

ЛЮБОВЬ ГУРЕВИЧ. «Я – художник. Мое дело – красота»//Валентин Громов: Графика. Кат. выст. Гос. Музей «Царскосельская коллекция». СПб., 2024

Валентин Владимирович Громов родился в 1930 году в Ленинграде, на улице Рубинштейна. Рисовал с семи лет, учиться живописи начал в изостудии Дворца пионеров у С.Д. Левина, затем поступил в Среднюю художественную школу при Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Учился классом младше Александра Арефьева, увидев, как тот работает, был захвачен и вошел в его компанию рано повзрослевших, дерзких, обнаглевших вследствие военной беспризорности подростков, уже в школе восставших против насилия социалистического реализма. После очередных каникул Громов принес работы, в которых угадели влияние импрессионистов и исключили из школы. И потом пишущие о нем искусствоведы неизменно указывали на его связь с жизнерадостными французами. Вслед за Шоломом Шварцем Громов поступил в Московский заочный полиграфический институт на отделение художественно-технического оформления печатной продукции и, в отличие от Щварца, его закончил. В 1950-е годы был рабочим сцены в ДК им. А.М. Горького, служившим площадкой для театральных гастролей. С 1959 по 1998 год работал в типографии «Ленполиграфика» корректором по печати – единственная запись в его трудовой книжке. Он не любил что-то менять.

В плеяде крупных дарований, именуемой арефьевским кругом, каждый выделялся на фоне других. Громов, обладая крутым нравом, был все же наименее эксцентричен в своем поведении, у него единственного прочный брак, наложенный быть, преданная, заботливая жена, своим обликом напоминавшая женщин Ренуара. Был постоянен во всем – в своих художественных пристрастиях, в браке, в дружбе. «Однажды Арефьев так поссорился с Рихардом, что призвал всех бойкотировать его. И все бойкотировали, кроме меня».¹ Его отношения с друзьями включали как связь духовную, так

¹ Арх: Воспоминания Валентина Громова об идеином лидере Ордена Непродающих Живописцев//Александр Арефьев: Живопись. Графика. Каталог выставки Александра Арефьева. 30.09 — 20.11.2016. СПб. KGallery, 2006. С. 16.

и помочь практическую. Из дневников Рихарда Васми, любившего менять районы, соседей и пейзаж за окном, следует, что Громов помогал ему в непрестанных переездах. Когда же романтичный Рихард неосторожно перебрался в Нарву и там заскучал, именно Громов занимался этим сложным делом – менять комнату в Нарве на жилплощадь в Ленинграде. После ухода друзей Громов каждую весну организовывал коллективное посещение их могилы. В последние годы общался с Александром Трауготом, с Борисом Рогинским, с Михаилом Шемякиным, регулярно навещавшим его вовремя своих наездов в Россию. Умер в 2022 году.

Среди петербургских художников Громов, может быть, наиболее чистый живописец. Только живописность и связанные с ней общечеловеческие ценности – он их словесно не провозглашал, но они всегда в его работах ощущаются: живость и свобода. Когда в интервью его спросили об Арефьеве, он говорил не о мощи социального анализа, не о пластической выразительности, изобретениях в области формы, но о цветовых отношениях. Мотив избирается Громовым только когда он находит его живописным, ничто другое его не прельщает. Живописность у Громова не совсем такова, как она определялась в позапрошлом веке Генрихом Вельфлином. Она не в бликах и рефлексах, не в растворении границ, не в движении живописных масс. Она и не в протекающем цвете, то есть повторяющимся в разных местах картины. Она именно в цветовых отношениях, в особенности – тепло-холодного, в отношениях цвета и фактуры, в общей гармонизации. Живописность избираемого мотива – в соединении независимого, разнородного, которое уравновешивается красочными отношениями. Рискну сказать, что живописна композиция Громова в своей в асимметрии и многоплановости, в своей постоянной живости. Здесь живописность смыкается с поэтичностью. Живописность и поэтичность его любимых тем – театра, подиума – в сосуществовании разных пространственных слоев – закулисья, сцены и зала, реального и разыгрываемого или демонстрируемого, лицедеев и зрителей, из чего создается их гармоническое единство, в психологическом смысле – общая атмосфера. Живописность пляжа – в сопоставлении холодного синего – воды и теплого

желтого – песка, загорающих, в разнообразии поз и композиций из обнаженных тел. Даже евангелическая сцена избиения младенцев избрана по этому принципу – сложное строение, удаляющиеся всадники с пиками, женские фигуры с мертвыми детьми на первом плане. Нет воздетых над младенцами мечей, пик, отрубленных голов. Громов сосредоточен не на убийстве, но на красоте скорби матерей, красоте их абрисов.

Почувствовав живописность мотива – он его не оставлял до конца жизни.

И вся его графика, в том числе черно-белая – живописна своими мягкими прерывистыми линиями, отношениями светлого и темного, фактурой.

Громов начинал свою работу с графики, рисунок карандашом или пером предваряет картину. И в законченной картине обводка участка повторит линию первоначального наброска. Но эти зарисовки имеют и самостоятельную ценность. В них живость и свобода проявляются в полной мере.

К наброскам по своему состоянию и непосредственности близка акварель. Но она не служит подготовительным материалом. И есть темы, над которыми он работал лишь в этой технике. В громовской акварели – чуткость к ее особенностям, ей свойственная недоговоренность, прозрачность и свечение. Белая основа проступает. Есть четкость разделения красок, их неслитность. Цвет мягче, чем в живописи, но и тут есть контрасты, возникающие за счет сочетания разреженного и плотного, введения яркого или черного пятна, черной обводки, острых карандашных штрихов. Карандашный набросок часто проступает или карандаш рисует поверх акварели, являя непосредственную жестикуляцию.

В акварели почти без исключений – пейзаж, за малым исключением – природный, точнее – сельский. В пейзаже Громов, помимо цвета, видит и подчеркивает его структуру и предпочитает немонотонные ландшафты. Редко плоскость, обычно возвышенности и впадины с пологими, мягко очерченными, иногда пересекающимися склонами. В раннем этюде все сводится к пересечению нескольких холмов – обобщенная линия, лапидарная композиция, близкая Васми. Но это уходит, Громова влечет сложное строение, он постоянно ищет соединения многого. Часто

пейзаж будто бы увиден с высоты, увеличивающей охват пространства. Форсировано разделение на обособленные участки, что в действительности характерно для сельской местности. Они выделены цветом, часто подчеркнуты обводкой, иногда в буквальном смысле огорожены. Эта лоскутность сочетается с незамкнутостью пространства, с всегда пересекающей изображенное рамой. Порой в пейзаж включены фигурки, занятые сельским трудом, они обыденны, в них нет декларативности, стремления придать им нечто эпическое, как это было повсеместно в послевоенной фронтирующей живописи, на грани союзной и авангардной. Зато сам пейзаж в некотором смысле эпичен: в нем нет сиюминутного настроения или состояния погоды, атмосферных явлений, тем отличается от импрессионистического.

Пастель Громова, как и его живопись, многоцветна, и цвет иногда предельно накален. Желтое усиливается оранжевым. В пастели выполнена серия «Зеркала» – ранняя, но к ней он возвращался до конца жизни. Это изображение фойе танцевальных залов – тема, наиболее близкая Арефьевскому экспрессивному бытописанию. Но тут не взаимодействие персонажей, как у Арефьева, а их случайное пересечение. Они поглощены собой, охорашиваются, сосредоточены на своем наряде и отражении, разве что мужчина порой рассматривает женщину. Иногда есть некоторая шаржированность лиц и ощущение фантасмагоричности: зеркала, раздвигая пространство, создают двоение, другую, колеблющуюся реальность; порой неумеренная косметика превращает женщину в нечто маскарадное и пугающее или утрированной обтекаемостью форм эти существа напоминают амфибий.

Цвет смягчается в многочисленных ню и в смыкающейся с ними серии «Бани». Поза обнаженной обычно сложна, дана если не в движении, то в ракурсе, или она показана спиной, кажется, чтобы не отвлекало лицо. В отличие от «Зеркал», над серией «Бани» Громов начал работать в последние годы жизни, не беспокоясь о том, что она будет соотносится с банной серией Арефьева, созданной примерно 70 лет назад. Или, напротив, именно потому и занялся ею: у арефьевцев было обыкновение объявлять конкурсы на общую тему. Вот он в отсутствии друзей продолжил эту

традицию состязания. В отличие от арефьевских, баня у Громова , во-первых, деревенская, во-вторых, только ее интерьер писан с натуры. Женщины в ней не подсмотрены, но сотворены художником, хотя их позы, положение тел таковы, будто они выхвачены фотообъективом. Нет социального диагноза, которого у Арефьева не избежали и голые , нет встроенности в определенное время. Или можно сказать, что они воспроизводят иное время, эстетически: глядя на них, вспоминаются женщины импрессионистов, вот тут связь с ними Громова очевидна – связь не в манере живописи, но в отношении к объекту. Женщину, какой бы она ни была в реальности, они делали свежей и цветущей, придав ей живописность. Громов или намеренно воспроизводит их снисходительность, их гедонизм, их благодарность природе (и живописи) за этот щедрый дар, или видит женщину их глазами. Есть и отличие: женщина у Громова обычно более отрешена, можно сказать – психологически абстрактна: он не изображает ее настроения.

Написав о том, что Громов наиболее чистый живописец в нашем городе – я опустила сидлинцев, доходивших до полнейшего безразличия к мотиву – у Громова все же есть избранные темы и любимые объекты. Но сидлинцы достигали гармонии за счет погашенных, глухих, сближенных цветов. Громов умел создать созвучие из разнородного, ярко-разноцветного, почти что пестрого. Сидлинцы, не имея других целей, кроме живописных, прибегали к метафизике, чтобы оправдать полную сосредоточенность на живописности познанием с ее помощью неких первоначал бытия – Громов в своей всепоглощающей любви к живописи в ее оправдании не нуждался.

Офорт – единственный вид печатной техники, которым Громов занимался. Это наиболее сложная и трудоемкая из всех графических техник. Обычно им занимающийся проходит через школу. Школа предполагает свод правил, в итоге – сковывает. Громов нигде офорту не учился. До всего доходил сам. (В одном из текстов я связала его занятия офортом с обучением в Полиграфическом институте – мне от него досталось за «отсебятину».) В Петербурге есть своя школа офпорта – Громов в своей живости, импрессионистичности в нее не вписывается.

Если он у кого и учился офорту, то у Рембрандта. Так же как у Рембрандта, офорт Громова живописен. Так же как Рембрандт, он делал мало оттисков. Еще я знаю, что ему нравились некоторые офорты Андерса Цорна.

В офорте больше способов работы, чем в любой другой печатной технике. У Громова офорт постоянно выявляет свою основную манеру – травленый штрих. Поток пульсирующих, дробящихся, косых штрихов, то разнонаправленных, то параллельных, то пересекающихся под разным углом, образуя сетку, сгущается в тела и предметы или разрежается, рассеивается, обнажая белый лист. Редко появляется длинная линия, непрерывный контур.

Громов соединил совершенство владения сложнейшей технологией и свободу обращения с ней. Иногда в одной работе он применяет разные способы гравирования. Короткий штрих сочетается с рисунком, похожим на карандашный или угольный, сделанным при помощи мягкого лака. Или с рисунком, словно выполненным кистью, – это лавис. Стоновыми плоскостями – это акватинта создает тонкие и мягкие тональные отношения, напоминающие акварель. Акватинта также позволяет получить тональные плоскости разной фактуры, например состоящие из мельчайших точек. В лависе и акватинте исполнены его ню.

Темы офортов те же, что и в живописи. Иногда офорт предваряет, иногда повторяет его живописные работы – такова «Белая ночь». Она стала визитной карточкой Громова, хотя ее мотив для него не типичен – центру города он предпочитал городскую окраину – Ржевку. Кроме «Белой ночи», есть еще одно тематическое исключение: архитектор В. И. Пилявский, написавший монографию о Кваренги, предложил Громову ее проиллюстрировать офортами. И он это сделал. По своей инициативе Громов, повторю, не изображал памятников архитектуры. К тому же Кваренги – классицист. Архитектура классицизма не живописна. Громов – с его не устремленной к центру композицией, асимметрией, нелюбовью к правильным вертикалям и твердым формам – антиклассицичен. В своих офортах он отодвигает творения Кваренги на задний план, делает их частью живописного целого, избегая фронтальности и включив в

пейзаж. Концертный зал в Царском Селе сливается с поросшим травой лугом перед ним.

Однажды приехал в Петербург Кип Гречем, владелец мастерской литографии в Кембридже, печатавший множество великих художников. Увидев офорты Громова, он сказал: «Это художник мирового уровня».

Это тем более замечательно, что Громов абсолютно не интересовался современными веяниями в изобразительном искусстве. Ему не приходило в голову «идти в ногу со временем». Он был скорее консерватором. При этом он не провозглашал «верность традиции», не думаю, что эта категория имела для него какой-либо смысл. Он просто больше всего любил живопись великих мастеров прошлого. Был чрезвычайно строг и, можно сказать, сидел на эстетической диете, от подаренных ему альбомов обычно избавлялся. Красоту мы воспринимаем сквозь призму нашей субъективности, наших склонностей, интересов – у Громова эта призма была максимально очищенной, ибо, кроме красоты, его ничто не занимало. Когда в интервью Никита Елисеев спросил: «Вы много поживший человек, как бы вы обозначили главную проблему России?»², Громов ответил: «Что вы такое у меня спрашиваете? Я – художник. Мое дело – красота. Живопись. Проблемы страны – не моё дело».

²Журнал “Управление бизнесом”. 2016, №26, с. 97-101