

ВЫСТАВКА ГРУППЫ "АЛЕФ"

(Ленинград, июнь 1976)

По свежему следу выставки хотелось бы обдумать ее основные впечатления.

По сравнению с первой европейской выставкой (в ноябре прошлого года) состав новой выставки претерпел изменения. Отсутствовали Манусов, Окунь, Шмулович, - запомнившиеся живописные силы прошлой экспозиции.

Ослабленная в этом отношении выставка укрепилась новыми именами: в ней приняли участие Арефьев, Васми, Шварц; семью картинами было представлено творчество покойной Татьяны Кернер.

Васми и Шварц не участвовали в выставках домов культуры Газа и "Невский" - встреча с их работами на выставке "Алеф" для многих была первым знакомством.

Неожиданной составила экспозиция Арефьева. Художник выставил работы 10, 15-тилетней давности. В общей пестрой экспозиции стена комбаты, на которой ранний Арефьев соседствовал с Васми и Шварцем, смотрелась (несмотря на хаотичность поспешной развески) на редкость цельно. Напряженный живописный импульс их работ, страстная непосредственность выражения, извне не огражденного культурой традиции - неожиданно обозначили на выставке ретроспективный план^{х)}. Старшее поколение сегодняшних (по инер-

х) Мы не упоминаем при этом включенных в экспозицию работ покойного Осипа Сидлина - живописца взыскательного и тонкого, - представителя самого старшего, уходящего поколения. Им, к сожалению - единственно (к тому же - фрагментарно) представлена ближайшая и многими сейчас с жадностью осваиваемая культурная традиция 20-30-х гг. Разговор о Сидлине увлек бы нас в сторону. Отметим лишь разительную несоприкосновенность хрупкого самодавлеющего артистизма его живописи с интересами "послевоенного" поколения - устремленного к насущному "самовыражению", к некому "крику души". Этот "крик" более или менее явственно звучит во всех рассматриваемых ниже работах.

ции слов, по жизненной неустроенности - все еще "молодых") художников предстало обособленно - как искусство минувших "шестидесятих годов".

Сходны стилевые начала этих художников. Как правило - это экспрессивное преодоление натурального впечатления, радикально преобразованного в острую (часто - гротескную) пластическую формулу и возведенного в некую духовную степень колористическим обобщением. Живописный строй их работ основан на контрастах и диссонансах: борьбе плоскостей цвета, обнажении фактуры, - на импульсивной импровизации исполнения.

Различия выступают более скрыто.

Васми лаконичен и взыскателен; его линия сдержано-энергична, упруга и точна, цвет изысканно-скуден. Внешний итог его решительно обобщенной живописи может вызвать в памяти ранний "примитивистский" период Ларионова. Однако мир Васми самостоятелен и органичен. В нем вовсе отсутствует задор ларионовского гротеска, вовлекающего зрителя в игру стиливых допущений, парадоксов и полуулыбок.

Васми сосредоточен, погружен в себя, артистические лаконичен. Черты "примитива" в его работах - результат отказа от прописей видения, от всего извне овладевшего волей. Инфантильная упрощенность - итог завоеванной духовной цельности.

Работы Шварца обнаруживают иной темперамент. Его живопись чувственно насыщена, драматична, более раскрыта вовне. Живописный процесс - еще более спонтанный, - чреват (насколько позволяют судить выставленные вещи) упрощениями и срывами. Капризный произвол исполнения, своеволие росчерка порою предают художника, а небрежение технологией приводит красочный слой к разрушениям, настолько, порою значительным, что само впечатление от



Р. Васми.

Тейзах.

работы становится зыбким, как догадка.

Часть выставленного Шварцем мало убедительна и едва ли представляет возможности художника. Лучшие качества сосредотачивает небольшая фигурная композиция (правда, ильно пожухшая) — "Христос в темнице". Это сложно организованная, построенная вещь, драматически насыщенная, исполненная энергии и свободы. В ней угадывается встреча художника с Руо — встреча не умаляющая Шварца. Идти за Руо трудно, — это путь подлинного колоризма, прикосновение к глубинам стихии цвета... Геральдически замкнутое пятно, движение аморфной красочной пасты (энергия истрасти, сокрушающей косную материю) — такова, вслед за Руо, формальная эссенция живописи Шварца. При этом отсекается четкая стилевая ориентация Руо (готический витраж) и вместе с нею — читаемая фабула сюжета. Преемство евангельской темы остается как бы невидимой пуповиной связующей холст Шварца с наследием французского мастера; у Шварца сюжет играет роль лишь исходного импульса и камертона, настраивающего авторский слух, — зритель остается "по другую сторону холста" — перед лицом драматически напряженной, но сюжетно не расшифрованной живописи, — живописи освобожденной и обезвешанной одновременно.

В восходящей линии экспрессии живопись Арефьева составляет еще одну ступень.

Нагнетение выразительности в его поздних работах (разумно представленных на выставке отдельно) приводит, думается, к пластическому произволу, порывающему с логикой живописи. Невоспитанность пластического мышления (общая беда поколения, лишенного преемства культуры), искупаемая в ранних вещах интуитивной чуткостью и четкостью стилевых тяготений (очевидны, к примеру, впечатления итальянского и немецкого экспрессионизма — Грюнди-



И. Шварц

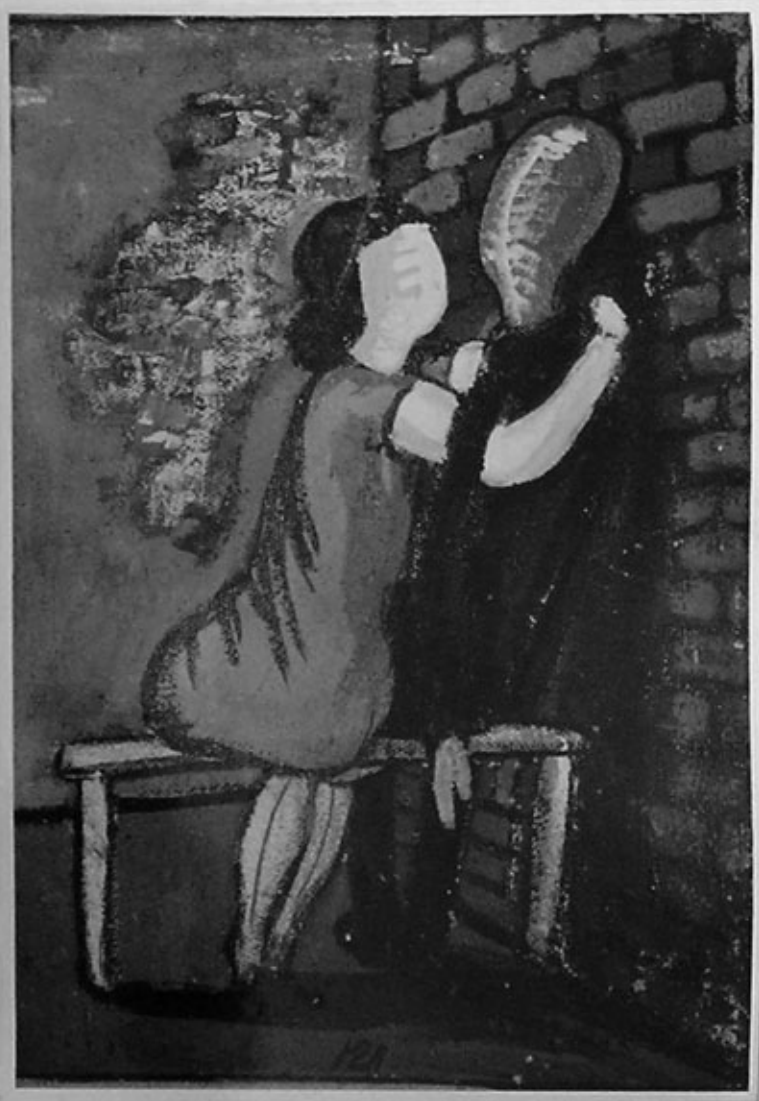
Женский портрет.

ги, Гутузо - лежащие в основе рисунков "военного цикла"), в работах последних лет приводит художника к хаосу - самоуверенному и беспомощному. Слово художника становится криком и хрипом, нужным смыслу искусства. Логика деформации, как духовной коррективы аморфного сырья памяти, сменяется ее вульгарным двойником - утрировкой, капризной "вывернутостью" форм, пластической вульгарностью шаржа. Кто-то убийственно бросил мимоходом: "это маслом написанные карикатуры из журнала "Крокодил"..."

Лишенное упора формальной культуры, теряя в нагнетении пресловутой "субъективности" четкий стилизованный ориентир, творчество Арефьева не отчасти проигрывает, - оно теряет все.

Острое субъективное виденье его ранних вещей, - напротив, - составляет их ценнейшее качество.

Стихия гротеска, хари и маски улицы, кошмары военных воспоминаний - в ранних работах Арефьева спаяны пластическим инстинктом настоящим и органичным в них, как дыхание. Свободно и цельно звучит локальный цвет. Контур скуп и напряжен, - словно выгнут из железа. В декоративной (внешне) монументальности ранних вещей есть особая сдержанная нагнетенность, как бы закованность экспрессии, таящая энергию взрыва. С годами эта энергия выходит во-вне, разрушая пластические устои арефьевской живописи. В выставленных графических листах по сравнению с более ранней живописью эта энергия заявляет о себе уже отчетливо - аморфно-яростной линией - судорожной и дряхлеющей, размыкающей плоскость и вязнущей в ней. Линия здесь бьется и мечется словно в ущелье - скованная пластической цензурой - однако покоряется ей. И это инстинктивное пластическое напряжение раннего Арефьева в творчестве его, обращенном к ужасу и хаосу жизни, - дает мощный, художественно подлинный результат.



А. Артюхин.

Двое.

Скука быта, чреватая зверством и мукой, отпечатана в ранних работах Арефьева с гойевской страстью. Скользящие приметы сообщают работам художника точный исторический адрес. Перед нами послевоенная сталинская Россия — надрывный и жестокий быт ее городских задворков. Имперское золото ее фасадов становится пластическим лейт-мотивом и фоном, на котором арефьевский герой — вечный "маленький человек" — жалко или уродливо отстаивает свое человеческое достоинство, "бензин вдыхает и судьбу клянет".

На золотых фонах корчатся свившиеся тела: уголовники, проститутки, маньяки; торчат истуканами их антиподы — герои и праведники этого сумеречного мира: рыла в бобровых шапках, лахудры коммунальных квартир.

Тошнотворные гримасы жизни спроецированы на символическую плоскость золотого фона — если не преднамеренно, то тем более многозначительно. Отблеск неприступного света бездумно или дерзко озаряет кривляние, тупость, животный порыв обездушенной жизни. Золотое зарево возносит конвульсии плоти в измерения вечности — оно же сжигает их. Гротескная монументальность ранней арефьевской живописи колеблется на острие вызова миру, бессильно звучащего под пустыми небесами.

Творчество Арефьева надрывно. В нем не хватает духовного пространства, света. Мир Арефьева тесен и душен; как кузов "воронка". Погружаясь в его работы, испытываешь тягость безвыходности, сопричастность извращению жизни. В них, однако, глухо бьется подлинная боль, а с нею — подлинная жизнь и подлинное искусство.

К поколению 60-х годов принадлежит в экспозиции и живопись Татьяны Кернер (1941-1973) — безвременно погибшей художницы — ярко талантливой, неровной и сложной. В ее стремительно-динамич-



А. Артюхин. У зодора.

ном творчестве могут быть выделены несколько периодов на поверхностный взгляд обособленных, но связанных между собой внутренней логикой, в свете которой внешнее преемство ее живописи раскрывается как неизбежность судьбы и духовный путь.

Выставленные работы (все 1962 года) дают представление лишь о коротком отрезке этого пути. Семь ее картин с их напряженным колоризмом, щемящей душевной открытостью, юношески-романтической аффектацией внесли в экспозицию быть может самую сильную — чистую и звучную ноту.

Стилистически живопись Кернер также восходит к экспрессивным и гротескным началам. Поразительным, однако, образом начала эти в ее творчестве служат средством острого лирического выражения, проникнутого мажорной романтикой. Мир этой живописи — насыщенный, прихотливый, искренне наивный — чист и праздничен. В ней совершенно отсутствует нарочитость, дребезжащая нечистая нота, знакомая по многим примерам сегодняшнего (как "подпольного", так и "официального") сюрреализма — модно и мелко надрывного, духовно-бесполого, формально-игривого...

Другое серьезное впечатление выставки — новые холсты Анатолия Басина. Живопись Басина, определяемая (как и все перечисленные работы) в русле экспрессионизма — решительная противоположность работам Кернер. Сомнамбулистически погруженная в себя, замкнутая, одновременно неряшливая и утонченная — она, скорее всего, осталась чужда большинству посетителей выставки. Ее следует, однако, отметить как явление художественно подлинное.

Творчество Басина — верного ученика Сидлина, — на излете стилового развития экспрессионизма может быть понято, как попытка превосходения его изнутри. На путях экспрессивного вы-



Т. Кернер. Сапожник.

8

ражения Басин ищет универсальную формулу, обобщения его уроков и опытов.

Экспрессия басинской живописи как бы застывающая, остановившаяся в своем порыве во-вне. Сам порыв — предмет медитации. Басин заинтересован более в обретении языка страсти, нежели в предмете самой страсти, в песне о нем. Стремясь к пластической формуле, художник подводит итог экспрессионизму не как сумме приемов, но как духовному опыту, нуждающемуся в преодолении, углублении.

Отвечая тайной жажде времени, Басин ищет абсолютные начала, универсальные возможности жизнечувствия. Он обретает их в сфере формальной аскезы — очищая язык своей живописи от всего необязательного, субъективно-зыбкого. Цветовой "настрой" холста становится единственной заботой и итогом усилий художника. Диапазон сектуры — видимый нажим руки, обнаруживающий ее тайную пристрастность — сужается до минимума. Экспрессия фактуры изживается как соблазн. Напротив — природная нетронутость материала, его органика — становятся предметом особого внимания.

Пройдя через руки художника, нечто изображая, — холст и краска на нем должны остаться собою — и только собою. Басин предпочитает мешковину — ее фактура стойче сопротивляется насилию кисти. Басин мажет и двигает на холсте краску, оставляя ее течь или беспощадно нагромождая — озабоченный лишь одним: спонтанной органичностью итога.

Итог усилий художника парадоксален. Непосредственный жизненный импульс его картин, страстное притяжение жизни (прочитывающиеся хотя бы на уровне его классически "экспрессионистских" сюжетов: обнаженные, любовные сцены, музыка) — отодвигаются на задний план, пластический нейтрализуются и лишь глухо звучат где-то на самом "дне" картины.

Среди других имен выставки отметим Рапопорта и Гиселевич. Две небольшие масляные композиции Алека Рапопорта продолжают /обновленную экспрессионизмом/ традицию гротескного бытописания. Так или иначе, к этой традиции причастны многие еврейские художники двадцатого века: ранний Фальк, мимоходом — Сутин, Шагал, Тышлер, Гершов, Ротенберг, Каплан. Приметы сознательной "национальной ориентации" в жанровых сценах Рапопорта выступают демонстративно. В графических листах, явно навеянных литографиями Каплана, эта декларация "национального" становится назойливой и бессодержательной. Плохим вкусом, если не коммерческим расчетом, продиктованы в них перепевы местечковой этнографии, расхожих намеков и недомолвок "еврейской темы".

Работы молодой художницы Гиселевич /небольшие листы смешанной техники/ отмечены органичной пластичностью. Удачен ее пейзаж /с кустом/ — вещь формально чистая и напряженная. Однако другие работы — неровные и как бы робкие, оставляют непроясненными возможности и лицо художницы.

Суммируя впечатления выставки, можно отметить на ней выступления художников, утверждающих поэтически-гротескное жизнечувствие на началах традиционной живописной экспрессии и примитивистской упрощенности. Большинство выставленных работ примыкают к живописной традиции, разработанной в двадцатом веке в России по преимуществу художниками-евреями. Обращение к этой традиции нового поколения художников органично и плодотворно. При всех частных недостатках, выставка группы "Алеф" убеждает в этом.

Что касается вопроса о сегодняшних масштабах и будущем "еврейской традиции русского искусства" — этот вопрос /кажется, особенно волновавший организаторов выставки/ решат не слова деклараций, а энергия и честность сегодняшних творческих и выставочных усилий.

Майскую выставку группы "Алеф" в этом отношении можно приветствовать, как шаг к внутренне организованной экспозиции — делу трудному и столь необходимому, если верить в будущее сегодняшней живописи.

У Т И А И

Май 1976 г.

М.И.