

Ю. Новиков

Материалы к балладе об Александре Арефьеве
(в легендах, анекдотах и авторских отступлениях)

30 октября 1981 г. – частная выставка работ Александра Арефьева и вечер, посвященный художнику. Экспонировалось несколько десятков работ художника 1960–70-х гг., в том числе несколько, выполненных в масле, десятка два – акварели и масло по картону, несколько десятков набросков, зарисовок, иллюстраций к капитанам и пр.

Что касается самой выставки, то стоит отметить случайность ее состава, вывешено было то, что оказалось под рукой – у знакомых устроителя. При организации выставки вспоминались коллекционеры и иные лица, которые владели интересными работами покойного художника, но не всегда доступны адреса и владельцев и самих работ, притом выяснилось, что кое-кто из них выехал. Так один из близких знакомых покойного – архитектор В. Шевеленко вывез с собой громадную папку – порядка сотни единиц – прекрасных акварелей А. Арефьева начала 60-х гг. Эти работы находятся нынче в Америке, так же, как и ряд других, которые вместе со своими владельцами оказались в Европе, Израиле и США. Рассеяние работ художников чрезвычайно серьезное зло, с которым очень трудно, к сожалению, бороться. Работая некогда в Русском музее, мне приходилось сталкиваться в запасниках с удивительными работами, принадлежащими кисти несомненно замечательных живописцев, художников в высшей степени оригинального или, по крайней мере, своеобразного мышления, – но оставшихся великими Незвестными: работы не подписаны или обозначены невразумительными инициалами, кроме того, в одном и том же собрании не находишь им аналога. Такие же загадки встречаются и в других собраниях – государственных и частных.

Глядя на такую работу, понимаешь, что она не может быть единственной: это ощущается по руке, по уверенности кисти, по соразмерностям в композиции, определенных несомненно мастером. Но догадываешься и о другом: что картина создана в эпоху "воюющих царств", когда было не до фиксации

многочисленных явлений искусства, как бы они ни были интересны, или в условиях художественного "подполья", из которого, видимо, так и не смог выйти этот автор. Понимаешь и другое: если бы — думаешь — обнаружить еще несколько работ такого же класса, то можно было бы смело провозглашать открытие интереснейшего мастера. Но где они, эти работы, в каких собраниях они существуют, создавая загадки для своих владельцев? Если бы можно было расшифровать инициал и обнаружить дату, то это дело бы хоть тончайшую ниточку для искусствоведческого детектива, который когда-нибудь — по мере передачи "дела" от одного поколения искусствоведов к другому — позволила бы заполнить белое пятно реальным контуром интереснейшей области, острова или даже материка.

К сожалению, подобные розыски Великих Неизвестных нашего времени — если только последующие поколения признают в них великих или хотя бы замечательных — будут еще более затруднительны. Ибо мы утратили связь с эпистолярной и дневниковой эпохой, в наших жалких архивах потомки в лучшем случае найдут пожелтевшие телеграммы и открытки, счета за телефонные разговоры. Какие поправочные коэффициенты надо будет внести в эти "преображенные" магическим кристаллом" формотворчества будущему изыскателю, чтобы выйти на приблизительную нашу реальность — это лишь одному Богу ведомо!

В этом отношении упрек Пушкина (что "мы ленивы и нелюбопытны") справедлив с особой горечью, хотя его теперь можно распространить не только на россиян, но и на весь телеграфно-телефонный мир. И в этом отношении "неконформистская" субкультура проявляет качества в высшей степени конформные к окружающему миру: ей тоже "некогда" задуматься с пером — точнее, с шариковой ручкой — в руке над увиденным и услышанным, гораздо проще и приятнее словесно-разговорный раздражитель, правда, уже не за чашкой чая (как в эпистолярно-дневниковые эпохи), но с более сильным возбудителем внимания.

Не составляют в этом отношении исключения и художники, им тоже "некогда" составлять описи, регулярно подписывать работы с проставлением минимально-необходимых данных. К сожалению, чем интереснее художник, тем самоотверженнее он погружен в свое дело, тем более небрежен в этом отношении.

В результате о прилежном и педантичном графомане мы можем, узнати неизмеримо больше, чем о действительно талантливом, ^{авторе,} В результате: почти ничего – о подлинно значительном; почти все – о Ником.

Отступление от намеченной темы: рассказ о вечере памяти Александра Арефьева – является, на мой взгляд, необходимым, так как соображения, высказанные здесь, были продемонстрированы на самом вечере.

Несколько слов о представленных работах. Большой частью, пожалуй, были работы второстепенные, хотя и достаточно характерные для художника. Пейзажи (преимущественно городские и пригородные); жанровые городские и коммунальные сценки с социальным гротеском; эскизные зарисовки быта – застолья, сценки в комнатах 50-х-нач. 60-х гг.; большое количество "каш пустничных" работ на темы античности – с очень интересной трактовкой сюжетов "Лизистраты", "Троянской войны" и прочих. В последних значительны колебания – от строгого академического раскрытия формы до почти эллинистического илиalexандрийского гротеска, или в духе "Войны богов" Парни. Эти листы чрезвычайно многочисленны и говорят не о минутном, но очень стойком увлечении художника мотивами античности. В них ощущается и несомненная связь художественного мышления Арефьева с эпохой "сталинского ампира" – и так же явственно (в "alexандриистве") чувствуется стремление снизить его гротеском, аристофано-парнийским бытовлением и ниспровержением. Собственно, в эволюции художника отразилась наша эволюция.

Не менее характерны для Арефьева небольшие бытовые сценки. Чаще всего это скромная комната, дверь которой выходит, похоже, в темный коммунальный коридор, обширная кровать с высокими деревянными и металлическими спинками, половицами, комод или типовой трельяж, стол. Он – с короткой стрижкой – сидит за столом, или смотрит в окно. Она – в характерных платьях конца 50-х-нач. 60-х гг., причесывается перед зеркалом, или убирает со стола посуду. Эти персонажи с аналогичными атрибутами перекочевывают у художника даже на листы, датированные семидесятыми годами, хотя несомненно, что характеристики их должны быть несколько иными. Хотя художник в работах 70-х лет и модернизирует своих героев, тем не менее, они ведут свое происхождение из более раннего времени,

когда художник сформировал свое видение мира и людей. Выдает манера разговаривать, держаться, улыбаться. Ибо манера смеяться у каждой эпохи своя и столь же неповторима, как дактилоскопический рисунок (это особенно заметно при просмотре старых журналов и кинофильмов).

Надо заметить, что аналогичные черты в своем творчестве сохраняет и другой, к примеру, "арефьевец" - Владимир Шагин. Это, несомненно говорит о том, что и тот и другой в какой-то степени застывают не только в своей "старомодности" (как и каждый человек - когда-нибудь), но и в передаче времени. Если взять уже избитое сравнение творчества с консервацией в янтаре, скажем, стрекозы, то здесь, мы видим, что в янтарь юрской эпохи попадает не юрская, но анахронистская стрекоза, являющаяся потомком своей бабушки. Я говорю это не в упрек обоим художникам, просто это достаточно распространенное явление, от которого по силу избавиться лишь художникам, активно живущим в нескольких последовательных микроэпохах. Об этом надо помнить и вводить поправку в зависимости от характера исследуемого автора, от степени его приспособляемости к изменениям времени.

С этой точки зрения Арефьев, в какой-то степени, навсегда остался в эпохе своей юности. В год смерти Сталина ему было 22. Он уже был сформирован и как человек, и как художник: СХШ, коммунальный быт в домах на "петроградских" улицах (в отличие от "петербургских" - воспетого и парадного города), дворовые компании, курение "травки" (но не марихуана 60-х, а гашish), легкий по дням и тяжелый по годам безалаберный и ничем бытовым не истощенный путь в компании друзей, среди которых, впрочем, было и несколько талантливых - "Шая" Шварц, Владимир Шагин, Родион Гудзенко, Рихард Васми, Роальд ("Алек") Мандельштам. Были, наверное, и другие не менее талантливые, но они попросту быстрее изнашивались: алкоголизм, наркомания, исправительная колония, преждевременная смерть (Р.Мандельштам). Наименее талантливые со временем сворачивали в частную жизнь и там спасались от беспутного пути и от разъедающего душу искусства. Да и те, у кого хватало сил на большее, стали ощущать необходимость своего пути.

Хотя, конечно, общее осталось, и сейчас, по истечении

времени, это общее все чаще напоминает о себе зрителю и читателю – в работах Арефьева, Васми, Шагина, Гудзенко, в стихах покойного Роальда Мандельштама. Это общее встречаешь иногда самым неожиданным образом. Длительное время я наблюдал за эволюцией хорошего ленинградского художника и интереснейшего человека – Завена Аршакуни. В целом-то давно уже благополучного, пробившегося после длительного периода проработок наверх (но надо признать, не призданного до конца своим в Сорозе художников), работы которого довольно часто появляются на больших официальных выставках, приобретаются время от времени крупными музеями. В его работах меня тревожило, как что-то уже виденное в полузаытом сне. И лишь когда я узнал, что в далекой молодости Аршакуни тоже был с Арефьевым, то мне стало ~~шино~~ многое понятно. И настороженность к этому, казалось бы, преуспевающему художнику со стороны лосковцев – тоже. Ретро 2000–2020 годов, конечно, эстетически очистит это искусство от просто бытового, которое так хватало обитателей своего времени за горло.

/Как у Цветаевой:

–Переулочек, переул...

–петлей горло затянул! /

У Арефьева очень часто встречаются сцены ссор, драк, когда оскотинивание плотно прижатых друг к другу в загоне фаланстере человеческих существ происходит с полной потерей человеческого лица. На холстах и в графических работах Арефьева это происходит буквально: лица размазываются, а головы превращаются в бильярдные шары, всучиваются и барабанят, загривки, растопыриваются в рвущем и хватательном движении короткопалые руки, разверзаются до черноты зевы, сталкиваются с бильярдным хрустом головы – это тоже приметы времени, формировавшего художника. Если искать Арефьеву ближайшую аналогию в прошлом, то, пожалуй, наиболее ему был бы близок Адриан Броувер с его сценами кабацких драк, хотя каждым своим штрихом и цветовым пятном Арефьев утверждает свою независимость от далекого и слишком, на наш взгляд, простого своего предшественника.

В воспоминаниях об ушедших из жизни – если баланс их жизни положителен – очень редко и всегда смягченно дается

черты нетрадиционного "житийного" характера. При жизни у Арефьева было немало, если не врагов, то людей, имевших весьма существенное право быть на него в обиде. Арефьев был человеком своего времени, со всеми ярко выраженнымми его чертами. Очень неуравновешенным, яростно-вспыльчивым, могущим причинить и минутную обиду, и трудно зарубцовывающееся зло. В такие минуты он напоминал свои персонажи. Плотноватый, кругло-плечий, с коротко подстриженным седоватым и жестким подшерстком на округлой голове, посаженной на крепкую шею - он был опасным противником в минуты ярости, готовым, как секач, прорыдаться сквозь любой бурелом. Многое, конечно, Арефьевым привнесено в свои жанровые зарисовки не только от "ума холодных наблюдений", но и от самого себя. В чем, может быть, и состоит особая достоверность этих свидетельств. Но остановиться на этом значило бы не сказать ничего о явлении, именуемом Арефьевым.

Представители "второй культуры" обычно яростно протестуют против теории отражения как основной функции искусства. Особенно, когда на деле это оборачивается избирательным отражением: одни явления я "отражаю", а другие в упор не вижу, и "отражаю" в основном то "типическое" (т.е. "идеальный газ") , которое в природе не существует, но якобы может существовать в результате такого целенаправленного сцепления атомов, которое (в противоположность подлинной, реальной диалектики) исключит из себя все отрицательные моменты и полностью выявит лишь положительные. В сущности, отрицание такой вот "теории отражения" является отрицанием "керманской диалектики", но не ставит под сомнение тезис о том, что искусство, хочет оно того или нет, в той или иной степени всегда отражает реалии, окружающие художника. Уверен, что отражает нашу действительность и "официальное" и "неофициальное" искусство, но только выборочно. "Официальное" чаще имеет дело (если не считать многочисленные образцы "идеального газа") со внешними приметами действительности, "неофициальное" - с глубинными слоями. Наш художественный полиморфизм отражает тот действительный кризис веры, ситуацию поисков новой, - или очищения старой. Более или менее полную картину современной реалии можно получить, лишь соединив "официальное" и "неофициаль-

ное" искусства. (Несомненно, оно так и будет — в экспозициях музеев, в хрестоматиях и антологиях, как оно всегда и происходило). Но здесь трудно удержаться от упрека "неофициальному" изобразительному искусству в том, что оно практически отдало "официальному" право отображать видимые приметы сегодняшнего. В этом плане выход многих художников в "транспонированные" "искусственные" формы слишком смахивает на бегство от реальности, на боязнь соперничания с "официальными" в их области. Нефигуративность слишком часто оказывается эскапизмом и равнодушием, холодной созерцательностью и лонгированием сквозь "магический кристалл" формы и формотворчества.

Вот этого-то упрека нельзя предъявить Арефьеву в частности и арефьевской эпохе в целом. Сама арефьевская форма — и интенсивные ракурсы, и экспрессия жеста, цвета — все это свидетельствует о глубоком неравнодушии у миру — страдающему, корчащемуся в пьянице и микродрамах, подыхающему с тоски в бессобытийном мире, в котором произошла подмена подлинного человеческого бытия мелким унизиительным бытом, этики — моралью выживания и "карманной диалектикой". Даже пейзажи Арефьева несут на себе следы этого жадного внимания ко всему, что прорастает сквозь пленку искусственного, неприродного. У Арефьева, кажется, нет иных пейзажей, кроме городских. Они невелики по размеру (как и все его работы, не рассчитанные на иное помещение, кроме небольшой комнаты), и поэтому несравнимы с левитановскими "Над вечным покоем" или "Озером" ни размерами, ни тематикой — иные России, иные художники. Но в этих небрежно оформленных арефьевских зарисовках есть огромная сила пронзительной левитановской тоски — в пейзаже какого-нибудь уголка двора с неизменным забором и чахлой растительностью, пробивающейся сквозь мусор. И еще один из постоянных мотивов Арефьева — ранняя весна в городе, голые ветви, сквозь которые просвечивают коробки стандартных домов, побуревший, в рефлексах от полыней в небе, снег, ощущение влажной капели, стекающей со ржавых крыш... Это тоже "Март", но без половодья весны; в арефьевских пейзажах улыбка пробуждения раскрывается робко, как недоверчивая улыбка

боящегося поверить александро-ивановского раба из "Явления Христа" – в ней, в арефьевской весне, слишком много еще страха перед возвращением мрака и стужи слишком долгой зимы.

Удивительно человечно раскрывается Арефьев – человек и художник своего времени – в интерьерных идиллических сценах или в зарисовках дружеских застолий. Если вначале смотришь на упомянутые выше семейные сценки, как на зарисовки коммунального быта (в его наиболее благополучных, скромно-бюргерских проявлениях), то затем замечаешь и иное – неподдельную теплоту художника к своим скромным героям. Видишь, что это – в глазах бездомного, безалаберного в быту художника – своеобразный идеал человеческих отношений, идеал, согретый не громкими словами, а прочной уверенностью каждого в человеческой надежности другого, в возможности встретить понимание и участие. И этот непрекламируемый идеал действительно существовал ~~в те времена~~ – без его присутствия миллионы не могли бы попросту выжить в суровейших условиях своего не-легкого времени. Этот предельно скромный демократический быт тех лет – наряду со всем отвратительным, что действитель но было – как общее семейное несчастье, подразумевал и своеобразную общинную помощь друг другу, повышенное внимание ко всему человеческому. Вот подобное качество невычлененности себя ~~из~~ судеб окружающих чрезвычайно ярко читается в работах Арефьева, которые этим резко отделяются от работ художников последующих поколений.

Настрой этих вещей художника напоминает его самого в лучшие часы ~~жизни~~ жизни. Они заставляют вспоминать его таким, каким он остался у многих в памяти: плотный, крепкотелостью своей, манерой уверенно сидеть за скромным столом – подтверждающий прочность человеческой природы,.. искристой улыбкой, истекающей из самой глубины темных, искрящихся дружелюбием глаз, семим умением смотреть собеседнику в лицо, ни снизу, ни на кирпичик выше, яркой речью, сопровождаемой энергической жестикуляцией крепкой ладони... Он был своим – и среди собратьев художников и поэтов, среди шпаны, среди работар, в кругу профессорской элиты. В такие моменты в нем было то внутренне гордо-демократическое, которое так ощущается в

кругу сидящих за столом виноградарей, рыбаков и крестьян, его фигура была бы естественной в кermессах Брейгеля и Морданса...

И даже в самый разгар, когда кermессы скатывались в проторенную колею туземной традиции, его глаз художника был по-обезьяньи цепок и подметлив. Большинство своих зарисовок (по крайней мере в последние годы) он делал по памяти - точным, уверенным штрихом, слегка рубленым, как сам характерный жест руки при беседе.

В сущности и "вино" (будь это действительно спиртное, или наркотики) у Арефьева и его окружения выполняло бодлеровскую функцию - как способ обострения внимания к сущему, как рабочий инструмент, но не как способ забвения, эскапизма или медитации. Известно, что Арефьев "попался" и сидел за это. Пожалуй, самое удивительное в его творчестве - это лагерные зарисовки. В них с поразительным художественным даром запечатлены наиболее интенсивно самые яркие стороны его дарования. К сожалению, трудно сейчас сказать, куда рассеялись эти листы и когда обретут своего зрителя.

Арефьев с детства мечтал о Париже - о том идеальном городе художников и художественно-окрашенной жизни, образ которой сложился из романов, кинофильмов как "праздник, который всегда с тобой". Ему удалось осуществить эту самую яркую свою мечту. Но, любопытное дело, по свидетельству тех, кто видел Арефьева в Париже последнего года его жизни, он ни разу не раскрыл свой этюдник. Кисти в нем так и остались неиспользованными, с плохо промытой засохшей плоховатой краской, которой он пользовался здесь. Он был порождением России 30-50 гг., порождением "петроградских" улиц Ленинграда, и вне живой связи с ними не мог жить как художник, а значит - и как человек. Дорожное происшествие было той случайностью, которая предусматривается великой Немзбехностью.

В обсуждении выставки приняли участие люди, встретившиеся с художником, или же знавшие его достаточно хорошо. Вот краткая запись высказанного.

С. Сигитов: Творчество Арефьева я вижу продолжением традиций Петербурга, традиций, идущих в первую очередь от "Мира искусства". Здесь, может быть, не совсем ясны промежуточные передаточные инстанции традиционализма, но они существуют и со временем, я уверен, будут выявлены.

Ю. Новиков: Меня как искусствоведа беспокоит отсутствие конкретных фактов биографии художника. Здесь я вижу не мало тех, кто прошел с ним большой участок жизненного пути. Было бы неплохо, если бы они постарались вспомнить жизненную, событийную схему, — чтобы не оставить потомству еще одну легенду.

В. Несторовский: Правда арефьевского гротеска — в надломе своего времени, который художник ощущал особенно остро, так же, как и его товарищи. В то же время поток жизни, в котором находился сам художник, не был достаточно богат интенсивностью чувств и их выражений, — если наблюдатель находится сам в этом потоке. Отсюда — стремление к экстремальным ситуациям. Академические студии не удовлетворяли художника и его друзей. Отсюда — походы (нередко весьма рискованные) к окнам женских бани — чтобы увидеть "живую", не "поставленную" натуру. Отсюда наркомания, алкоголь — чтобы обострить зрительный нерв, все чувственное восприятие. Помнимся, Арефьев на спор ночевал на кладбище — опять же для этого. И природа такого романтизма имеет свою временную специфику. Там же, на Смоленском кладбище Арефьев подстерегал влюбленные парочки. Несколько раз из-за этого попадал в передряги, хотя здесь опять же у Арефьева присутствовал именно художественный интерес — подстеречь живое, а не "поставленное".

Арефьеву был присущ максимализм — и в творчестве, и в жизни, нежелание компромиссничать. В этом отношении показателен его выход из выставки в "Невском", поскольку было предъявлено требование удалить Филимонова и Синявина. Максимализм и в дружбе — всегда пристрастной и не допускающей объективизации. После смерти Роальда Мандельштама он отказался слушать чьи-либо стихи. В этом я вижу, пусть пристрастную, но удивительно максималистскую преданность своей молодости, юношескому союзу.

В.Шагин: Всякого рода мелочи помнятся хорошо, но действительно трудно вспомнить какие-то "вехи". Все совершилось постепенно, очень трудно отделить что-то в творчестве от личного, от отношений к близким, особенно, если они имеют самое непосредственное отношение к творчеству - тут одно перетекает в другое.

Помнится, что поэзия играла огромную роль в нашей компании. Прежде всего - поэзия Алекса Мандельштама, и та поэзия в основном, романтическая, - которая приходила к нам через него. В то же время вкусы самого Алекса были очень строгие, даже классические. "Самое лучшее, что я знаю, - говорил он, - это "Маленькие трагедии" Пушкина. И это - несмотря на искреннее подчас восхищение блестящими песнями, разного рода псевдоромантическим поэтическим вздором. В какой-то степени это относилось и ко вкусам нас самих...

С.Райман: читает стихи Р.Мандельштама "Катилина", "Диалог", "Изнемогла под бременем метафор...", и др.

В.Шагин: читает "Алый трамвай".

В.Кривулин: Я не могу до конца согласиться с Сигитовым, что искусство Арефьева и художников (да и поэтов) его круга можно считать продолжением петербургской традиции. Это - особое искусство, очень специфическое. В их творчестве очень ощущается полоса безвременья, а также огромная тяга к искусству. Их творчество я даже затруднился бы назвать искусством. Во всяком случае, это не "шедевральное" искусство в его традиционном представлении, работы Арефьева нельзя выставить рядом с Тицианом, Рембрандтом, Шагалом. Это, скорее, среда обитания искусства. Я как-то убежден, что искусства та эпоха не могла создать принципиально, и самое большее на что их могло хватить - это на создание именно среды. Я не хочу этим унизить художников и поэтов той эпохи, просто констатирую то, что сейчас кажется достаточно очевидным. И вот в такой среде, впервые за долгие годы возникла возможность общения на базе искусства, культуры. Ощущим несомненный эстетизм стихов Роальда Мандельштама, ощущимо, что он живет не в современном ему Ленинграде, но в Санкт-Петербурге. В его стихах господствовавшая рационалистическая ясность, сама классическая система была нарушена, произошло открытие невербальной

ной, иррациональной системы ценностей, психodelический мир человека. Здесь вообще можно наметить начало психodelического начала в нашем искусстве, достаточно взять наугад любое из Роальда Мандельштама, ну хотя бы: "По векам косматое солнце ползет." Этим (несмотря на чернуху наркомании) было открыто самосуществование автономного мира искусства наряду с другими реальными мирами. Отсюда — тоже один из истоков гротеска Арефьева.

Что касается связи с Петербургом, то она ощущается в присутствии абсурда — в пределах чисто петербургской мистики. Можно сравнить, например, с искусством Москвы тех же лет, в котором господствовало все, что угодно: политика, историзм, — но только не мистика.

О Роальде Мандельштаме я узнал лично от Миши Шемякина в 1959 году. Стихи поразили ощущением пронзительного пророчества истинной жизни — сквозь неистинную, с болью, с радостью. Вот этого эмоционального Наката я, к сожалению, не вижу в современном искусстве молодых. Что касается Арефьева, то в его работах проявляются — как постоянная и четко различаемая тенденция — огромные пластические возможности, которые все-таки не доводятся до формы, до завершения, остаются постоянно лишь возможностями, намеками на их возможную реализацию. Вот, собственно, почему, при всем огромном уважении к Арефьеву и его современникам, я не могу признать их работы произведениями искусства в европейском смысле этого понятия. Я вижу в них прежде всего ярко выраженный след, след не столько собственно эстетики, сколько — духовной жизни.

О Франтинский: Решительно возражаю против подобной трактовки работ как самого Арефьева, так и распространения ее на весь рассматриваемый круг художников. У искусства каждой эпохи, как бы она не была специфична, свои задачи. Здесь не было задачи что-то украсить (как Тициан, Микеланджело или Рафаэль — украшение собора или палаццо). Здесь стояла абсолютно иная задача — выявление истинной жизни, очищение ее от жизни неистинной. И здесь не от размеров, не от фактуры, мазка ли, техники вообще — вещь, а от искренности и глубины художественного чувства. Я абсолютно уверен, что работы Арефьева, особенно ранние — шедевры мирового искусства,

Советское искусство в целом – искусство юношеское, оно ищет свою формы, и лишь в ретроспекции временной перспективы, возникнут возможности для сравнения. Сейчас работы Арефьева надо увидеть без культурологических очков – они построены на колоссальной энергии и чувстве жизни, свойственных большим художникам.

Ю.Дышленко: Мне хотелось бы отметить еще одно качество Саши. Он сам себя называл реалистом, даже натуралистом.

О.Франтинский: Да, еще в СХШ это проявилось. Поставили нам натуращицу – синюю, замершую, как бройлерный цыпленок. Вид ее вызвал у Саши характерную реакцию: "С этим надо кончать!" И вот началось хождение "по баням" – возникла целая "Банная серия". Это в 18-20-летнем возрасте. Здесь особо подчеркнут отказ от "мертвой натуры", от *nature morte*, выход к натуре живой, отказ от салона и салонщины – от художественного этикета. Но на этом пути художник становился художником улицы, отсюда и эти хулиганы, проститутки, наркоманы и пьяницы, все эти образы дна, которые для Арефьева были не просто "образами", а живыми людьми, с которыми он был связан самыми разнообразными и самыми человеческими отношениями. Конечно, такой путь – не для снобов, не для эстетов. Античность же для Саши была своеобразным отдыхом от мрака жизни.

Ю.Дышленко: Пожалуй, Сашу мало охарактеризуют традиционные биографии: "родился, жил, писал" и т.д. Его лучше характеризуют эпизоды, в которых проявлялась его натура. Помню, гуляли мы как-то в Гавани, видим, на асфальте лежит игральная карта, "рубашкой" наружу. Ну, во-первых, мы с Сашей загадали, но никто не угадал. Подняли, перевернули – червонный валет. Первое, что Саша произнес, было "Что же это за игра такая была у людей, при которой валета сносят?" Здесь показателен ход мышления Саши. Другой бы полез в дебри мистики, по стопам пушкинского Германа, Достоевского и др. Интерес же Ареха был вполне конкретен, даже pragmatisch.

Б.Дышленко: Да, с Сашей частенько происходили экстравагантные, даже анекдотические случаи. Меня же всегда интересовала его речь: очень характерная, с придыханием в нос (лагерное произношение, которое там и въелось в него вместе с наркотиком "финаменом" – сильнейшим галлюциогеном). Но вот

тоже - о случаях, рассказанных им в своей интерпретации, в своем характерном произношении. Первый. (Имитируя речь Арефьева). "Ночевал я как-то на кладбище, даже не на спор, а так. Устроился на могильной плите поудобнее. Холодновато, однако, вскоре стало, даже выпитая полбанка не согрела. И приснился мне слон - огромный, с лапушистыми ушами, нахальный какой-то, все норовит забраться мне на грудь. Отбивался я, отбивался, а он лезет так нахально своими ножищами-то. Измаялся я вконец, пока не догадался гаркнуть на него: "Брысь!" Он и отпал. Закутался я в пиджак и заснул, наконец. Но утром баба-дура разбудила. Увидела меня на могиле, видимо, приняла за свежего покойника, или что-там ей могло почудиться. Заорала, я, конечно, зашевелился. Она с истошным криком как дунет - даже юбку на голову задрала. Вот и ночуй на кладбище!"

Второй. "Сижу я как-то в мастерской. Она на 2-ом этаже была в очень пустынном доме. Все шаги гулко так отдаются. Идут все мимо. И вдруг шаги какие-то странные, особо зловещие в пустынной, темной мастерской. Слышу - открывается со скрипом дверь в коридор, и так медленно, тяжело направляется к комнате. А около двери у меня кувалда хорошая всегда лежала - так, на всякий случай. Я метнулся к ней, схватил и размахнулся на раскрывающуюся дверь. Чуть не зашиб было, да во время притормозил. А вошел - знакомый один. От страха: кувалда в сантиметре остановилась у виска - он побледнел. Но тут я нашелся - сказал ему: "Ничего! Это я пошутил!"

Третий. "Пошли мы как-то с Шалей и еще одним парнем Лешкой. Невероятно брезгливый человек был, работал таксатором и браконьерничал потихоньку. Решил я его слегка проучить. Убил гадюку в лесу, а затем расцарапал проволокой себе зад. Прихватил гадюку незаметно, потом на привале подсунул ее себе под задницу, зарорал, тут же растоптал ее, снял штаны, и все увидели, что она укусила меня-таки в жопу. Шаль (я договорился с ним заранее) показал на свой больной зуб и сказал, что не может мне ничем тут же на месте помочь. Я лежу на земле с голой жопой, стону и умираю. И пришлось Лешке (он здоров был, как бугай) отсасывать у меня "гадючий яд", а потом тащить до дороги километров пять. Но потом, узнав позже, как

все было подстроено, гонялся за мной с ломом, пришлось отсидеться у проституток. Тоже дурачок, разве за шутки убивают человека?"

Но вот я, — продолжает Б.Дышленко, — еще раз хочу вернуться к речи Ареха, к его очень четкому конструктивному мышлению. Вот, например, он попросил меня дать ему краткий ответ на вопрос "Что такое мост?" Ну, я начинаю там говорить о конструкциях, типах мостов, примеры. Арех слушает, слушает, потом, устав, перебивает: "Мост — это связь между двумя берегами". В сущности, все его работы построены на лаконизме, на самом главном и характерном, лишнем привычного эстетического украшательства.

Помню виденные когда-то у него "Времена года" — серию акварелей, образовавших целый бордюр по стенам мастерской. То, что художник, если он действительно настоящий художник, творит мир — и реальный мир тоже, по крайней мере в нашем восприятии и сознании — по своим законам, или же по законам природы, пропущенным сквозь себя — это я знал, но знал как-то умозрительно. Но понял по-настоящему, когда, насмотревшись "Времен года", вышел на улицу. И она, и весь город стали арефьевскими, я уже не мог отделаться от этого нахождения. Этот город был притаившийся, готовый к действию, заряжен мощной пружиной, которая только ждала своего неизвестного часа, чтобы быть спущенной.
