

Зарождение неофициального искусства в нашем городе произошло совершенно иначе, чем в Москве по всем параметрам: возраст, место в пространстве мегаполиса, психологический и культурный тип, степень одаренности. В Москве начальной точкой служил человек, родившейся в XIX в., живший в подмосковном селе, то ли школьный учитель, то ли вел изостудию, скорее «творческая личность», чем художник, изображавший, словно школьница на полях тетради, отвлеченных девушек с увеличенными глазами и уменьшенным ртом — хотя их изображения помещены во все зарубежные альбомы советского нонконформистского искусства — беспристрастный взгляд вряд ли причислил бы эту продукцию не только к искусству высокому, но даже к профессиональному — и вот этот человек, Евгений Кропивницкий, речь о нем, в начале 50-х гг. заводит какую-то свою жизнь для членов семьи и учеников. В Ленинграде раньше, во второй половине 40-х гг., в самом центре, на берегу Невы, в величественном памятнике классицизма, в СХШ при Академии художеств, рано повзрослевшие, озлобленные, обнаглевшие военные дети, жадно любопытные к жизни и культуре, начинают делать то, что сами считают нужным, и становятся художниками, до сих пор у нас непревзойденными.

Это был первый после войны набор в СХШ. Годы рождения — от 1929-го до 1931. Война освободила их от родительской опеки. Александр Арефьев рос без отца и оставался в Ленинграде во время блокады. У Рихарда Васми родители в блокаду умерли. Без родителей в эвакуации оказались Владимир Шагин, Шомом Шварц и Валентин Громов. Родиона Гудзенко война застала у бабушки на Украине, он стоял под расстрелом, бежал, стал сыном полка, участвовал в боевых действиях.

Все они в некотором смысле — беспризорники. Это значит, что не выдрессированы, не научены уважать общество, оставаться в рамках, подчиняться необходимости. Так было по всей стране. У Высоцкого об этом — в «Балладе о детстве»:

Но у отцов свои умы, а что до нас касательно,
На жизнь засматривались мы вполне самостоятельно.

И в этом, вероятно, причина тому, что хулиганство как явление, которого ныне практически нет, было так распространено именно в послевоенное время. Хулиганство определяется как «бесцельное, бескорыстное правонарушение, мотивированное желанием доказать свою силу, продемонстрировать неуважение к обществу». В ту эпоху оно оказалось слито с характерным для военного времени культом воинственности, героизма — можно сказать, это карикатура на героизм. Хулиганство перетекало в уголовщину.

Там же у Высоцкого:

Все - от нас, до почти годовалых
Толковищу вели до кровянки,
А в подвалах и полуподвалах
Ребятишкам хотелось под танки.
Не досталось им даже по пуле
В ремеслухе живи не тужи.
Ни дерзнуть, ни рискнуть, но рискнули -
Из напильников сделать ножи.

Соприкосновение с блатной романтикой — один из обертонов настроения этой группы.

«В то время не было диссидентов. Для нас диссидентами были блатные», — говорил Рихард Васи.

У их поэта Роальда Мандельштама ощущение близости блатного мира запечатлено в самом образе строе, в метафорах. У него «Бродят тени, такие нежные, так похожие на воров». Слова «нож», «вор» появляются при описании невинных вещей: вечера, листопада.

Арефьев, служивший энергетическим зарядом группы, был непосредственно причастен этой стихии риска и беззакония. И он эту стихию выразил. У него «каждая ветка ножом пыряет» и уличная драка дышит напряжением битвы. И он, кажется, единственный, кто применял к живописи категорию подвига, героизма.

Я не хочу этим сказать, что беспризорность и хулиганство порождают великое искусство, но однажды внесли свой вклад — таково было стечение обстоятельств.

Арефьев же сказал: «Под влиянием божественных наставников мы поняли, что можно самоутверждаться, через живопись, через изображение человека».

Наставники нашлись. В диктатуре не было правильности машины, она уничтожила миллионы, но часто вслепую, выбирая жертвы случайно, она не могла осуществлять безупречный контроль. Не всех, родившихся до революции, убили. Оппозиция всегда так или иначе существовала, хотя бы в головах. В том числе и эстетическая. «Неужели не страшен Вам тот отпечаток казенного вымуштрованного искусства, которым так веет от фотографии, что Вы прислали», — пишет в 1946 г. художник Л. А. Бруни — искусствоведу Н.И. Пунину.

Наставники несли другие ценности и ориентиры в искусстве. И возможность в искусстве — жить. Арефьев в 1944 до поступления в СХШ ходил в изостудию Дворца пионеров и немного позже там занимался Валентин Громов. В изостудии висели репродукции Матисса, импрессионистов. Изостудию вел Соломон Левин. Левин занимался только детским творчеством и нежно любил художника в ребенке.

Поступив в СХШ, Арефьев со своим одноклассником Александром Трауготом ходит слушать Пунина. Николай Пунин ставит в своих лекциях вопрос о смысле искусства, заявляет, что реализм только метод, он не может быть целью. Пунина, идеолога авангарда, реализм, «отрепье какого-то давно сношенного платья», не мог не отвращать. Реализмом тогда назывался соцреализм, базирующийся на художественных средствах передвижников.

Тот класс СХШ разделился на две части: на передвижников и французов. Причем разделение было настолько жесткое, что они друг с другом почти не общались ... Среди передвижников был Илья Глазунов, и следы этой взаимной вражды остались в его мемуарах.

Война, как известно, время надежд. Во время войны осмелели. Все ждали, что начнется другая эпоха. Все были уверены, что будет иначе, не может не быть. В 1946 г. после постановления Жданова надежды рухнули, начался резкий поворот вправо, появилось выражение «формалист». В 1949 году Пунина посадили. В доносе писалось, что он открыто пропагандирует упадническое искусство Запада и таких его представителей как Сезанн, Ван Гог.

Присутствие в классе, где учился Арефьев Александра Траугота, сына художника-круговца Георгия Траугота, было еще одним благоприятным обстоятельством. Александр Траугот беспризорником не был. Напротив, полное духовное слияние с родителями — но с какими! Их дом представлял собой отдельный, целостный и прочный художественный мир, где художниками были

все: отец, мать Вера Янова, приходивший сюда брат матери Константин Янов, а дети — Александр и Валерий — рисовали с пеленок. Георгий Траугот, образованный, знавший современное искусство, был учителем по призванию и честным человеком. Был назван формалистом, лишился мастерской, имя стало запретным. В этом доме за столом собирались художники Владимир Стерлигов, Татьяна Глебова, философ-обериут Яков Друскин, астрофизик Николай Козырев. И Саша Арефьев приходил в этот дом. Это не значит, что ученик Малевича Стерлигов благословил юного Арефьева. Он его не принял. Слишком другим было его искусство. Он жил в прошедшем времени, Арефьев — в настоящем.

«Подростками мы были взрослыми», — вспоминает Александр Траугот. Свидетельство тому — работы шестнадцатилетнего Арефьева. Рисунки Арефьева и Траугота пером и черной тушью близки, но у Арефьева в них напряжение, тревога. В его городе уже «бродит страх, безрадостный как бездна».

Они были школьниками, и первоначально это был бунт против системы обучения: против академических методов, которые были не годны, чтобы выразить то, что их окружало и наполняло — земля в трещинах и воронках, покореженные танки, сгоревшие зенитки, взорванные мосты, сбитые самолеты, развороченный город, остовы домов с дырами окон, незаконная уличная жизнь — все это было одновременно сильным пластическими впечатлениями, во всем этом была еще никем не выраженная красота. От них же требовали риторики и вымышленного искусства, вот названия работ победителей конкурсов тех лет: «Партизаны в тылу врага», «Комсомольцы конной армии Будённого», «Допрос комсомольца». Их одноклассник Илья Глазунов изобразил «Молодёжь на субботнике в парке Победы».

И они, особо не задумываясь над средствами, использовали все, — от фовизма и конструктивизма до того же соцреализма — достигая нового синтеза. Но главное, они нашли свою тему. Их подлинность и необычайность в том, что поэтикой была не ностальгия, не ретроспекция и эскапизм — хотя иногда фигурировали латы и Древняя Греция, — но страсть делать высокое искусство из этой действительности.