

Нет девиза на щите

Общность, ныне обозначаемая как арефьевский круг, возникла во второй половине 1940-гг. в стенах СХШ, то есть Средней художественной школы при Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, где учились Александр Арефьев (1931-78), Шолом Шварц (1929-95), Владимир Шагин (1932-99), Валентин Громов (р.1930). К ним присоединился студент архитектурного техникума Рихард Васми (1929-98). Группа подростков, которую Арефьев повел на поиски «потрясающего объекта виденья», была больше, в частности среди них был Родион Гудзенко (1931-99). Но эти пятеро, выбрав тогда свою судьбу, остались верны ей до конца, и все они в полной мере осуществились как художники. Осуществились, думаю, и благодаря своему содружеству.

Тут важно: они появились до смерти Сталина, до оттепели. А когда оттепель настала, ей не поверили: Арефьева и Гудзенко именно в 1956 г. посадили, остальных таскали на допросы. Их характеры сформированы не оттепелью, а, как они сами утверждали, военной детской беспризорностью. Беспризорные дети, а потом и до сих пор — беспризорные гении.

Вместо манифеста — стихи Роальда Мандельштама: он был центром их круга в 1950-е гг., любовь к его поэзии объединяет их всех.

Не раздуть в гремучий пламень
Угли тлеющей зари!
Мы живем, вгрызаясь в камень,
Извиваясь как угри —

Только крысы неолита
В свалке каменных корыт
Так терпением набиты,
Молчаливы до поры!

В этой ситуации они не мыслили себя группой — только компанией. Функция группы — сделаться видной на фоне, заявить о себе. Им же нужно было остаться незаметными.

— Встанешь? Крикнешь? —
— Лишь захочешь —
Как орешья скорлупа,
Под пестом чугунной ночи
Разлетятся черепа.

Они и одевались так, чтобы ничей взгляд не мог выделить из толпы.

«Наша живопись нужна нам самим, нашей компании, от чужих ее нужно прятать»¹. И стимулом для немногих, буквально единичных экспозиций было — не показать живопись кому-то, но — сравнить холсты.

С другой стороны группа — это то, что выделяет сторонний взгляд товарищей по цеху. Объединяя нескольких в «они». Это было уже в СХШ. «Я не был столь свободен, столь уверен в себе, как они», — говорил их одноклассник и друг Кирилл Лильбок. «Это

¹ Здесь и далее цитируется устная речь Арефьева, записанная и пересказанная А. Басиным.

были первые люди, которые начали уважать не общество, а себя», — формулирует другой одноклассник, Михаил Войцеховский.

Всех, кроме Шолома Шварца, из СХШ исключили. Продолжить художественное образование удалось только Валентину Громову: лет через десять окончил заочный Полиграфический институт. Но и он всю жизнь кормился отнюдь не художественными работами — был рабочим в типографии. Никакого профессионального статуса — и никакой пришибленности, наоборот: «невероятное самомнение, переходящее в хамство», — вспоминает их более уважаемый приятель Валерий Траугот. Они были первыми, кто сознательно противопоставил себя официозу, выбрав социальное отщепенство, — это требовало особых характеров, отнюдь не тех, что в быту относят к «хорошим». Это требовало героизма — кажется, только Арефьев применил категорию героизма к занятиям живописью. Экстремальность блокадного быта, формировавшая его характер, таким образом внесла свой вклад в искусство. «Подвиг — увидеть конкретность, изобразить ее остро, а какая тебе потом расплата (пусть хоть повесят за яйца) — неважно». Вот и вся программа. Они не были склонны к теоретическим обоснованиям. «Нет девиза на щите», — пишет Мандельштам. Но есть щит. Ибо идет битва. «Мотив некоего сражения, противостояния, скрытого за происходящим, у Мандельштама постоянный»², — замечает исследователь его творчества Борис Рогинский. В одном из писем Мандельштам называет их общность «крепостью». А Рихард Васми однажды предложил именовать ее «Орденом нищенствующих живописцев». «Орден» вызывает ассоциации одновременно с рыцарством и с монашеством: воинственность, аскетизм, служение.

После смерти Васми в его бумагах обнаружился рисунок обложки книги о них с двумя им придуманными вариантами названия: «Арах и соратники» и «Араховщина». Из этого еще раз следует: Арефьев был лидером бесспорным. Но при своем огромном энергетическом преимуществе, при своем напоре, он не только не задавил ничью индивидуальность, но заставил каждого резче ее выявить. Он стимулировал и поощрял. Он принуждал заниматься искусством. Шварцу, который был фейерверком идей, но работал мало, говорил: «Не напишешь к завтрашнему дню картину — дам в морду». Кроме необычайной энергии — интуиция, вкус, артистизм, ясность ума, широта диапазона и творческого, и человеческого.

В ленинградской неофициальной художественной среде их называли «арехьевцами». По аналогии с сидлинцами, стерлиговцами. Но Сидлин, Стерлигов — учителя, на одно-два поколения старше своих учеников. Арефьев же — ровесник и товарищ. У учителей нет той горячности, которой «с головы до пят» охвачен подросток.

Арефьева интересовали объекты, «приводившие в особый тонус», — редкие, ускользающие, живущие «страстной жизнью». Первым его шагом было: от школьной бутафории, застывших натурщиков, «дрочки гипсов» увести товарищей писать разрушенные дома, подсматривать в окна женских бань. Его к тому же интересовала патология и криминальные действия. «Подсматривания эти были сопряжены с риском и даже для жизни. При подобном методе обучения требовалась не только врожденная спортивная ловкость. Оставались только талантливые. Но вскоре и эти ряды поредели — некоторые “повзрослели”. ... Смотрение наше на мир было коллективное: мы собирались, обсуждали, что делать, где, интересно ли это. Когда все соглашались, объявлялся конкурс. Когда все вместе смотрели, это было дополнительным довеском вдохновения. ... И когда у нас отобралось ограниченное число людей (талантливых) с созвучием в понимании, каждый у каждого видел новое: “не только я смотрю на мир, но рядом есть человек, на которого можно смотреть”».

Конкурсы объявлялись и позже, в 1960-е гг., когда брались за темы, разработанные в мировой живописи, в него включали работы великих мастеров.

² Борис Рогинский. Роальд Мандельштам (1932-1961) // История неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. СПб, 2000. С. 44.

Конкурсы можно связать с их увлечением античностью. Состязательность как форма любого вида деятельности в Древней Греции — одна из разгадок «греческого чуда», а может быть, и чуда под названием арефьевский круг.

Илья Кабаков в своей книге «60—70-е...» причисляет арефьевцев (названных «Болтайкой», — кто-то прилепил к ним эту, не знаю на чем основанную, кличку) к типу художников, ориентирующихся в своем искусстве только на себя, как производителя, так и зрителя своего искусства, художников, для которых искусство — не культурное, а лишь экзистенциальное действие. Их продукция — «исповедальные бумажки», цитирует Кабаков презрительное шварцмановское. Вот этого как раз не было: они жили всегда в пространстве мировой культуры, насколько ее себе представляли, стремились делать и делали объективные вещи, которые в это пространство могли войти, выдержать соседство. При огромном накале, их работы не были эмоциональным выплеском — их чувства направлены на объект. И у них всегда был зритель — иногда единственный, но всегда чрезвычайно требовательный.

Позже, в 1970-е, когда более общительный и динамичный Арефьев несколько отдалился, а потом его и вовсе не стало, Шварц и Васми делали друг другу «удачные заказы». Еще позже, уже в 1990-е, Васми пишет Шварцу, переставшему бывать в общей мастерской: «Я не думаю, что моя живопись лучше станет от отсутствия контакта с тобой, и не думаю, что твое искусство выиграет оттого, что ты хлопнешь дверью».

Содружество помогло им осуществиться именно потому, что в их отношениях не было благодушия и снисходительности, хотя эти связи были для них бесконечно важнее родственных. Отношение друг к другу было если не жестоким, то чрезвычайно взыскательным. «Друзья — это наичестнейшие из соперников и наиболее благороднейшие из врагов», — формулирует суровый Васми. Те, кто не мог выдержать этой требовательности, — отпали. Одна из версий причины самоубийства их друга Вадима Приловского: не достало таланта, чтобы быть на равных. Другой способствующей самореализации чертой была достаточная обособленность каждого. Как и в своем искусстве, они нашли точку равновесия между противоположностями: необходимой художнику питательной средой, обменом информацией, поддержкой — и внутренней независимостью, самостоятельностью. Так что вблизи больше видны различия, издали — общее направление.

Галина Ельшевская в статье «60-е: конфигурация пространства» пишет: «...Практически никогда образование этих сообществ... не сопровождалось выработкой общего "направления"; во всяком случае, когда речь шла о сообществах живописцев»³. Как видите, сопровождалось. И она же, там же: «В андеграунде не было сколько-нибудь выраженных реалистических устремлений». Как видите, были. Это был реализм, но, разумеется, не передвижнический. Это был реализм после фовизма, после конструктивизма, после немецкого экспрессионизма, после социалистического реализма. Усиление цвета, геометрия, деформации, обобщение — все становилось средством выразительности. Обобщение доводилось до пластической формулы, не переходя ни в расплывчатость символа, ни в сухость знака. Конструктивность, острая выразительность не убивали живописности, не заставляли жертвовать гармонией. И была равновеликость смысла и средств.

Обращение Арефьева к близлежащей действительности в самом начале определило общее направление. Однако когда во второй половине 1960-х гг. он познакомился с работами Филонова, и они оказали на него влияние, изменив стилистику, — никто из товарищей не пошел вслед. Для них, как и для большинства поклонников Арефьева, его позднее творчество — спад. У остальных спада не было.

Арефьев активно вошел в общую неофициальную художественную жизнь 1970-х гг. Ездил в Москву и продавал там работы иностранцам, бойко их раскупавшим. Еще бы — в

³

http://xz.gif.ru/numbers/45/60-e/view_print/

них была столь редкая социальная, обличительная тематика. И к сожалению: в стране мало что осталось, ныне показать, какой художник был Арефьев, невозможно.

Остальные оставались в самом глубоком подполье. Их участия в выставках единичны. После перестройки их выставляли митьки, объявившие этих художников своими предшественниками, претендующие на их духовное наследство. Но, при всей бесспорно искренней любви к «отцам», осуществить претензию не удалось — уже потому, что не было их накала, их «служения».

Свобода жеста у Шварца и В. Шагина произвела впечатление на юных Т.Новикова, В. Сотникова, позже назвавших себя «Новыми художниками», и отчасти определила их эстетику. Изысканная небрежность В. Шагина, изысканный лаконизм статичного Васми, ощущение стихии, льющегося потока, словно готового на глазах изменить свою форму у Шварца, — все это оказало сильное, хотя неустойчивое влияние на неоэкспрессионизм и неопримитивизм 1980-х гг., — неустойчивое потому, что воспроизвести то, что скрывалось за их внешней простотой и свободой, «на халяву», оказалось невозможно. Однако вкус это формирует. Эта группа и ныне остается камертоном. Существовала и продолжает существовать совершенно особая любовь к ним. Как любят только тех, кто ничего не получил за свой подвиг.

Если бытующее нынче в искусствоведении деление современного искусства на актуальное и массовое, китч, не прививается в Питере, если в городе все еще существует понятие живописности — искусства несомненного элитарного, создающего некий сверхценный предмет, не нуждающийся в «контексте», в комментировании, если живопись не представляется «исчерпанной» и продолжают появляться новые художники-живописцы — это следствие в том числе и постоянного присутствия в духовной атмосфере города этих мастеров.

Апрель 2009.