

"ДВЕНАДЦАТЬ" НА ПАСЕЛЬЕВСКОМ

Художники, которые приняли участие в выставке ДК Орджоникидзе этого года, принадлежат, в основном, к старшему поколению ленинградских нонконформистов. В июле они сделали попытку открыть экспозицию на квартире Анатолия Маслова. (Об этой несостоявшейся выставке читай в журнале "Часы" № 19). После ее неудачи они стали добиваться права на выставку официально одобренную, — разрешение было получено.

В выставочную группу вошли А.Аветисян, А.Борисов, Г.Вогомоллов, А.Васильев, В.Васильев, Э.Горюнов, И.Дурков, Г.Захаров, А.Маслов, В.Петраченко, В.Обвинников, Г.Устигов. Всего выставлено 152 работы, из них живопись — 104, прочие — графика и керамика.

Несмотря на то, что время открытия выставки было назначено на 12 ноября, экспозиция открылась для зрителя только в 15 часов 13-го. Причина — конфликт между художниками и комиссией, в которую входили ответственные представители Управления культуры, местного союза художников и несколько человек неизвестного ведомственного происхождения. Первоначально комиссия полностью забраковала работы И.Дуркова на том основании, что он — "отказник", и посему "не имеет смысла пропагандировать работы человека, который в ближайшем будущем намерен покинуть пределы страны". В числе забракованных работ других художников оказалась половина полотен В.Обвинникова, 3 полотна Э.Горюнова, 6 холстов Г.Вогомоллова, 3 работы А.Аветисяна, все девять расписных тарелок В.Петраченко. Причины, по которым комиссия отказывалась пропустить указанные работы, были следующими. У Обвинникова: был снят "Вокзал", но не потому, что там среди обычного антуража вокзального помещения, среди узлов, скамеек со спящими обидальцами, находилась Троица, а потому, что стены вокзального помещения были декорированы (как это и бывает обычно на самом деле) надписями и лозунгами типа: "Выше знамя социалистического гуманизма!".

По-видимому, подобный запрет надо квалифицировать, как протест против лите^{ратур}оцентризма в живописи. Относительно работы "Рыбак", автор утверждал, что на дальнем плане полотна изображена охотничье-рыболовная база, комиссия же усмотрела в этом сооружении лагерь и т.д. Возмущала вкус комиссии эротика в "Маде"-и потребовали ее удаления, но оставили "Машу", а лишь слегка прикрытую ватником с наколкой на роскошной руке- классическое сердечко со стрелой и имя "Маша". Работы Аветисяна также подводилась комиссией под порнографию.

Перед холстами Горюнова комиссия долго выясняла, кто на них изображен с бородой, аскетического вида,- аскетический пронзительный взгляд.

Вопрос: "Кто изображен здесь?"

Ответ: "Мужчина".

"Это конкретный человек?"

"Нет, это обобщенный типаж".

"Но почему вы его так повторяете в других композициях?"

"Потому что он для меня конкретен".

"Но все-таки- почему Вы так упорно возвращаетесь именно к этому типуажу?"

"Я убежден, что это общечеловеческий тип".

"А вот эта желтая краска- фон для головы... она какая-то ядовитая, портит общий колорит портрета, это- несомненно!"

"Это- художественный замысел".

"Поверьте нам, эти работы значительно проигрывают по сравнению с Вашими прекрасными пейзажами. Из требований художественной цельности Вашей экспозиции Вы должны убрать их".

У станца с тарелочками Петраченкова:

"Почему Ваш персонаж без головы?"

"Мне думается, что она есть, просто я хотел бы, чтобы вы присмотрелись."

"Но вот и у этого персонажа нет головы... хм, а тут, кажется, тоже нет?"

"Вы полагаете, что голова-непременная принадлежность художественного образа?"

"...? Но требования какого-то реального отражения жизни у Вас ведь есть?"

"А Гоголь-по-вашему не реалист? Я имею в виду "Нос".

"Ну, Вы уведите разговор в сторону... это софистика".

"Так почему Гоголь мог изобразить человека без непременной принадлежности человеческого лица, а я не могу?"

"Будете Гоголем, тогда дерзайте. Знаете-что положено Гоголю... А вот здесь у Вас-голови нет, а мужской член есть. Это как понять?"

"Я не искусствовед, зачем мне навязывать именно свою концепцию, и тому же я работаю красками, а не словами. Объяснить-дело других".

"Что ж, если Вы оставляете это на деле других, то мы скажем, что в Ваших работах скрытый контекст... Они дурно действует на зрителя... им не место..."

Художник принес на выставку две нерасписанных фарфоровых тарелочки в расчете, что, если будут забракованы одна-две работы, то он сможет пустыми тарелочками обозначить пустоты в своей экспозиции. "Стандовая стрельба по тарелочкам" В.Петраченкова со стороны комиссии была более эффективной-9 из девяти.

Беседа у экспозиции Богомолова:

"Что Вы хотите сказать вот этими головами?"

"То, что они сами скажут."

"Но почему Вы выбираете вот такие именно типы..."

грубые вульгарные лица, с нависшими лбами, с какими-то невероятно утрированными челюстями... и все карточные короли: "Король бубей", "Король червей". Вы заядлый игрок в карты?"

"Лишь в той мере, в какой меня заставляет иногда жизненная ситуация".

"Значит все-таки поигрываете... Но на игральных картах Вы разве видели когда-нибудь безобразные изображения?"

"Иногда и внешне красивое лицо может показаться безобразным. Герман, Пушкина вряд ли играя "безобразными вартами", но в какой-то миг увидев в лице дамы пив страшное".

"Ну, так то Пушкин, Чайковский... И почему Вас так тянет на все безобразное, отвратительное? Ведь жизнь прекрасна. Это антигуманно- видеть и заставлять видеть других только злобное, уродливое, отвратительное!"

.....

12 ноября выставка не открылась. Утром 13-го участники выставки дискутировали в Управлении культуры. Проявив твердость и солидарность, художники отстояли большую часть своих забракованных работ, а также участие в выставке И. Луркова. В итоге торга были, согласно компромиссному соглашению, сняты следующие работы: у Аветисяна - 2 ("Идол" и один лист из серии "Художник и модель" - за "патологию" и "эротизм"), у Овчинникова - 2 ("Дыганская семья" и "Вокзал" за "литературоцентризм"), у Петраченкова две тарелочки (за двусмысленный сексуально-политический подтекст), у Горюнова - 1 ("Зеркало" - за "странность навязчивого типажа"), больше всех пострадал Лурков - сняты 7 работ из цикла "Кукольные персонажи". В середине дня выставка открылась.

Остановимся на отдельных художниках.

Наибольшая по объему - экспозиция А. Аветисяна: 9 живописных и 19 графических работ. Женские портреты, натюрморты, большей частью относящиеся к серийным циклам: "Художник и модель", "Театральные маски", "Восточные мотивы" - работы 1976-79 гг. Самые обширные циклы - "Художник и модель" и "Двое". Надо отметить, что по сравнению с предыдущими работами, в выставленных Аветисян предстает художником лирико-декоративного плана, более утонченного, со значительной долей стилизации в духе восточного приного искусства. Правда, остается ощущение, что подобная стилизация идет не столько от восточного первоисточника (что можно было ожидать, исходя из национального происхождения художника), не от оригиналов персидской, арийской миниатюры. Глядя на эти мягкие контуры мужских и женских фигур, труд-

Но отделиться от впечатления, что аветисяновский "Восток" есть перевод... некоего нового "Северо-западного дивана" со всеми недостатками, вытекающими из перевода: утратой многих первоначальных элементов. Можно вспомнить, что соотечественник художника - Сарьян, в поисках "Востока", которым грезил русский художник начала века, отправился в Стамбул, Палестину и Египет, т.е. уйдя от европейского ослабленного перевода к первоначальному, пусть более грубому, но подлинному тексту жизни и искусства. У Армена Аветисяна - движение иное. В результате его работы остаются впечатление большей красноты и приемлемой ориентальности, подобно тем тканям, которые когда-то производились англичанами на фабриках Бристоля и Глазго специально для Индии: чуть-чуть больше броскости, больше изобретности и вычурности, чем подлинные кашмирские и хайдарабандские. Гораздо лучшее впечатление производят те листы художника (в цикле "Двое"), где художник забывает "ориентальничать", где его естественный вкус проявляется независимо от стилизации. Если бы Аветисян ограничился этими немногими работами, он произвел бы впечатление значительно более сильное.

Некоторую неудовлетворенность вызывает и экспозиция Анатолия Маслова (16 работ). По большей части это пейзажи, написанные в бледной гамме очень легких тонов. Они импрессионистичны по своим истокам. Конкретность петербургского или новгородского пейзажа еле угадывается в размытости контуров. Художник проявил себя как утонченный мастер, но подобная утонченность граничит здесь с вялостью. Художника можно понять, он стремится пробиться к истинному центру Петербурга, города видений, фантазмогорий, двойников. Но когда поэтические метафоры русской литературы буквально превращаются в "метод", - это вызывает разочарование. Вспомните графические листы этого мастера, - энергичные и выразительные, которые, как мне думается, несут все то, чего лишены его живописные полотна. Можно понять художника, стремящегося избавиться от определенного штампа, который неизбежно создается при работе в пределах одной техники, и те стремления, которые заставляют художника менять технику. Не исключено, что здесь сыграло роль мнение, будто живопись престижнее, "монументальнее" графики, - мнение, которое

опровергается самой практикой Маслова, чрезвычайно ценного внастокам и коллекционером далеко за пределами нашего города именно как поэтического, монументального и даже графика-художника.

Работы Анатолия Васильева (бумага, темпера) были важной частью общей экспозиции. Обозначенные абстрактными названиями: "Мистерия", "Композиция", "Знак", "Пейзаж", — комиссия отнесла к "беспредметным", и не предъявила к нему каких-либо претензий. Конечно, это определение неправильно, но не будем спорить. Работы Анатолия Васильева требуют от зрителя высокой культуры, чтобы выйти на их смысловой уровень. Неискушенному взгляду они кажутся утонченно-декоративными — и не больше, но на уровне "снятой" формы открывается символ. "Читать" работы Васильева следует не с деталей, а с общего впечатления. Тогда в пятнах и линиях можно "увидеть" впечатление от пейзажа, от праздничного фейерверка, лиц и ликов, — чтобы затем снова возвратиться к теме замкнутости человеческого "я" в пространстве и времени, к трагедии сжинутого и суженого. Выход художника в круг этих вопросов основан на высокой художественной мастерстве.

Несколько трудно было отделаться от странного ощущения чужеродности полотен Евгения Гершнова на данной выставке. С одной стороны героический пейзаж, монументальный натюрморт, портрет с осязанным драматическим накалом — роднят его именно с традицией — от Альддорфера, через Ренессанс, к Сезанну, а не с тем, что принято называть авангардом. Большую близость к традиции подчеркивает техника художника: обилие лессировок, многослойность, доводящая иногда полотна до барельефа. Практически, работы Гершнова на выставке смотрелись, как смотрелись бы, наверно, работы какого-нибудь венецианца XVII века среди модернистского Вьеннале. Перед его вещами многие зрители "со стороны" удивленно застыли с явным вопросом: а каким образом этот-то попал в модернисты? Но это уже причуды того "диалектического" хода нашей отечественной ситуации в искусстве, которая вытесняет в "авангардизм" не только по принципу стилистической принадлежности, но по мировоззренческому и другим, а

прежде всего — в силу чудовищной неповоротливости официальной художественной системы, не могущей предоставить твердый статус тому художнику, который в силу своих творческих интересов не может быть "ангажирован", к тому же не имеет образовательного ценза и является всего лишь художником божьей милостью. Можно предположить, что в любой иной, менее жесткой системе ценностей (где не действует авторитарный принцип "кто не с нами..."), этот художник по характеру своих интересов скорее бы примкнул к сторонникам традиционного начала в искусстве, чем к авангарду. Но принципы, которые остались неизменными со времен 1-го Съезда писателей еще в период господства принципа "обострения классово-борьбы в эпоху становления социализма" — принципы, признанные пороковыми, но продолжавшие оставаться стержнем политики в искусстве, не могут ^{не} выталкивать любого, кто "не с нами..." В итоге даже самый апатичный художник оказывается протестантом. Постоянное осуждение художником своей социальной неполноценности, "излишности", отсутствие социальных гарантий (кроме обих деклараций, не имеющих юридической силы) — не идеальные условия для развития светлого и незамутненного творчества. В этом отчасти одна из причин того, что за малыми исключениями, творчество наших "авангардистов" поражено в той или иной степени недугом безвыходности, тяжелой мистики и даже патологии — как результат отражения личного социального опыта в ответственный момент становления художественной индивидуальности.

Сказалось это и на работах Евгения Горьнова. Логика его собственных художественных поисков требовала углубления опыта традиционного европейского искусства и осовременивания его выразительных средств на уровне сегодняшнего художественного языка. Задача достаточно сложная и интересная. Принципиальное решение (положительное или отрицательное) потребует, видимо, не одного поколения художников и художники, берущиеся за такую проблему, исчисляются единицами, и, в сущности, их надо было бы заносить в Красную книгу. Существование же нашего художника таково, что заставляет его развиваться в сторону мистики. Наблюдаемый ход развития творчества Горьнова, в какой-то степени, повторяет

врубелевский, но пока не столько в сторону "Демона", сколько в сторону... "черной магии".

Впрочем, не исключено, что движение к демоническому является Омегой постренессансной традиции европейского искусства. С этой точки зрения можно было бы расшифровать и трагедию Михаила Врубеля, художника и человека, находившегося всецело в русле русской общественной жизни и европейской художественной традиции, и последовательно двигавшегося от "Надгробного плача" и Христа — к "Демону".

Об этом говорит самым недвусмысленным образом и полотно Горьнова с изображением Христа, представленного им на рассматриваемую выставку. Бывшие некогда ясными и убедительно конструктивными полотна Горьнова, минувшее как подлинной драматической напряженности, все более погружаясь в стихию темных не только по палитре, но и по духу, начал. В то же время дальнейшие усилия художника (об этих усилиях говорят сами холсты), где-то приводят Горьнова к эффекту, противоположному направленности усилий, — в разрыве и огрублении психической ткани картины, метящей таким образом за перегрузки и перегруженность. Рафинированность техники в итоге обращается своей противоположностью: полотно замыкается в себе, или даже переходит в олеографичность.

Чрезвычайно резким явился переход в находящимся рядом с горьновскими картинами, объектам Леониды Борисова. Образовался, к сожалению, контраст худшего свойства — не по принципу дополнения, а по принципу взаимоисключения. Можно понять трудности художников, на плечи которых легла обязанность своими силами и средствами сформировать выставку, причем за короткое время, но думается, в дальнейшем, надо тщательнее продумывать композицию коллективных выставок. Может быть имелось в виду вспомнить опыт блестящей организации выставки "беспредметников" (условно) в этом же зале зимой 1977 года, сделать для Борисовских работ отдельную стойку конструктивистской формы (вспоминается великолепная в этом плане машина Игоря Ресса, которая создала очень резкий и точный акцент в общей композиции выставки).

В отличие от своих предыдущих работ, Борисов на этот раз выставил объекты, выполненные в стиле художественного аскетизма. Этот аскетизм, представляется мне, лишь косвенно задевает общую духовно-чувственную систему художественного восприятия. Ограничение этого направления организацией предметно-цветового мира (в пределах "художественных", подчеркнута "неживых" цветов, используемых в индустрии и в открыто "артефактных" конструкциях) — все это, в свою очередь, кладет определенный предел применения произведений этого вида современного искусства — в области промышленной эстетики и, по-видимому, не более. В эпоху, когда понятие прогресса еще носило ореол позитивистского оптимизма и не было отягчено кавычками сомнений, подобного рода искусства, — примерно 60 лет назад — могло казаться и свежим и многообещающим. Сейчас, когда "прогресс" (в смысле научно-технический прогресс) обрел своего оппозиционного двойника — "экологизм" — мне думается, в дальнейшей эстетизации промышленных форм будет все больше присутствовать элемент морфологического изменения в сторону естественности. Если же допускать, что конструктивистские объекты несут такую же полноту духовно-чувственной информации, что и икона, портреты Рембрандта, пейзажи Ван Гога и т.п., — тогда надо прямо признать, что мы приходим к осознанию себя как кибернетических гомункулусов. Или же мы должны признать, иерархию внутри искусства, которая подразумевает основные, вполне самостоятельные его виды и вспомогательные, способные к выражению узкой сферы духовного — на уровне лабораторных задач, в пределах инженерной психологии, знаковых систем, формальной организации пространства. Начав с замечания по поводу правомерности расположения в одном ряду объектов с живописью в традиционном понимании (к чему следует отнести и внешне "авангардистскую" живопись Анатолия Васильева), мы неизбежно приходим к мысли о вынесении из этого ряда работ с чисто формальными задачами — уже на уровне требований универсальности и самостоятельности. Кстати, следует отметить, что в упоминавшейся коллективной выставке 1977 года те же работы находились в едином контексте с остальными, в

результате чего вся выставка приобрела специфический, но конструктивно цельный труд по знаковым системам. В данном же случае подобного не произошло, что, как мне думается, надо учесть автору.

Нельзя не высказать удовлетворения по поводу того, насколько продуманно использовал свой участок выставочного пространства Глеб Богомолов: под балконом, затененный и стесненный. Ему удалось здесь развесить холсты вдоль всей торцевой стены, создав под балконом-хорам бывшей полковой церкви нечто вроде контр-алтаря. Осветив полотна резкой подсветкой, Богомолов подчеркнул характер своей живописи- жесткой, энергичной, и бы даже сказал- силовой.

Богомоловым были представлены 15 живописных работ: голубы "Королей" и "Императоров", несколько натюрмортов и серия полотен, объединенных общим названием "Холодный дом". Создавая своих "королей" и "императоров", Богомолов как бы выполняет запрос- создать социальный типаж нашего времени, (над чем, кроме него работают^а Делков, В. Овчинников, Д. Рохлин, А. Белкин, а до недавнего времени- А. Арефьев и В. Некрасов). Время давно уже требует больших обобщений, создания некоего современного варианта "Невского проспекта", типов эпохи со всеми характерными особенностями различных страт общества: чиновников, различных ипостасей, технической интеллигенции, армянанов и ханнг, победителей жизни и подмятых ею.

Работы, представленные на выставке, это лишь часть большой серии этого плана. Достаточно вспомнить других его персонажей, демонстрирующих тяжелые подбородки, низкие лбы, каменные желваки, пустые немигающие глазницы, угадываемую способность только к прямолинейному движению. К сожалению, Богомолов ограничился в основном только "королевскими" типажам, хотя, используя тот же "карточный" влоч, небезынтересно было бы представить прочие "масти", с большим охватом вариаций.

Из ряда работ, в которых фигурировали или краснокирпичные домики, или же загадочные строения, затерянные в пустынном пространстве, чаще всего в снеженном и оголенном, родилась та серия холстов, которую сейчас Богомолов представил под названием "Холодный дом". Каждое из этих полотен могло

бы служить своеобразным прологом к "Запискам из Мертвого дома". Богомоллову удивительно удается передавать в своих пространствах ощущение бездуховности. В его полотнах оутито присутствии скрытой угрозы, исходящей от беспощадно голых пространств, населенных незримыми для человека, но явно враждебными ему таинным божеством. Богомоллов не является реалистом в том смысле, который придавался этому термину до начала XX века. Его персонажи и детали антуража являются, как правило, символами, или точнее — более или менее разгадываемыми знаками и реальности: знаками пространственных отношений, знаками материала (снег, мрамор, дерево, почва). Но взаимодействие этих знаков в сочетании с восприятием эмалевато-плотной многослойной живописи, очень интенсивной в своей цветовой и светонесущей насыщенности — вплоть до резкости, — создает новую реальность мира полотна, которую (по принципу иллюзорности) нельзя назвать удвоенным жизненной реальности. Имея непосредственную связь с измененными явлениями, мир полотна Богомоллова достаточно автономен в своей самости.

Если же рассматривать эволюцию творчества Богомоллова по принципу "теплее-холоднее", то надо признать, что за последнее время он движется в сторону большей эмоциональной жесткости. В вещах, которые он делал ~~еще~~ года 2-3 назад, еще присутствовал осязаемый след тепла. Тогдашние безлюдные пейзажи, с обломками античных статуй, с руинами древних храмов, с мягкими линиями холмов и священных рощ, — все еще несло в себе подобие овидиевских ⁶¹⁷реминисценций, так созвучных стихам Леонида Аронсона:

Как хорошо в покинутых местах!
 Покинутых людьми, но не богами.
 Е дождь идет, и мокнет красота
 Старинной рощи, поднятой холмами.

 Запомним путь сметавшего листа
 И мысль о том, что мы идем за нами.
 Кто наградил нас, друг, такими снами!
 Или себя мы наградили сами?

Уже в этих полотнах Богомолова, начинало нарастать ощущение скрытой угрозы человеку. Этот лейтмотив стал явственно усиливаться. Тема бесприютности и одиночества человека, голого среди теней культуры (уже ставшей враждебной далекому потоку), надолго захватила художника. Признаться, мне эти полотна Богомолова, кажутся более убедительными, чем трескучие громы "Античного ужаса" Вакета. В дальнейшем, эволюция стала развиваться в сторону создания образа человека, органически враждебного культуре и человеческому вообще. Подобная эволюция коснулась и пейзажа, который все больше стал утрачивать приметы культуры, пока на пустынной мертвой равнине не утвердился знак "Холодного дома", вместе со знаком полосатой сторожевой будки. Новые образы Богомолова кажутся грубее, примитивнее, даже brutальнее, но в них значительно усилилась монументальность и лаконизм, и, что особенно ценно — без ущерба многозначности образа.

В настоящее время все актуальное становится проблема монументальности. И это объяснимо: предоставление стен общественных сооружений для художников-неконформистов — вещь невозможная. Их место — в частных собраниях, место — стена в квартире. Художник несколько ограничен в размерах своих вещей. С одной стороны это ведет к усилению камерного звучания произведения искусства у большей части художников, зато у меньшей — тяготеющей к большим и значительным темам и образам — начинается поиск преодоления камерности и выхода на большое звучание в пределах отведенного "участка".

Бриг Васьков представил десять полотен. У него нет полотен, кроме пейзажей и натюрмортов. Он романтик, — аналог Каспара Фридриха, только с заменой скалистых заоблачных вершин, водопадов и горных озер, видами поскромнее, но с более интенсионными ракурсами, с зашториванием переднего или среднего плана плотной сплетенными зарослями и резкими прорывами в дальнее пространство. Среднерусская мирная растительность у художника превращается в труднопроходимые джунгли, сквозь которые пробиться можно разве что с мачете в руках. И нечто загадочное превращается и натюрморт из простеньких полевых или садовых цветов: переплетающиеся

стебли букета в тускло мерцающей вазе — символ загадочного существа со своими глазами, выпущенными обнаженными нервами и собственной чуткой душой. То есть романтизм Васильева — глубокого плана. Я не удивился бы, если бы узнал, что Васильев — полноватый угарень, неохотно покидающий свою комнату и домашние влеченцы, которому отсутствие сильных внешних впечатлений отнюдь не мешает ежедневно пускаться в отважные и полные приключений путешествия, в тайны прозаического для других пейзажа: вида из окна кухни, а может быть и того, прощай букета рядом с заполненной окурками пепельницей. Не исключено, что это именно так. Поскольку художника выдает колорит — с обилием диссонансирующих отдельно местковатых тонов синтетических красок, некоторая «анваруемость» его живописных видений, определенная арванкированность по отношению к краскам реального мира. В противовес романтикам XIX века, мчавшимся в Альпы, в горы и на Кавказ, от гнета современной им цивилизации, романтик Юрий Васильев не уедет далее Павловска или Стрельны, но здесь найдет свою незаполненную нишей нишу, как свое собственное Тавти. Я очень рад, что он нашел в этом практически первом выходе на публику своего доброжелательного зрителя, оценившего его элегантную и тонкую живопись, хотя и арванкированную, и ни как мне кажется, из красок солнечного мира в те цвета, какими они воспринимаются под лучами лампы дневного света.

Егорь Бурков, если не ошибаюсь, тоже впервые вышел на пресловутую широкую публику. Именно из-за него и разгорелся главный сырбор при открытии выставки. Комиссия сняла у него половину работ, аналогичных тем, что остались на стендах. Оставшиеся: «Всадник», «Исхищение Крестов» и 6 полотен, имеющих название «Кукольные персонажи». Что происходит на полотнах Буркова? ...Как правило, на них изображены весьма странные и весьма потешные существа: с руками, растущими из челюстей и прочих, вроде бы неподходящих для этой цели мест, существа головоногие, с коленками назад, глазками на палочках, как у улиток и пр. Они находятся в витиеватом движении, в борьбе, в погонях, в том насыщенном движении, когда наблюдатель не совсем уверен, сколько обич-

ных органов должно быть у столь необычно "моторного" существа. /Подобно тому, как у Заболоцкого

...бедный конь руками машет,
То вытянется, как налим,
То снова восемь ног сверкает
В его блестящем животе/.

Монстры Луркова отнюдь не страшны, они скорее добродушны, как персонажи детской сказки. Их невозможно трактовать как насмешку над живыми существами или как сатиру. Этому мешает колористическая характеристика как персонажей, так и полотен в целом: мягкими, тонкими оранжевыми и розоватыми тонами. В цветовых аттестациях нет сероватки или горечи. Переходя из полотна в полотно, лурковские персонажи образуют свой закономерный мир, имеющий право на существование наряду с Микки-Маусом, Карлсоном, Железным Дровосеком и прочими.

Я представил Валентина Серова, стоящего возле лурковского холста на аналогичную тему— "Похищение Бирона"... Это веселая пародия, где матренистая Бирона, скроенная "одним топором и долотом", увлекливается нескладным перьястым быком с добродушно-зверской мордой в какую-то князьинскую пучину, по берегу которой мчатся подружки похищенной царевны... И все это в светлых нарядных цветах, которые были хорошо поняты детьми взрослых посетителей выставки. Мне думается, что Серов одобрительно хмыкнул бы и заметил в своей обычной манере: "Чемоданство!"

Я не знаю, занимается ли Лурков графикой. Если нет, то досадно— этот художник должен ее заниматься и создавать серии, комиксы с приключениями своих затейливых существ, вызывая у читателей-зрителей эту усмешку и это "чемоданство". Очень надеюсь, что у него когда-нибудь будут такие возможности. И одновременно боюсь, что если этих возможностей не будет, то постепенно существа Луркова утратят свою "прирученность" и вновь обратятся в то, чем они были до— в злобных и страшных монстров, которых слишком много порождает современное искусство. Слишком много трагических наскок в искусство, чтобы не ценить доброту и способность

находить "слона, проглоченного удавом"...

Хорошо смотрелось на выставке экспозиции керамики Брия Петраченкова- ветерана почти всех неофициальных выставок, и Георгия Захарова- практически новичка в выставках такого рода. Свои работы они разместили на стендах, тем самым подчеркнув свое достаточно самостоятельное видовое место. Захаров выставил керамические плакетки со стилизованными рельефными изображениями человеческих фигур, гроздей винограда. Есть чувство формы и материала, умение выявить нагрузку рельефного изображения в неиспользуемом материале. В то же время обилие сходных формальных моментов в большом количестве вещей заставляет глаз зрителя поверхностно скользить по работам, не задерживаясь ни на одной из них. И видел эти же плакетки в частных собраниях, где они в количестве двух-трех, производят более цельное впечатление. Перегрузив свой стенд, Захаров сам способствовал ослаблению впечатления от каждой отдельной вещи. Но тактичное выделение их от жившей сделало экспозицию Захарова мягким и ненавязчивым аккомпанементом живописному ансамблю выставки.

Небольшим по размерам, но своеобразным акцентом выставки явился стенд с росписными тарелками Брия Петраченкова. Как уже упоминалось, две из них были сняты комиссией и заменены автором на две белые, не записанные росписью. В подобном виде стенд Петраченкова приобрел весьма любопытный вид.

Петраченков лишь незадолго до выставки обратился к технике росписи по фарфору. Он не слишком изменил свою манеру рисунка, но оказалось, что она органично уместилась в новую для художника технику. Серию Петраченкова можно было бы условно назвать "Космической", если это определенно правомерно перенести на тематику, к которой художник уже неоднократно обращался в графических листах типа "Падение Икара". Живопись-графика Петраченкова является своеобразной художественной диагностикой того времени, которое принято называть "эпохой научно-технической революции" и которую художник определяет как необратимую и неуправляемую реакцию, захватившую человека в объятия своих могуществен-

ных сил и ~~уже~~ использовал его лишь как средство. Мне уже как-то приходилось высказывать сожаление, что талант Петраченкова не используется в иллюстрации современной научно-фантастической литературы. Я подразумевал ту часть этой литературы, которая занята проблемами, сопричастными творчеству художника: Р.Брадбери, братья Стругацкие, Р.Мекки, П.Будэ. До сих пор этот жанр остается за пределами "большой" "классической" литературы, хотя, очевидно, что он в различной форме продолжает оказывать сильное влияние на все разновидности современного искусства. Этой литературе — как и искусству Петраченкова — присущ и рационализм, точнее — сциентизм, как метод мышления, и в то же время — свадсно относительно дальнейшей эскалации сциентизма.

Петраченков, при всех тех качествах, которые я нахожу у него (или, по крайней мере, ему приписываю), тем не менее почти не прибегает к техницистской изобразительности — нет в его работах изображений механизмов, современной или футуристической аппаратуры. Его "космонавты" уносятся в пространство отнюдь не в ракетах. Петраченков нашел своеобразный ход: ленточные структуры, которые скручиваются в спирали, взвизгивают в пространстве. Эти структуры захватывают человека, вышвыривают его за пределы Земли, или же наскуч навстречу выжженной поверхности матери-планеты. Ленточные структуры Петраченкова образуют и зримые формы движения, и формы пространства, и формы сциентистской техницизированной второй природы, все более вытесняющей природу первоначальную, ту, из которой некогда вышел "классический человек". Формы существования этого мира деформируют не только человеческие тела, но и человеческую речь, от которой остается только предлоги, союзы, наречия (серия художников так и названа "Предлоги, местоимения, наречия"). Роспись сделана художником в одержанной серовато-розово-фиолетовой гамме, чрезвычайно изможенной, сами же ленточно-спиральные конструкции ритмически удачно укладываются в формулу круга. Они говорят о большой культуре художника, о чувстве материала, об умении вложить значительную тему в малую форму, не перегружая и не взрывая ее — качества, которые встречаются в искусстве достаточно редко, чтобы не ценить

их.

Очень приятно было увидеть на выставке работы Геннадия Устюгова, художника, к сожалению, очень редко выставляющегося и знакомого зрителю в меньшей мере, чем заслуживает этот мастер. Он был представлен шестью холстами: "Девушка с цветком", "Девушка с веером", "Портрет девушки с поднятыми руками", "Девушка с фруктами", "Песня гор", "Беседа". Устюгов кажется архаиком на выставках неконформистов, где господствуют яркие, насыщенные до предела краски, откровенная животная или мозговая чувственность, педализация всех возможных средств подачи, резкий синкопированный ритм и вольное или невольное отражение патологии жизни. Среди всех этих работ образы Устюгова воспринимались с некоторым удивлением: силуэты девушек в старомодных длинных платьях с удлинненными шеями и руками, с пластическим и гармоничным ритмом движений, с важными сочетанными утонченными негромкими тенями — гармоничны и музыкальны. Его творчество кажется аномалией, возможно оно объясняется жизнью замкнутой и удлинненной, с минимумом социальных связей: мать-старушка да брат, да редкие выходы на какие-нибудь собрания друзей, где Устюгов, замкнутый и застенчивый, держится в стороне, не всегда впопых отвечая на вопросы. Мне понятна его болезнь жизни, той жизни, которая объявляла его сумасшедшим, загнала этого тонкого музыканта от живописи в колодежи вульгарного искусства. Этой жизни удалось достичь много в "борьбе" с Устюговым: прежние полотна художника, не утрачивая изумительной своей утонченности, были более активны в утверждении своего эстетического идеала. В сущности, представленные художником работы являются в какой-то степени тем же прежним — и очень горестно видеть эту "победу" времени над личностью, над негромкой и гармоничной, как старинный струнный концерт, музыкой полотен Геннадия Устюгова. К сожалению, неудачная развеска этого художника, оказавшегося захваченным между экспозициями Аветисяна и Овчинников привела к тому, что очень немногие зрители сумели по-настоящему разглядеть его живопись.

Не заметить на выставке картины Владимира Овчинникова было невозможно — слишком активным элементом любой экспозиции являются эти работы. На данной выставке их было девять: "Больничный двор", "Наводнение", "Мыльные пузыри", "Диоген", "Легенда", "Мама", "Рыбак", "Леда", "Судья" — почти все (кроме двух последних — 1977 г.) работы 1979 года. Социальная насыщенность работ Овчинникова служит причиной того, что полотна художника относительно редко и в небольшом количестве появляются на выставках, а его персональные выставки, как правило, "зарубаются". Выставка в ДК им. Орджоникидзе, таким образом, является, пожалуй, самой представительной для автора за последние годы. По сравнению с предыдущими работами, Овчинников не приготовил каких-либо сюрпризов. Он, по-прежнему продолжает серию тех "черных досок", о которых уже говорилось ранее (см. статью "Черные доски" Владимира Овчинникова" в журнале "Часы" № 19). Его полотна являются как бы частью иконостаса, в котором "Легенда", — конечно, "Заговещение", "Мама" — соответственно "Мария Магдалина", "Судья" — "Христос и грешница", "Наводнение" — потоп (хотя художник и отказывается от такого уточнения последнего полотна, но, в ряду с другими, невольно продолжалась параллель), "Рыбак" мне представляется апостолом Петром — все, одним словом, является современной иллюстрацией к евангельским холстам, к которым так любит обращаться Овчинников. "Диоген", "Мыльные пузыри" и "Леда" — остаются "самыми собой", хотя и тесно связанными с ведами предыдущего ряда.

По последним работам видно, что художник стремится выйти на большой формат ("Наводнение", "Рыбак"). Скетные решения, как всегда у художника, остроумны, изобретательны. Овчинников продолжает галерею современного типажа: чего только стоит в "Судье" разъяренная толпа — каждый персонаж выразителен и типичен. Показательно использование приема "часть вместо целого", — в "Диогене", ноги, стоящих в очереди, говорят о времени и о людях больше, чем целое полотно иного художника. Можно было бы установить специальную премию художникам, внедрившим нечто новое в композиции с

Искусством Христом. У Овчинникова "новшество" объяснимо соблюдением условий одного из выставочных "пунктов"— запрет на религиозную пропаганду. Спаситель в "Судье" к зрителю сильной.

/Болезнь снисходительному отношению комиссии к религиозной тематике, мне думается, мы отчасти обязаны недавно прошедшей выставке Ильи Глазунова. Как бы не оценивать живопись Глазунова, на какой бы профанический уровень он не опускался в русофильских картинах, тем не менее, обилие полотен на выставке в Манеже, где к зрителю венчали, то Сергей Радонежский, то другие русские святые— все это, по-видимому, несколько развило первоначальное цензурное правило, и применить его в полном объеме стало как-то затруднительно. "И терпентин на что-нибудь полезен!"/

Вместе с тем, экспозиция Овчинникова наводит на некоторые размышления. Во-первых, надо сказать, что художника постигла неудача в больших холстах. Оказалось неработающим в живописном плане большие участки холста, — вместо ц в е т а зритель увидел к р а с к у. Проверка масштабом— всегда серьезная проверка на монументальность. Мне думается, что временами художник подменяет живописные задачи средствами, не относящимися к задачам собственно живописи: остроумным скетчем, кроссвордовой деталью композиции. Но после разгадки "кроссворда" холст в значительной мере исчерпывает себя, анекдот нельзя рассказать дважды с прежним успехом. Много рода— живопись, заставляющая снова и снова возвращаться к себе, с каждым возвращением, открывая новое, незамечаемое ранее. Моя претензия к Овчинникову— претензия к большому мастеру. Мне известны большие симпатии и ожидания, которые возлагаются на него среди художников и зрителей, и как-то больно видеть, что художник старается до дна вычерпать тот колодец остроумных сюжетных коллигий, который— в сочетании с хорошей живописной тканью картин— создал ему заслуженное уважение. Но жаль, что Овчинников как-то не замечает, что колодец обнажил свое дно, что

и badly уже пощадает муть и осадок, лишаящие вещи свежести и чистоты.

Чрезвычайно интересное полотно Овчинникова "Больничный двор", в котором вдруг встречаешься с таким бестанденциозным простым шашлычным человеческим горем - и в иззах людей, стоящих посреди непривычного двора, и в безотчетном отчаянии скрещенных рук, на которые уронила голову старуха, - что нельзя не откликнуться вместе с художником на живую человеческую боль. Полотно возвращает нас к серии художника "Псковские базары", которое осталось у меня в памяти, как открытие этого большого мастера.

Зритель очень тепло принял выставку. В последние дни ее работы выстраивалась очередь. Интересна реакция зрителей. По материалам отзывов, подавляющее число - из нескольких сот - положительно оценило выставку. Десятка два - отрицатель - но. Наибольшее число одобрительных и даже восторженных отзывов получили Армен Аветисян, несколько меньше - Брай Васильев, следующими по порядку - Глеб Богомолов и Владимир Овчинников. К сожалению, мало была замечена живопись Анатолия Васильева, Бريا Петраченкова, Геннадия Устюгова и Евгения Горьнова, но следует отметить, что те немногие, кто признал этих художников своими и дал им положительные и, самое главное, весьма квалифицированные оценки, выделяется качественным высоким уровнем своих отзывов. Интересен еще такой момент: каждая пятая-шестая рецензия зрителей упоминала в качестве сравнения недавно выставку Ильи Глазунова в Манеже, - находя на выставке в ДК им.Орджоникидзе "подлинную живую жизнь и подлинное искусство современности". Это говорит лишний раз, что в Ленинграде существует умный, видящий и понимающий зритель большой культуры, который компетентен настолько, что его не провести на мимике трескучих фраз и псевдоглубокомысленных полехок. В то же время анализ этих отзывов говорит о необходимости такого показа выставленных произведений, который бы демонстрировал внутренние закономерности развития искусства от форм простых к сложным. Это убеждение возникло у меня, когда на квартирной выставке, после описываемой, я увидел вновь

работы Анатолия Васильева. Если на Васильево-островской выставке Васильев представил готовый результат своей многолетней работы, оценить который не всякий зритель может, то на частной выставке художник дал эволюцию своего развития, которая и привела его к сложным и интереснейшим решениям.

И последнее: художники имели возможность творческой дискуссии со зрителем и добровольно отказывались от нее. И понимая — выставка требует значительных эмоциональных усилий от участника, и трудно заставить художника обременять себя еще спорами, порой докучными, а нередко на силовом уровне с предубежденным противником. И, тем не менее, отказываться в таких случаях нельзя. Нельзя отказываться от активного разъяснения своих позиций. Показательно, что отказ художников от дискуссий был вспомнят позже — на обсуждении выставки Игоря Иванова — как момент некоей позиционной аморфности и неопределенности неофициальными представителями неофициального искусства.

0000000