

Художественное явление, обозначаемое как арефьевский круг, иногда как Орден нищенствующих (или непродávающихся) живописцев, зародилось во второй половине 1940-х гг. в стенах Средней художественной школы при Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, где учились Александр Арефьев (1931–1978), Шолом Шварц (1929–1995), Владимир Шагин (1932–99), Валентин Громов (р.1930). С ними сдружился студент архитектурного техникума Рихард Васми (1929 –1998). Компания подростков, которую Арефьев увел от школьной бутафории, заставших натурщиков на поиски «потрясающего объекта виденья», была больше, в частности среди них был Родион Гудзенко (1931–1999). В 50-е годы к ним присоединился скульптор Леонард Титов (1934 – 1997) . Но эти пятеро, выбрав тогда свою судьбу, остались верны ей до конца и в полной мере осуществились как художники.

Их характеры, говорил Рихард Васми, определены военной детской безнадзорностью: не выдрессированы, не научены уважать авторитеты, оставаться в рамках, подчиняться необходимости. «Ни дерзнуть, ни рискнуть, но рискнули / Из напильников сделать ножи», – пел Высоцкий о послевоенных подростках. Таким же рискованным, для внешнего мира почти криминальным действием стала их живопись: в ней запретными были и форма, и содержание.

Отважусь провести параллель между ними и возникшей одновременно группой *Bay Area* в Калифорнии. И те и другие обратились к реальности, калифорнийцы – в противоположность абстрактному экспрессионизму, национальному достоянию Америки, ленинградцы – в бунте против соцреализма, бывшего, в некотором смысле, тоже абстракцией и достоянием Великой державы. И те и другие – живописцы, с фовистским усилением цвета. Можно найти общие мотивы – купальщики, мужчина и женщина в интерьере, девушка перед зеркалом, трамвай и пр. Но калифорнийцы более академичны, они писали бездействующую модель, наши же в буквальном смысле охотились за натурой, подсматривали, стараясь захватить живую жизнь врасплох. Есть отличие в размерах работ, у калифорнийцев – большие, у ленинградцев – маленькие: теснота жилищ, нищета, отсутствие выставок. Калифорнийцы, хотя и противостояли мейнстриму, были людьми респектабельными – преподавателями художественных вузов, наших же к художественным вузам не подпустили даже в качестве студентов. Громов – единственный из них, кому удалось окончить институт – заочный полиграфический, но и он зарабатывал на жизнь в качестве рабочего. Они так и не получили профессионального статуса: бунтовать в Стране Советов много рискованнее, не потому ли их живопись отличается такой напряженностью. Живопись для них – как литература для Осипа Мандельштама – «ворованный воздух».

Их появление – зарождение неофициального искусства в Ленинграде.

Они не мыслили себя группой – только компанией. Функция группы – заявить о себе, сделаться видной на фоне. Им же, безопасности ради, нужно было остаться незаметными. С другой стороны, группа – это то, что выделяет сторонний взгляд, объединяя нескольких в «они», что с ними случилось уже в СХШ. «Я не был столь свободен и уверен в себе, как они», – вспоминал их одноклассник Кирилл Лильбок.

И когда образовалась среда неофициального искусства, их обозначили, удобства ради, как арефьевцев, по аналогии с сидлинцами и стерлиговцами. Хотя Сидлин и Стерлигов – учителя, на поколение старше своих учеников, чью эстетику и стиль они определили, Арефьев же – ровесник и товарищ. Не наставник, а, по словам Васми, «провокатор на живопись». Наиболее точное слово для этого явления *плеяда* – созвездие равносильных талантов. Каждый обладал столь резко выраженным своеобразием, что в своих качествах на фоне остальных представляется исключением. Тем не менее их работы созвучны, гармонично уживаются друг с другом на сте-

нах. Значит, существует все-таки общность. Арефьев определил ее так: «Всегда на первом месте было наблюдение». И есть тема, которую можно найти у всех – город: городской пейзаж и быт.

Город у Арефьева, даже безлюдный, прежде всего – среда обитания. В 40-е годы, в графике пером и тушью это тревожный ночной город, где, скажу словами их поэта Роальда Мандельштама: «Бродят тени, такие нежные, так похожие на воров». В то же время есть яркие, многоцветные пейзажи маслом, композиции из контрастных пятен усиленного и погашенного цвета, где он сосредоточен на чисто живописных ценностях мотива, хотя скрытое беспокойство ощущается и здесь. Позже возобладал жесткий взгляд аналитика. Плотное заполненное, часто слоистое пространство, состоящее из разных по смыслу участков. Острые голые ветки или столб желтого электрического света создают ощущение насыщенности улицы агрессией. Уличная жизнь – главная тема Арефьева. Из его работ можно составить каталоги разыгрывающихся на улице маленьких драм, видов разговоров, состояний и телосложений участников. Он сосредоточен именно на взаимодействии, чаще конфликтном: разборки, драки, грабежи, изнасилования, аресты или разные виды психического давления. Или уличная любовь. Еще тема: люди, случайно соединенные – сидящие, стоящие, идущие, стиснутые в ряды. Семь человек на садовой скамейке – советскому человеку не полагалось личного пространства, и он утратил нужду в нем. Арефьев, наверное, единственный из художников, кто так досконально исследовал социалистический быт, он вычленил его главные черты – скученность, остервенение.

Город Васми – пространство, прежде всего упорядоченное, приведенное к торжественной, величавой гармонии. Обнажен геометрический остов. Васми ничего не отвергает – ни парадного города, ни индустриального, ни новостроек. Его влечет культура – храмы, памятники, пригородные дворцовые усадьбы, парки. Его особенно притягивает водное пространство с разными судами. Он изображает места специального назначения: пристань, железную дорогу, аэропорт. Городской быт можно найти только в графике. При своем необычайном лаконизме Васми фиксирует события, нечто прибавляющие к городу, как к скоплению строений: картеж, автомобильные гонки, военный парад, салют, митинг, демонстрация, карусель, уличные музыканты. Взгляд Васми на городской быт отстранен, эпичен: словно взгляд с другой планеты наблюдает мельтешение чуждой ему жизни. Фигуры не приближены к зрителю, как у Арефьева, они остаются в пейзаже. Если фигура одна, то это фиксация рода деятельности или жизненной ситуации, на которую можно указать через предмет: дружинник с повязкой, регулировщица в форме и с жезлом в руках, лыжница, цветочница, нищая, солдат с деревянной ногой. Встречаются, как у Арефьева, влюбленные пары – объятия, всегда неловкие. Иногда ситуация обнаженно драматична – мужчина, вышедший из тюрьмы, обнимает встречающую его подругу. В бытовых сценах Васми парадоксально соединены торжественность, гротеск и тонкое лирическое звучание.

Город Шварца – это прежде всего фиксация его пластической выразительности. Он еще в большей мере, чем Васми, обнажает, обыгрывает геометрический остов. У Шварца много способов изображения, они контрастны. Иногда его городской пейзаж – четко организованное пространство, разграниченные плоскости локального цвета, ясно очерченные кубики домов. Иногда, напротив, – возведенный в степень импрессионизм: роскошное пиршество живописности, подвижная, сплавленная масса, где все формы растворены, все тонет в пятнах солнечного света, переход от тени к свету происходит в каждой точке, и тогда нет разницы между природным ландшафтом и памятником архитектуры. Городская жизнь в графике: улица с прохожими, трамвай с пассажирами, велосипедисты, поток машин, толпа, очереди, залы кинотеатров, танцзалы. Есть бани и разговоры, есть допрос. Встречаются, как у Арефьева, сцены агрессии, подавления

физического и морального – драки, избиения, ораторы, возвышающиеся над толпой обезличенных, оболваненных созданий. Взгляд Шварца на городской быт – гротескно-сатирический и одновременно обобщенно-философский.

Шагинский город – пространство, душевно обжитое, его можно принять за мирную провинцию. Ни многолюдства, ни машин. Нет архитектурных ансамблей, декора, больших площадей. Зато много зелени. Шагин демократичен. Он не чуждается новостройки, внутри ее не истреблено нечто естественно-дикое: речушка, пустырь, куст, трава, выросшая на задворках. Разные задворки он изображает постоянно. Лирическое звучание городскому пейзажу придают маленькие фигурки–крохотные пятна цвета тем не менее с ясно читаемым состоянием и ситуацией, обычно трогательной: отец с сыном, встретившиеся друзья, человек с собакой, но чаще всего – влюбленные. Уличные сцены крупным планом немногочисленны, но все же есть, в графике – те же драки, разборки. Есть сцены в милиции, в больнице, в тюрьме. Но лишь немного – катания на лодках в ЦПКЮ, домашние сцены (мать и дитя, мужчина и женщина, женщина перед зеркалом или снимающая платье под взглядом мужчины) – он переносит в живопись, чтобы воспеть во всю мощь.

Громов выбрал своей темой городскую окраину Ржевку, где открывается широкое пространство с выходом к горизонту, вмещающее в себя множество самостоятельных, разномастных участков. В его пейзажах есть состояние природы, время года, температура воздуха, от чего остальные арефьевцы почти полностью абстрагированы. Пейзажи центра единичны. Только в последние годы он написал дворы Петроградской стороны, дворы и переулки Васильевского острова. Стимулом для Громова служат сами живописные свойства вещей, например испещренные и облагороженные временем стены старых домов. Пейзаж преимущественно безлюден, а если фигурка и появляется, то это только предлог для красочного пятна. Городская жизнь у Громова – серия пастелей, изображающих фойе ДК перед началом танцев или в момент одевания, – быт, выпадающий из ежедневного течения, пусть убогий, но праздник. Только в этой теме взгляд его иногда становится сатирическим. Обычно ощущается, что Громов видит свои любимые мотивы – актриса на сцене, модель на подиуме, пляж – сквозь призму истории живописи.

Город и городская жизнь – тема для арефьевцев далеко не единственная. У Арефьева есть громадная античная серия. Васми, Шварц, Громов стремились себя испытать, состязаясь с мастерами прошлого, во всех главных жанрах – в портрете, ню, натюрморте, интерьере, в евангельских сюжетах. Но городской быт – их отличительная черта. И можно назвать направление, в котором они работали, реализмом. Реализмов много, в то время, когда они формировались, образцовыми реалистами считались передвижники, в СХШ класс, где учился Арефьев, делился на «передвижников» и «французов». Наши художники были «французами», их реализм – реализм после французского фовизма и постимпрессионизма. А еще – после немецкого экспрессионизма, нашего конструктивизма, социалистического реализма. Их реализм лишен натурализма, натура не сковывала, шла ее переработка, в процессе которой использовались художественные средства всех упомянутых направлений.

От фовизма и постимпрессионизма – уход от передачи атмосферы, обобщение пространства, упрощение и уплощение формы, усиление и контрасты цвета, тяжелый контур. Усиление цвета есть у всех. У Васми и Шварца цвет, сопоставлениями, доводится до свечения. Тяжелый контур, разделяющий пятна цвета, есть в ранних работах Васми, есть у Шварца; он же эволюционировал у Шагина в цветовую линию, которая уже не обводит, а формирует силуэты людей и предметов. Упрощение и уплощение формы характерно больше всего для Васми.

Если у фовистов цвет в основном декоративен, то у Ван Гога, у экспрессионистов усилением цвета, использованием резких сочетаний выражается эмоция. Сама формулировка Арефье-

вым живописи, создаваемой в эпоху тирании, как «единственного крика жизни» удостоверяет ее экспрессивную ценность.

Экспрессионисты стремились выразить или собственные эмоции, или «душу» объекта. У Арефьева то и другое слито. Страсть Арефьева – это заинтересованность, его словами: «страстной жизнью объекта». Он передает пароксизмы чувств, в которых находятся его герои, позой, усиленной жестикуляцией – вплоть до превращения всей фигуры в жест; еще – выразительностью острой некрасивости и царапающих сочетаний цвета.

У Шварца достигают крайней интенсивности чувства, вызванные пластическими свойствами объекта. Сами качества живописности у него усилены, таким образом – экспрессивны. Эмоция Шварца, доходящая до экстажности, выражается в предельной раскаленности его палитры, в активности фактуры, в остроте и рискованности композиционных решений: то тесное пространство, из которого нет выхода, то вставшая на дыбы улица или канал, то резкие перспективные сокращения. А в графике – сопоставление разномасштабных фигур и объектов, изменение формы и пропорций человеческих тел: то сплюснутых, то одинаково горбчатых. Экспрессионисты обычно изображали людей, реже – пейзажи. У Шварца экспрессивен даже натюрморт, в котором предметы перенасыщены энергией.

В Шагине экспрессивен динамизм, его азартная, напористая линия. Он пылок, радость, доставляемая ему любимыми сюжетами, доходит до ликования. Выражение радости не характерно для экспрессионистов, она обычно не обладает той остротой, к которой они стремятся. Но у Шагина радость оттеняется скрытым драматизмом. Так, нарочитая бедность обстановки в домашних сценах обостряет чувство праздника, созданного присутствием женщины, обозначенного бутылкой вина на столе.

Наименее экспрессивны статичный, аскетичный Васми и относительно уравновешенный, созерцательный Громов. Но ранняя живопись Васми и в пейзаже, и в портрете, и даже в натюрморте усиленно действует благодаря резким цветовым контрастам. У Громова в сценах фойе встречается характерная для экспрессионистов гротескная маскообразность лиц.

Парадоксальным образом конструктивизм, заключенная в нем геометрия, служившая в 1920-е годы выражением холодного рационализма русского авангарда, у арефьевцев становится средством эмоциональной выразительности. Особенность их геометрии в том, что она не развеществляет, не отменяет предмет.

У Васми конструктивна композиция, суровая и четкая, отчасти связанная с архитектурой как парадигмой его мышления. Конструкция выражает его стремление к устойчивости, упорядоченности, устранению хаоса.

Васми и Шварц постоянно акцентируют геометрическую основу не только в пейзаже, в интерьере, в натюрморте, но даже в портрете, даже в ню.

Геометрия у Шварца более, чем у остальных, обостряя выразительность, обладает некой нервностью, она порой неожиданна. Не только геометрия трамвайных линий, тротуаров, брандмауэров, но и одежды прохожих – пальто, головного убора, – определяющая всю фигуру. Фигура может формироваться прямыми, ломаными или одинаково обтекаемыми линиями. Геометризм Шварца, возможно, противовес его безудержности, импульсивности, почти анархии. Клубок сумбурных линий часто вторгается в геометрически правильно устроенное целое.

У Шагина геометрия более сокрыта, но она есть – в обязательных, правильных кубиках домов, гаражей, строящих композицию, в оградах, в переплетах окон, в его голых интерьерах.

У Арефьева и Громова – это всего лишь геометрия фона, на котором разыгрывается сцены. У Громова иногда едва заметная криволинейная геометризация структурирует пейзаж, выявляя границы разных участков.

От соцреализма в творчестве арефьевцев есть качество, впрочем, не соцреалистами изобретенное, – обобщение. В частности, задача изобразить не индивидуальность, а тип – социально-психологический.

Как и требует соцреализм, в человеческих фигурах Арефьев акцентирует не природное или вневременное, но сотворенное социумом, образом жизни. От продуктов соцреализма его персонажи отличаются отсутствием идеализации и предварительной заданности: Арефьев не воспроизводил, он сам создавал свои типы. Они действительно сформированы социалистическим бытом, но приспособлены не для построения светлого будущего, а для выживания в настоящем. Конкретность типа, как и конкретность психологического состояния всегда читаются – пусть вместо лица мутное пятно или болванка. В отличие от соцреализма, обобщение достигается не повтором одного и того же типажа, но способами изображения. У персонажей Арефьева часто гладкий шар головы без лица – как бы заготовка человека. Был ли предшественником Малевич или итальянская метафизическая живопись, где часто человека заменяет манекен? И с тем и с другим Арефьев мог быть знаком. Но это далеко не единственный способ; поздний Арефьев, разнообразно упрощая, сводит фигуру к заштрихованному силуэту, к пятну или монтирует ее из болтов и гаек.

Шар головы или пустой овал лица есть и у Шварца, и у Шагина, изредка даже у Громова, менее всех склонного к условному обозначению.

Шварц использует этот способ, но, кроме того, создает бесчисленные варианты условного изображения человека, для каждой работы – иные. В отличие от Арефьева, который на одном листе может совмещать фигуры по-разному стилизованные, фигуру условную и анатомически правильную, у Шварца в одной работе все фигуры создаются одним способом и видятся метафорой коллективизма. Так же он (как и Васми) создает собственные изобразительные знаки предметов, например дерева.

У Васми свой вариант обобщенного, схематичного изображения человека, как будто бы имеющего начало в детском рисунке. Васми наиболее лаконичен, причем обобщение мотива – не результат процесса, а свойство его зрения. Оно присутствует в любом наброске с натуры. А готовая картина обладает четкостью эмблемы.

Шагин также изображает не индивидуальность и не конкретного человека, а определенный тип, как у Арефьева, укоренный во времени. Но это относится более к женщине. Мужчины у Шагина обычно схематичны, можно сказать – абстрактны.

Таким образом, принцип соцреализма – обобщение – у арефьевцев претворился в еще одно средство выразительности. Обобщение шло гораздо дальше, предмет и мотив доводились до пластической формулы, не переходя ни в расплывчатость символа, ни в сухость знака. В итоге арефьевцы оставили свидетельства, пластические формулы, отражающие суть своего времени.

Они же подняли живопись своего времени на современный уровень.

Для нашего времени они остаются – маяками.

То пароль, повторяемый цепью дозорных,  
То приказ по шеренгам безвестных бойцов,  
То сигнальные вспышки на крепостях горных,  
Маяки для застигнутых бурей пловцов,—

так писал Бодлер о великих художниках прошлого.

