

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Александр Исачев: "Евангелие от Ирода" ?

27-29 марта 1981 г. - частная выставка Александра Исачева и его последователей - И. Шпадорова и С. Сурнина.

....Впервые в Ленинграде Исачев появился году в 1972 - молоденький восемнадцатилетний юноша с длинными льняными волосами, с сосредоточенным взглядом сквозь стекла очков. Впервые - и сразу у Кузьминского. Трех-четыре месяцев хватало, чтобы приплатить форму провинциальному мальчику из неведомого белорусского городка Речицы. Следующим "университетом" Исачева была квартира Юлии Вознесенской. Здесь он был уже не застенчивым провинциалом и не шарахался от экстравагантных гостей, смелых рифм, дерзких формальных решений и неформальных отношений. Что, пожалуй, выделяло его - это неразлучность с карандашом или шариковой ручкой, и во время чтений, и при сумбурных застольях карандаш в его руке постоянно набрасывал композиции - значительно тогда тяготевшие к конструктивизму, потом - к обывательному сюрреализму. Знакомство с домом Юлии Вознесенской закончилось разладом в семье хозяев квартиры, а также появлением большой фрески на обоях в детской комнате - откровенно сюрреалистической, в густых фиолетово-анилиновых тонах. В памяти остались рассказы юноши из Речицы в духе купринской "Олеси" или тургеневского "Бежина луга" о болотных ведьмах, колдунах и знахарях, таинственных случаях и пр.

В последующем, Исачев появился остриженный наголо на выставке в "Невском" - показал своих "Королей" ("Вожди") в тышлеровской манере, потом его можно было встретить с длиннейшими белокурыми локонами, ниспадавшими из-под черного артистического бархатного берета на черную же вельветовую куртку, в салоне Г. Михайлова. Здесь экспонировались его работы в духе гоголевского "Портрета": древние Агасферы с пронзительными маслиновыми глазами, которые, казалось, повидали все зло мира от его начала. Тут же серии, напоминающие рос-

кошно-мистическую живопись декадence Г. фон Марэ, О. Бардели: таниц Саломей среди столов с изысканнейшей сервировкой, с вальяжно-трагическими Иродами и галантно-загадочными Крестителями. Все это было выписано с академической тщательностью, которая (особенно после тотального засилья пастозного мазка и огрубленного рисунка) заставляла многих зрителей умильно вспоминать о "добром старом академизме", хотя и ошарашивала каким-то застарелым эротизмом в духе забытого Пшибышевского-кумира декадентов 80-90 гг. минувшего столетия. Это дало повод одному из ядовитых зрителей назвать автора полотен "исусачовым", но не помешало успеху его картин и широкому их распространению. Эти его вещи создавали аккомпанемент косметике из "Ванды", чешскому хрусталу, карельской березе и бонтонному обряду зажигания свечей после третьей рюмки...

Глядя на эти работы, меня не покидало сожаление о том, что их автор родился несколько поздно. Наивный провинциал очень быстро стал столичным художником, но... столицы конца прошлого века. Полотна Исачева вроде бы вызывают к христианству по своей атрибутике, но это христианство как-то (подобно тому, как Марке проделал с Гегелем) перевернуто с ног на голову. Истинными героями исачевских работ стали Саломей, Ирод и Вечный Жид. Все это вроде бы перекликается с Врубелем,шедшим от Девы Марии к Демону; с Блоком — от Софии Владимира Соловьева к Христу-Антихристу "Двенадцати"... Ошарашивает стремительный выход к "Евангелию от Ирода", минуя все "промежуточные" ступени, к любованию соблазнительными ликами Зла, загадочности взгляда даже не Воданна, а очень обытовленного зла, одетого Бакстом и Диором. Здесь нет отчаянной муки предшественников, прошедших этот путь, ни жесточайшей платы за владение Злом, которую платили "жестоким талантам" прошлого. Здесь все идет на легком шекотании нервов, на удешевленном варианте приобщения к "великосветским" порокам. В стилистике Исачева нельзя не заметить сильное влияние польского символизма, который и в эпоху футуризма еще долго заполнял провинциальные салоны и костелы бывшего Царства Польского и сопредельных земель Белоруссии и Украины. На каждого из нас производят сильнейшее впечатление первые детские встречи с искусством — будь то порывшаяся гравюра над детской кроватью

или причудливая люстра. Мне трудно отделаться от мысли, что такой первой впечатляющей встречей для Исачева был какой-то артефакт подпольского символизма, глубоко вошедший в подсознание. И выходящий наружу теперь уже в образах сомнамбулических живописных снов Александра Исачева.

На последней выставке, правда, произошли некоторые изменения, но они коснулись только тематики. О ней говорят сами названия работ: "Триумвират" (Иштар, Шива, Хатор), "Таммуз", "У забытых алтарей", "Прогулка с Одином", "Христос у Фамари", "Иштар". Биографу художника, наверное, придется назвать этот период "просветительским" или временем создания "Библии для верующих и неверующих". Весьма впечатляют крепкободрые Иштар и Хатор; Один, как ему и следует быть, — загадочно-мужественен. Каждый волосок на лобке тщательно прописан. Взгляды у персонажей настолько глубоки, что невольно ощущаешь в душе легкую волнительность... Вот эти глаза, написанные у всех персонажей по одному шаблону (см. набор "Сделай сам"), напоминают что-то очень знакомое... Ну, конечно же, Илью Глазунова, который использует такой же "блочный" метод. В сущности и искусство обоих лежит в одной плоскости и работы того и другого могли бы составить вполне цельный "антитезис без тезиса" в пределах одного выставочного помещения.

Что касается учеников Исачева, то можно сказать, что их работы вполне "описываются" их названиями. С. Сурнин: "Авель", "Муза, ведущая художника", "Поцелуй Иуды", "Плач Земли"; И. Шадорук: "Европа" (триптих), "Осень Европы" (триптих), "Вилла-ротонда", "Крестоносцы" (триптих), "Монах" ("Зубы грешника сокрушил еси"). Что их несколько отличает от учителя — это лишь уровень сделанности. Правда, если Шадорук откровенно претенциозен и нецелан, то у Сурнина где-то проглядывают интересные идеи в "Поцелуе Иуды" (картина является огромным отвратительным глазом, в зрачке которого отражается Христос) и в "Хранительнице икон". Не удастся ли этому художнику вырваться из "поля Исачева" в заброшенной Богом и людьми далекой Речице — современной столице бывшего столичного искусства?

Остановка в пустыне — на полпути от "неоманьеризма" к "неонародному".

Частная выставка Е.Фигуринной, Е.Зайцевой, "Алены" и А.Афоничевой — июнь 1981 г.

Можно сразу оговорить условие — не повторять о том, что уже знакомо. В этом плане можно не говорить о Е.Фигуринной и Е.Зайцевой, т.к. обе эти художницы выставили работы, которые уже экспонировались ранее (см. "Выставка восьми на Рубинштейна" и Обзор выставки в Доме колодежи в январе 1981 г.).

В определенной степени можно было бы опустить и работы "Алены", если бы не новый контекст, который они приобрели для зрителя в соседстве с тканными поделками А.Афоничевой. Уже приходилось говорить, что значительная часть станковых вещей "Алены" апеллирует к декоративно-прикладному искусству, являются как бы "переводами" с языка ткани (батики) на холст живописи. При возвращении к первоисточку они несомненно выигрывают, минимая глубокомысленность приобретает естественность. То, что казалось нарочитым в холсте или станковой графике — на декоративной ткани (занавес, скатерть, салфетка) получило поддержку материала и техники. Если в первом случае могла раздражать некоторая выпренность под модерн-растительных узоров, то здесь сама техника батика требовала такого решения. И в этом последнем случае с удивлением убеждаешься, что "модерн" растительного узора не становится чужеродным, искусственно изощренным, но приобретает характер народного искусства. И если в вещах самой "Алены" еще остается намек на происхождение ее манеры то, можно предположить, что будь у Алены последовательницы, отталкивающиеся непосредственно от ее творчества, в их работах происхождение первоначального толчка будет чрезвычайно замаскировано.

Этот случай, как и другие, достаточно многочисленные, — не может не привести к мысли о двойственной природе народного творчества. Мысль эта не нова, она высказывалась еще в конце XIX века, правда, тогда по этому вопросу спорили по категорическому принципу "или — или", в то время как сейчас есть склонность к компромиссному "и — и". И становясь на эту (вторую) точку зрения, надо, несомненно, признать: в

народном искусстве есть пласты архаические, позволяющие реконструировать определенные моменты мировоззрения даже палеолитического искусства. И в этом смысле, например, российская "Ил-мада" и "Старшая Эдда" хранятся не в литературе, но в народной вышивке, узоре на керамике, деревянной резьбе. Пользуясь археологией, этнографией, историей, лингвистикой можно воссоздать многое из того, что, казалось бы, утрачено навсегда из-за пожаров, набегов, борьбы идеологий или нерадивости предков (см. В.А.Рыбаков "Начество древних славян" М., 1981г.).

Придерживаясь принципа "и - и", надо признать, что народное искусство является не только скриней с архаикой. Оно активно впитывало в себя и христианские мотивы, и стилистику Ренессанса, барокко, классицизма и ампира. Исследователи отмечали, что многое в "народную мудрость" (приметы погоды, практические медицинские и аграрные знания и многое другое) мигрировало из "высокой науки" (Авиценна, Гален, Аристотель), со временем опустившейся из ученой школярской среды в низовую народную. Наблюдения показывают, что подобные внедрения происходят, как правило, с запозданием, т.е. тогда, когда стилистика, некогда бывшая господствующей, уже устарела, стала старомоной и даже архаической.

Эта часть ~~проблемы~~ проблемы неизбежно выдвигает два вопроса. Во-первых, возможно ли включение стилистики модерна в народное искусство? Пример с Аленой, как, впрочем, и неоднократные мне, кажется, подтверждает такую возможность. Но тогда возникает второй вопрос: является ли в своей массе "неофициальное", "низовое", "демократическое", "самодельное" искусство - народным искусством XX века?

Прежде чем попытаться - не то что ответить, а хотя бы конкретизировать вопрос (а ведь решение всякой задачи состоит прежде всего в нахождении точного вопроса), - мне хотелось бы обратиться за помощью к работам А.Афоницовой. Темы ее тканых gobelenов - "Шубица", "Свадьба", "Как мыши kota хоронили" - в целом-то для народного искусства традиционны и выполнены они с хорошим чувством масштаба, фактуры и цвета. Но всматриваясь в них, убеждаешься, что в формальном решении есть нечто отличающееся от музейных ковров курских, бело-

русских или архангельских умелиц. Явно ощущается привнесение сюда традиций иных. Использование цвета здесь скорее в духе "фовистов", а тут где-то в очень стилизованной (внешней) форме использован принцип аналитического кубизма.

/Вспомнилось: один художник принес показать лоскутный коврик, сшитый, по его словам, собственной бабушкой, когда-то очень давно в деревне Нижегородской губернии. Взглянув на коврик, я не мог удержаться от вопроса: "не ночевали ли когда-нибудь в бабушкиной деревне Пикассо и Брак?". Смущенный парень признался, что, конечно, он сам и является "собственной бабушкой", попробовал, каково так делать, и насколько это может быть интересно/.

Что, собственно, отделяет представителя народного искусства от представителя искусства "высокого академического"?

Отношение к архаике и истории искусств в ее "профессиональных" образцах? Исследователи обнаружили достаточно очевидную связь между грузинской фреской эпохи Тамары и "кленочной" живописью Нико Пиромани. В "Курочке" Ивана Генералича имеется явный обыгрыш композиции ренессансного портрета или знакомой нам "Мадонны Литта". "Народный" художник столь же открыт к восприятию архаики, как и к осознанному восприятию образцов "профессионального" искусства. В "профессиональном" художнике мы особенно ценим его глубинную связь с почвой (народность). Народный "непотяннутый" (до профессионального уровня) примитив в наших оценках сближается с профессиональным "опрошенным" искусством (Маршонов, Адмиванкин). Степень образования? Но разрыв современного искусства с принятыми в XIX веке нормами образования очевиден, и встреча с работами анонимного художника не позволит точно определить этот пункт его анкеты. Престиж? Но картины того же Пиромани, как Генералича и Руссо, давно находятся в самых престижных музеях, и цены на них не ниже, чем на импрессионистов, Ван Гога или Дедактура. Но возможно тогда дело в сословно-кастовой принадлежности (или отсутствии таковой) художника? Народный художник (маляр-вывесочник, вышивальщица, строитель избы, гончар и пр.) как правило выражал себя эстетически, не будучи "эстетиком" узкой специализации, а занимаясь своей рабочей профессией, — т.е. он не принадлежал ни

формально, ни по существу к клану художников. Современная академическая кастовость художника возникла где-то в ХУПв.: возникновение Академий в Италии, академических школ и группировок в Северной Германии, Голландии, Фландрии, Испании и Франции, отчасти в России (институт Оружейной палаты, объединявший кадровых художников разных специализаций). Если взять нижнюю границу — средневековье, то здесь мы видим также чрезвычайно замкнутую цеховую организацию, которая держала к тому же художника в очень жестких нормативных рамках. Единственный момент разрыва традиции клановости мы видим лишь в позднем Возрождении кануна маньеризма. Усиленный рост городов, сопровождавшийся интенсивным притоком в центры земель, сама динамичная общественная и историческая жизнь, принимали установившиеся традиции кастовой обособленности художника и прежних художественных установок, которые ранее позволяли однозначно судить по предъявленному *chef-d'œuvre*, возможно ли тому или иному подмастерью дать звание мастера канного цеха — или нет. История в биографиях говорит о том, что в эту эпоху пришло очень много со стороны людей, чьи "сомнительные" биографии и не менее сомнительные приемы в творчестве, вряд ли прежде получили бы признание.

Кстати, эта эпоха отличалась уже не столько стремлением к принципиально новым формам, сколько к освоению того огромнейшего запаса, который был наработан плеядой мастеров Раннего и Высокого Возрождения. Следует разобраться в этих явлениях, попробовать определить их границы и зависимость от исторических ситуаций. Специалисты народного искусства Европы также отмечают, что оно в ХУ1—ХУП вв. претерпело существенные изменения: качественный разрыв с архаичной традицией, после чего народное искусство стало, в сущности, принципиально иным.

Необходимо также отметить, что анонимность художника стала в эту эпоху также невозможной (за малыми исключениями). Даже в декоративно-прикладных видах вместо средневекового цехового клейма появляются подписи, инициалы или личные клейма (игравшие уже роль подписи и, в меньшей степени, цехового клейма). При этом надо помнить, что декоративно-прикладное искусство до Возрождения практически не выделя-

лось из искусства народного, имея с ним больше общности, чем различия.

Если в средневековом обществе народное искусство количественно преобладало над продукцией небольших "профессиональных" центров (монастыри, придворные мастерские), то после Возрождения пропорции городского и сельского искусств резко изменились в пользу первого.

Попробуем прикинуть эту ситуацию (разумеется, с изрядными поправочными коэффициентами) к сегодняшней ситуации. Деревня свинулась в город, и процесс этот продолжается. Традиционное народное искусство (и это признано исследователями) начало качественно меняться после реформы 1861 года: поля архаических элементов стала быстро снижаться и замещаться бытовой тематикой со значительным внедрением элементов "городского" искусства. В профессиональном же искусстве стали появляться существенные детали народного — в стиле "рокет" (хотя и инспирированные сверху в духе официальной народности). Роль 1890—1920 гг. можно в какой-то степени назвать отечественным Ренессансом в искусстве, после которого наступила эпоха "неоманьеризма". Люмпенизированная деревня к настоящему времени практически не производит предметов народного искусства. Ценителями, хранителями и воссоздателями его становятся горожане. Но воссоздателями уже на новой основе. Между нами и архаикой пореформенного народного искусства лежит провал в передаче традиции, длиною более столетия, заполненный гигантскими потрясениями, которые сделали из нас практически новый, рождающийся на наших глазах, этнос — с иной культурой и иными традициями, со своей архаикой, вспоминаемой как "модерн", "символизм", "кубизм", "кубо-футуризм", "абстракционизм" и т.д. Наша эпоха стоит растерянная перед горами обломков культуры прошлого. Возникает ощущение, что все уже сделано по нас, и нам только остается сочетать в комбинации побытые ранее элементы. Не отсюда ли тот тотальный эклектизм, который мы отмечаем, чуть ли не у каждого современного художника? Ибо в значительной степени наше современное искусство составляется по рецепту гоголевской "дамы, приятной во всех отношениях": из носа Дикассо, подбородка Малевича, ушей Кандинского, профиля Бердсли и т.д. Это,

конечно, отличает современное "народное" искусство от традиционного, основанного на весьма жесткой системе. Но вещь и последняя не родилась, как Афина-Паллада, и ее системность была лишь формой завершения длительного процесса. В то время как современная "народность", по моему субъективному убеждению, является лишь в стадии своего формирования, с крошечным для исторического времени стажем - всего что-то около ста летков.

//////////