оказался менее востребован как живописец, предпочтя уйти в тень, однако очень востребован как книжный дизайнер, и это стало крупной вехой в его творчестве.

В скобках отметим, что в последнее время наметилась тенденция «ренессанса» имен признанных мастеров. Это культурная политика, наполненная осознанием того, что у нас есть большие художники. В этом – одна из причин пробудившегося интереса к Юрию Филоненко, человеку, доказавшему свое мастерство, обладателю высокой художественной культуры.

История творческого пути Юрия Филоненко начинается в Украине, в городе Луганске, с самых ранних лет жизни. Это связано с особенностью украинского менталитета и быта. И мама, и бабушка Филоненко любительски занимались рисованием. «На Украине кто не рисует? Там хаты расписывать надо» [11], – так и Юрий Филоненко, будучи совсем маленьким, начал с росписи хат.

В 1957–1961 гг. Юрий Филоненко учился в Профессиональном техническом училище на специальности «Слесарь промышленного оборудования», что в дальнейшем, как ни странно, пригодилось ему в творческой деятельности. Прекрасное знание станков помогло Филоненко в его должности художественного редактора, ведь он мог мыслить не только художественно, но и технологически.

В 1969 г. поступил в Украинский полиграфический институт им. И. Федорова во Львове. Там он выиграл конкурс плаката и был направлен в Лейпциг, в Высшую полиграфическую школу, в мастерскую известного художника-шрифтовика А. Капра. У Капра Филоненко проучился один семестр, но значимость заграничного обучения переоценить трудно. Немецкая педантичность и обязательность, да и вообще прикосновение к западной школе определенным образом сформировали Филоненко.

В 1974 г. начинается творческий путь Филоненко в нашем городе. В Свердловск его пригласили на должность художественного редактора в Средне-Уральское книжное издательство, в котором он проработал до 1982 г.

Расцвет творчества Филоненко приходится на 80-е гг.: графические серии, получавшие премии (вплоть до международных), обращение к живописи, наибольшее число выставок, работа в художественном училище. Сама атмосфера 80-х становится особой: беспокойство в обществе, окончательное падение «железного занавеса» в конце десятилетия. Уход из издательства (а значит, своего рода высвобождение из определенных рамок), рождение сына, потребность расширить и усилить область своего влияния на территории, ментальность которой значительно разнится с той, где рос и воспитывался художник. Все внутренние и внешние течения привели Филоненко к настоящему творческому всплеску. Именно в 80-е сформировался оригинальный творческий метод художника.

Отличительной чертой живописи Юрия Филоненко является понимание пространства картины как самостоятельной художественной составляющей. Мастер воспринимает пространство «живым», что со смыслообразующей точки зрения придает его работам больше экзальтированности, мистичности, а на уровне художественного языка выражается обилием разноплановых цветных мазков. В художественной фотографии подобного типа вкрапления в пространство называются *плазмоидами*. Для удобства описания и анализа живописи Филоненко также будем применять термин «плазмOID» по отношению к мазкам прямоугольной формы, а иногда и к более сложным фигурам, вводимым автором в качестве оформления пространства.

«ПлазмOID – плазменный сгусток, ограниченная конфигурация магнитных полей и плазмы» [12]. Данный термин для обозначения характерных мазков, применяемых Филоненко, является

условным, и на этом необходимо заострить внимание. Ранее в искусствоведении вводимый термин использован не был. По отношению к элементам на фотографических снимках название «плазмOID» также условно: так называют белые (иногда с разноцветными переливами) полупрозрачные шары, реже – объекты аналогичной структуры, но вытянутой формы. Однако далеко не всегда это непосредственно плазменный сгусток (еще одно обозначение – «энергетический шар»), иногда плазмOIDами называют пылинки, мелкий снег, капли, песчинки, запечатленные на фото на этот сгусток похожими.

Следует оговориться, что плазмOIDы появились в картинах Филоненко практически сразу после его обращения к живописи. Лишь самые ранние работы 1982–1985 гг. не включают этот декоративный и смысловой элемент. Если полотно 1982 г. «Посвящение Гильену» (изображен возлежащий на земле меланхоличный поэт), «Часы растрату в долгом разговоре» (раскрывает столкновение двух характеров и – больше – двух подходов к искусству: спокойный и монументальный Брусиловский противостоит всклокоченному и терзающемуся Филоненко), «И каждый миг уносит частичку бытия» (одно из самых трогательных полотен художника, горизонталь которого принадлежит Пушкину, пребывающему будто в некоем метафизическом сне) и т. д. еще выстроены в более традиционной манере, являются более мягкими и пластичными, то в картине «В 37 лет убит под Лисичанском» (рассказывает о моменте трагической смерти дяди художника на войне; 1984) и диптихе «Вечера в Шайтанке» (повествует о почти гоголевских фантазмагориях; 1985) мазки становятся более экспрессивными и декоративными, а в работах 1986 г. «Утренняя преданность» (единственный натюрморт художника с утренним кофе и осязаемым присутствием двух влюбленных людей), «И мир напротив обнимаю взглядом» (рассказывает о том, как тепло и уютно на родине, с мамой, которая готовит самый вкусный хлеб своими руками), «Несогретое время прощания» (картина интересна с точки зрения колористического строя, а значит, состояния: монохромная и цветная половины изображают одну и ту же женщину в разных состояниях, прощающуюся с самой собой) мазки особого типа вырываются из пространства объекта в окружающее объект пространство, тем самым становясь «плазмOIDами», генерирующими «дыхание» непредметной среды.

Переход от фигуративной живописи, не включающей в себя авторский знак художника, осуществлялся постепенно, и в некоторых работах 1986 – переходного – характерные мазки еще концентрируются в рамках объекта, будь то человек или гитара, как в триптихе-фантазмагории «Авось на память поневоле придет Вам тот, кто воспевал», где вокруг пушкинской личности творятся гоголевские страсти. Уже в таких полотнах Юрий Филоненко узнаваем за счет игры с мазками. Сам мастер считает, что «очень много времени уходит на внутреннюю стабилизацию, чтоб это ты был, а не кто-то – это очень много надо работать» [13]. Однако сказать, что Филоненко стабилизировался долго, нельзя. Действительно, первые несколько лет после прихода в живопись художник нащупывал свою нишу, искал свой неповторимый стиль – и нашел. Нашел быстрее многих.

С небольшой долей сомнения можно утверждать, что даже неопытный зритель, зная только пару работ художника, сможет впоследствии узнать его произведения. Бесспорно, Филоненко нельзя отказать в отсутствии авторской манеры письма, основным элементом которой является способ изображения окружающей среды, а именно, как уже говорилось выше, разбросанные по холсту мазки разной формы, цвета, размера...

Несмотря на то, что манера Филоненко не исключает обвинения в декоративизме, в желании художника быть узнаваемым, хотелось бы обратить внимание на обратную сторону медали, более привлекательную. Приведем выдержку из личной беседы с Юрием Филоненко: «Да, это живое пространство... Я когда-то наблюдал за этим, а потом стал использовать» [14].

Есть люди, для которых является неоспоримым фактом присутствие вокруг нас невидимого глазу, есть те, кто ощущает или физическим зрением видит объекты, зрению других не подвластные. Такое видение может присутствовать постоянно либо открываться в определенном состоянии, которое в случае с живописцем можно обозначить как вдохновение. Исходя из сказанного художником, можно прийти к выводу о неслучайности «плазмOIDов» в каждой картине мастера. Именно поэтому не хотелось бы «обесценивать» элементы, которые на первый взгляд могут показаться исключительно декоративными.

Солнечные зайчики, пылинки, блики от предметов и нечто еще более неуловимое заполняют окружающий человека мир. Особая пульсация жизни, беспокойная энергетика ощущается в по-

лотнах Филоненко. А энергетику формируют люди, взаимодействуя друг с другом тем или иным образом. В итоге наибольшую важность приобретает не конкретность события или действия с подробным описанием вещественной среды, а создание неповторимого эмоционально-психологического строя произведений.

Безусловно, столь значимый в полотнах Филоненко элемент несет в себе и композиционную нагрузку. В работе «Целует ногу, которую хочется укусить» (1998) в пустом, густо закрашенном черным левом верхнем углу мы видим два очень больших «плазмоида»: ярко-белый, напоминающий окно, и изогнутый коричнево-серый. Они придают композиционное и колористическое равновесие: пустой угол заполняется неким объектом, за счет чего композиция гармонизируется, а диагональ *правый нижний угол – середина – левый верхний угол* акцентируется белыми пятнами.

При взгляде на холсты Филоненко не возникает ощущения, что «плазмойды» здесь не к месту, «не вовремя»: вот сидят спиной друг к другу художник Миша Брусиловский и петух, и вся окружающая их среда будто «петушится», вторя разноцветному петушину хвосту («Два диалектика (Брусиловский и петух)», 2009).

Есть работы, где разноцветных мазков слишком много, и тогда взгляд суматошно движется по пространству картины, натываясь то на один «плазмойд», то на другой. Примером здесь может послужить работа «Белая, мудрая, ночь» (1990), где в каком-то бешеном внутреннем ритме взаимодействуют двое мужчин, двое женщин и один пес. При встрече с подобным холстом Филоненко нужно абстрагироваться от наличия «лишних» элементов, будто снять верхний пласт, на котором располагаются «плазмойды», осмотреть композицию в «безвоздушном пространстве» и после подобного анализа принять факт перенасыщенности данной конкретной среды незримыми элементами.

Возможен и обратный эффект: если мысленно убрать все материальные объекты с пространства холста, оно будет казаться похожим на подводный мир – мир, в котором живут своей жизнью различные существа, мир, поражающий своим многообразием и цветовым великолепием. Живопись Филоненко привлекательна такой многослойностью, возможностью предоставить платформу для разностороннего восприятия.

Вкрапления «плазмойдов» – способ поддержки композиции цветом. В работе «Ксюша и ее

мама» (2000) глухой темный фон за плечом девочки в голубом платье начинает «дышать» благодаря голубым мазкам. Без них картина выглядела бы менее интересной. Традиционно для цветового равновесия в композицию вводятся близкие по оттенку предметы. Филоненко мог бы изобразить на втором плане, к примеру, голубого цвета вазу – и тем самым уравновесить композицию. Но тем и примечателен его творческий метод, что в пространство картины художником вводится минимум предметов, зато сама атмосфера изображается очень живой и насыщенной.

О схожести предмета и среды пишет и А. М. Кантор: «Можно сказать, что среда – это материальное, подвижное, изменчивое, живущее своей жизнью содержание пространства. Тем самым среда родственна предмету, и оба они доступны всем человеческим чувствам и составляют естественное достояние искусства, особенно такого чуткого и богатого, как станковая живопись» [15].

В случае с творчеством Филоненко существует аспект неотделимости мастера от его стиля. Иными словами, картины без «плазмойдов» с трудом будут восприниматься как работы Филоненко, потому что столь характерные мазки так плотно ассоциируются с художником, что уже вряд ли будут отделимы от мастера в сознании реципиента в случае, скажем, возвращения Филоненко к стилю работ 1982–1985 гг. (хотя тенденции к тому нет). Именно поэтому ранние полотна с трудом воспринимаются как работы Филоненко-живописца. Для большинства зрителей именно они будут более приятны глазу, хотя бы потому, что их легче «читать». И что самое примечательное, пространство в них тоже живое, хотя к тому не дается прямых отсылок в композиции.

«Среда, в которой положено существовать предметам, превращается в контекст, угадывая который, понимаешь и картину» [16], – это замечание А. М. Кантора можно переложить на метод восприятия и понимания живописи Филоненко. Каждый штрих, каждая линия несет определенную эмоционально-смысловую нагрузку. Картина может производить разный эффект в зависимости от степени насыщенности среды «плазмойдами», в зависимости от их структуры. От работы «Св. Семейство» (1996), перенесшей библейское Святое Семейство в наши дни, веет спокойствием и меланхолией, в то время как картина-рассказ о ревности «Ласковый зверь» (1995) производит беспокойное и тревожное впечатление.

ние. Резкие, будто кровавые мазки рвут изнутри пространство холста «Белая, мудрая, ночь» (1990), а солнечные и легкие «плазмиды» в картине «Не соловей, но ждет ответа» (1999) придают холсту дополнительную теплую вибрацию, на фоне которой так легко и свободно вылетают два соловья из пространства картины в пространство жизни. Эффект воздействия достигается не только за счет колорита основных фигур и композиционного построения картины, но и за счет спокойствия или беспокойности «плазмидов», то есть определенного ритма, цветовой основы, местонахождения в пространстве холста, площади, которую они занимают.

«Плазмиды», по большому счету, тоже являются предметами – но предметами мира нематериального. Это нечто, выхваченное «извне» и зафиксированное художником, обретшее в пространстве холста силу предмета, значимое настолько же, насколько в натюрморте с фруктами значима груша.

Следует упомянуть о еще одной составляющей – временной. По утверждению А. М. Кантора, «в среде запечатлелись изменения, происходящие с предметом, так же как предмет отражает те изменения, которые произошли со средой. Это значит, что предмет и среда совместно хранят память о происшедшем и, стало быть, рассказывают нам не только о пространстве, но и о протекающем времени» [17]. Трансцендентальное, запредельное пространство полотен Филоненко подразумевает под собой вневременность происходящих событий. Нельзя с уверенностью сказать, когда именно происходит передаваемое художником событие – вчера, сегодня, завтра... Да и событийность как таковая не ставится им во главу угла. Его живопись – это живопись-состояние, где художник «запечатлел момент, в котором ничего не произошло» (Д. Хармс).

Таким образом, проанализировав один из главных элементов живописи Юрия Филоненко, обозначенный нами как «плазмид» (в заключение хотелось бы еще раз отметить условность введенного нами термина), мы подошли ближе к пониманию как смысловой нагрузки полотен, так и их композиционно-колористического строя, а также убедились в том, что характерные мазки являются авторским знаком художника.

Примечания

1. Холодова Г. Заговор посвященных // УрФО, август-сентябрь 2007. С. 88–89.
2. Семь екатеринбургских художников. – Екатеринбург: Промдизайн, 1999.
3. Юрий Филоненко. Графика / авт. вступ. ст. Н. Ф. Горбачёва. – Свердловск: Полиграфист, 1984.
4. Горбачёва Н. Мир обнимаю взглядом // На смену! – 19 августа 1987. – С. 4.
5. Таюрова З. Ю. Диктат памяти и прихоть настроений // На смену! – 16 мая 1989. – С. 4.
6. Таюрова З. Ю. Две музы Юрия Филоненко // Урал. – 1990. – № 5. – С. 187–188.
7. Матафонова Ю. Мир рядом с нами // Уральский рабочий. – 2 сентября 1990. – С. 6.
8. Романова М. Свобода в жёстких рамках // Эксперт-Урал. – 20–26 декабря 2010. – № 50 (448). – С. 30–32.
9. Кот с подарком, муза и я. Беседовала Т. Бондарева // Столица Урала. – 2004. – № 1(4). – С. 34–35.
10. Степанова Е. Смола вишни // КомпаньонЪ. – Май 2004. – С. 126–128.
11. Из личной беседы с Ю. Н. Филоненко.
12. Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%CF%EВ%Е0%E7%EC%EE%E8%E4> Дата обращения: 2. 10. 2011
13. Из личной беседы с Ю. Н. Филоненко.
14. Там же.
15. Кантор А. М. Предмет и среда в живописи. Проблемы взаимоотношений предметного мира и пространственной среды. – М.: Советский художник, 1981. – С. 5.
16. Там же.
17. Там же.