



Юрий Ларин. **Украина Ерзвана**. 1977. Холст, масло. 58х74.
Коллекция Г. Маннинга (Великобритания)

Свобода ВОЗМОЖНА

текст **Галина БАТЮК**

Многим, кто интересуется современной поэзией, фигуративные очертания на портрете кисти Юрия Ларина могут напомнить кого-то очень знакомого. Действительно, портрет поэта Ивана Жданова в 1995 году был написан Юрием Лариным, инженером-гидротехником по первому образованию, сыном известного революционера, художником по существу

Наверное, одна из непростых сторон родства с человеком, имя которого на слуху, — ощущение, что отсылка к родословной — едва ли не обязательный пункт при упоминании в литературе. В случае с Лариным эта отсылка имеет своеобразное значение, потому что, во-первых, напрямую не связана с его ролью в искусстве, во-вторых, характеризует контекст эпохи и заставляет задуматься о том, что, вероятно, было нечто в Ларине или, скорее, над ним, что позволило ему прожить ту жизнь, которую он хотел.

Юрий Ларин родился в семье Николая Бухарина и Анны Лариной в 1936 году. Не прошло и года с момента рождения Юрия, как были арестован его отец (напомню, что Николай Бухарин был расстрелян в 1938 году), а затем и мать. Анна Ларина как член семьи изменника родины была приговорена к восьми годам работ в исправительно-трудовом лагере (большую часть срока она провела в Сибири). Юрий Ларин воспитывался в семье родственников — Иды и Бориса Гусманов — до их ареста, после которого он жил в детском доме под Сталинградом.

Судьба Юрия Ларина не линейна, как и судьбы многих его современников. Окончив Новочеркасский инженерно-мелиоративный институт, он два года проработал на строительстве Саратовской ГЭС. В возрасте двадцати лет, когда Анна Ларина вернулась из лагерей, Юрий узнал имя своего отца, однако официально смог поменять отчество на «Николаевич» только в 1988-м, после реабилитации Николая Бухарина.

Существуют свидетельства того, что Николай Бухарин был неплохим художником-любителем. Юрий Ларин также всегда рисовал, однако его профессиональное становление в сфере искусства связано уже с московским периодом, когда Ларины в 1960-м получили разрешение жить в столице. Отчасти на развитие интереса Юрия Ларина в этой области

повлияла среда, в которой он оказался. Так, Елена Мурина, известный искусствовед, исследователь русского и зарубежного модернистского искусства, видела в ранних работах Ларина следы одаренности, однако признавалась, что не знает, хватит ли этого, чтобы стать художником.

Юрий Ларин однако им стал. В 1970 году он окончил Московское высшее художественно-промышленное училище (факультет художественного конструирования). Ему было 34. Спустя еще приблизительно пять лет Ларин, по его же словам, нашел свой творческий метод, без которого художник — скорее копиист, пусть и талантливый.

ПРОСТРАНСТВО

Ларин был из тех мастеров, которые не стесняются рефлексии и отслеживают связь между кистью, рукой и мыслью. Свой творческий метод Юрий Ларин сформулировал как «концепцию предельного состояния». Это означает, что смысл искусства он видел в борьбе цветопластического (музыкального) и литературного (изобразительного) начал. Художник искал баланс на грани срыва (то самое предельное состояние), при котором специфика организации пластических элементов и колористическое напряжение уже не позволяют видеть в работе нарративную составляющую (а она может присутствовать даже в самом «бессюжетном» пейзаже), при этом фигуративность в той или иной степени сохранена. Таким образом, это больше, чем форма, отягощенная материальностью, но меньше, чем идея с нулевым значением плоти.

На протяжении жизни пропорциональное соотношение изобразительного и цветопластического начал в работах Ларина было различным, и, кроме того, характер цветопластической составляющей также трансформировался от пастозной материальности до акварельной невесомости, от почти каменной статики

Юрий Ларин. *Деревья у моря.*
2001. Холст, масло. 90x100

Юрий Ларин. *Портрет поэта Ивана Жданова.*
1995. Холст, масло. 100x80.
Государственный литературный музей



до ветра динамики. Художник много путешествовал (Кубань, Армения, Болгария, Прибалтика, а во второй половине жизни — Италия и Испания), и, конечно, гении места не могли не влиять на своеобразие той или иной работы, однако вряд ли пейзажи Ларина можно рассматривать как несколько простодушные наблюдения путешественника. Вероятно, единство метода в работах ощущается во многом из-за сосредоточенности на пластике самого пространства и взаимодействия его элементов, которые художник пытался вычленил из потока случайного.

Перед человеком, пишущим об искусстве, часто возникает соблазн создания из творческой биографии автора некоего конструкта, который обязательно предполагает развитие художественного метода. Ларин, как и многие другие мастера, безусловно, больше, чем схема, но нельзя не заметить, как по-разному решаются пейзажи в начале и в конце жизни. Если в начале (особенно в сериях, посвященных югу России или Армении) это попытка разложения пространства на трехмерные объемы, преобладание весомости, плотности (кажется, что такая живопись хочет быть серьезной, «взрослой»), то в конце (например, в работах, написанных в литовской Ниде) — легкомыслие цветовых пропусков и умолчаний, немногословие композиции и вообще «неслыханная простота» (та, в которую нельзя не впасть, как в ересь). Ларин признавался, что борьбу двух начал, порождающую его искусство, он видел только на юге (в широком смысле), а русская природа была слишком тосклива и «литературна» для этого.

Пейзажи Ларина — почти всегда за пределами ойкумены (композиции, включающие человеческие фигуры, довольно редки) или, вернее, они как бы предшествуют человеку. Порой это что-то библейское, до шестого дня творения: новорожденные массы земли, неба, гор, воды только устанавливают отношения друг с другом, ищут равновесия. Ультрамарин как колористическая доминанта многих работ наталкивает на ассоциации с фресковой живописью и уводит точно датированные пейзажи во вневременной контекст.

Юрий Ларин. *Коломенское*. 1989. Холст, масло. 70x75



Безусловно, творчество Юрия Ларина невозможно воспринимать вне истории мировой и отечественной живописи. Глубокие холодные оттенки, рафинированная геометризация отдельных плоскостей заставляют вспомнить Врубеля, яркий локальный колорит, элементы примитивизма — объединения когда-то эпатаживавших приличную публику русских авангардистов, вихреобразность мазков в некоторых работах — Ван Гога, отдельные динамично построенные композиции на грани фигуративности и абстракции — Тернера. Вряд ли подобную открытость можно воспринимать как сознательную попытку поиска конкретных референсов — скорее это уже те постоянные радиоволны, настройка на которые неизбежна для достаточно эрудированного автора.

ЧЕЛОВЕК

Как уже было кратко отмечено выше, Юрий Ларин отделяет пейзаж от человека. Портрет, к которому художник обратился в конце 1970-х, для него — отдельный жанр, и ему Ларин уделял меньше внимания, однако здесь также можно говорить об отдельных любопытных примерах. Чаще всего Юрию Ларину позировали его близкие (например, жена Ольга) или друзья из творческой среды (художник Валерий Волков, писатель Камил Икрамов), однако, как признавался сам автор, не каждый мог стать моделью для портрета. Ларин искал в людях особую пластику, характерность жеста — то, что отражает не сиюминутное, но сущностное. Интересно, что из-за акцента на пластической составляющей портретируемые остаются узнаваемыми и в тех случаях, когда лицо детально не проработано. Отсутствие личного письма, вероятно, можно рассматривать в символическом ключе — как проявление медитативного состояния, глубокого погружения в себя, когда внешнее зрение заменяется внутренним. В подобной интерпретации человек вообще мыслится как иллюзорное единство, находящееся в стадии то ли генезиса, то ли освобождения от материи. Относительную законченность эти образы приобретают только при взгляде «другого» — в данном случае художника. Смысловые акценты здесь могут быть расставлены по-разному: и как попытка отразить размывание человека временем, и как невозможность его полного понимания, его принципиальную скрытость в самом себе и ускользаемость. На этот эффект работает интонационная близость к кругу русских художников конца XIX — начала XX веков, своеобразно преломлявших форму, таких как Борисов-Мусатов или как уже упоминавшийся Врубель.

Портрет Ивана Жданова возник не то чтобы совершенно случайно (хотя многие по-настоящему интересные вещи иногда так возникают). Доктор Ольга Максакова познакомила Ивана Жданова со своим мужем — Юрием Лариным, у которого поэт стал бывать в мастерской, расположенной где-то в московских переулках за Елисеевским магазином. Юрий Ларин поинтересовался (NB! Портрет написан в 1995-м, и, видимо, даже для этого времени характерна посттравма непредсказуемости будущего и прошлого в нашей стране), не боится ли поэт ходить к сыну контрреволюционера. И поскольку мы можем видеть портрет сейчас — Иван Жданов не боялся. Вероятно, для людей, хотя бы немного знающих Ивана Фёдоровича, характерность позы и жеста, работающих на раскрытие образа, покажется заметной. Однако не стоит забывать, что оптика,



через которую художник взглянул на поэта, в любом случае авторская.

Для Юрия Ларина Иван Жданов стал, кроме того, еще одним связующим звеном с Алтаем, который у художника во многом ассоциировался с Павлом Басмановым, жившим здесь в юности и осмыслявшим алтайскую тему на протяжении жизни. Юрий Ларин и Павел Басманов были знакомы, и существует мнение, что творчество Басманова могло оказывать определенное воздействие на Ларина. Пожалуй, следы этого влияния действительно можно обнаружить в некоторых наиболее лаконичных пейзажах, где соотношение масс построено наподобие простой дроби: числитель — небо, знаменатель — земля. Интересно, что искусствовед Александр Боровский также писал о некоторой связи Ларина с еще одним человеком, некогда жившим

Юрий Ларин. **Воздушный город.** 2000.

Холст, масло. 100x100

на Алтае, — Петром Диком. Ларин и Дик действительно учились приблизительно в одни и те же годы в бывшей Строгановке, но их близость, скорее, в интонации, чем в методе, — некий уход во внутреннюю иммиграцию, однако Дик кажется более умозрительным по сравнению с Лариным.

Искусство Ларина, возможно, о том, как раскладывать пространство на формы, не теряя любви к нему, и собирать заново, о том, что все рифмуется со всем — горы, деревья, дома и люди, что свобода возможна, даже если эта только свобода цвета, что человек онтологически неуловим и мир его, конечно, никогда не поймает. ❧