

:Новый музей. 2011.

Александр Дмитриевич Арефьев (1931–1978) родился в Ленинграде, в Коломне. Пик сталинского террора пришелся на его детство, с войной совпало раннее возмужание. Он оставался в осажденном городе, не только претерпевая происходящее, но уже ценя в нем редкий, «потрясающий объект виденья». Он будет возвращаться к этой теме – взрывы, люди под артобстрелом, повешенные – их тоже можно было видеть воочию: в январе 1946 года на площади у кинотеатра «Гигант» были так казнены восемь немцев. Восемь фигур на многих набросках к известной работе.

Рихард Васми как-то сказал, что значение искусства Арефьева в том, что он отразил войну. Таких работ известно немного. Но у него и уличная драка несет в себе ярость битвы. И обращаясь к истории, к мифологии, он изображал главным образом битвы и поединки. Влияние военной атмосферы сказалось и в том, что он, кажется единственный, применил к занятиям живописью категорию подвига: «Подвиг – увидеть конкретность, изобразить ее остро ...»

В 1944 году он поступил в СХШ. Там сразу дружески сошелся с Александром Трауготом. Тот в свои тринадцать лет был уже готовым художником: он родился в особой, состоящей из художников семье, где дети занимались искусством с пеленок. Арефьев ходит в этот дом и там получает свое более широкое, чем в СХШ, художественное образование. Александр Траугот ведет его на лекции пока не арестованного Николая Пунина.

Класс, в котором они учились, делился на «передвижников» и «французов». Во главе «передвижников» был Илья Глазунов, свидетельства эстетических расхождений тех лет остались в его выложенных в сеть дневниках. 30 октября 1946 года он записывает: «Вообще, по выражению Гудзенко ... весь ... класс делает “под Глазуна”, за исключением Траугота ..., Арефьева и Миронова. Последние шли на реализм, но снюхались с Трауготом и переняли любовь к “цвету”, хлещут без рисунка». Тем не менее, в Русский музей ходили одной компанией. «Глазунов бежал смотреть Шишкина, а мы с Арефьевым шли к иконе», – рассказывает Траугот. Золотые фоны, цитаты иконной пластики скоро появятся в работах Арефьева.

Но и с реализмом у него было все в порядке. Просто в этой школе реализм мыслился тот, что исчерпал себя в конце девятнадцатого века, Арефьев же начал использовать возможности из арсенала века двадцатого: открытый цвет, обостренную выразительность. И он ни к чему не относился формально. Реализм так реализм: не узкий круг дозволенных тем, а вокзалы и кладбища, грабеж и изнасилование. Не вымышленные герои соцтруда, а герои подворотен: наглецы и воры. Обнаженное тело, так не застывшая натурщица, а то место, где женщина существовала без одежды – женская баня. Чтобы добывать эти впечатления, требовались одержимость, мужество и «врожденная ловкость».

Несмотря на необузданный темперамент, учился он весьма прилежно. СХШ, по всем признакам, давала хорошую профессиональную подготовку. Но там было обыкновение: чуть что – выгонять. Выгнали то ли за «формализм», то ли за дерзость, сказанную преподавателю. Но он был уже мастером в себе уверенным. С шестнадцати лет подписывал свои работы. И вокруг него уже образовалось сообщество дерзких юнцов, которых он, опять же по словам Васми, «провоцировал на живопись».

Потом он учился во 2-м медицинском институте. Учеба там давала свои возможности – легальное знакомство с тем, что его больше всего занимало: с человеческим телом, живым и мертвым. К «объектам виденья», и, следовательно, изображения, прибавился морг. Родион Гудзенко говорил, что Арефьев учился блестяще и стал бы выдающимся врачом. Но не суждено: арестовали за подделку рецепта. Заодно конфисковали пачку рисунков со сценами сексуального

насилия – как порнографию. Жизнь заботилась об избытке впечатлений, но не о сохранности наследия: «Лагерная серия», в 1970-е сбыта какому-то иностранцу. Жизнь Арефьева, под стать темпераменту, была весьма беспокойной. Лидер группы, человек, создавший художественное направление, дважды отбывал срок (по уголовным статьям, хотя мог бы получить срок за свои работы: серия арестов, расстрелы), а более мелких стычек с властями не счесть. Бродяжничал, ночевал в склепах на кладбищах. Любая попытка вписаться в систему системой отторгалась. А он иногда пытался – так, он хотел участвовать в объявленном в 1963 году конкурсе на проект памятника защитникам Ленинграда, сделал массу эскизов, пафос подвига был ему самому присущ, был бы в Ленинграде действительно грандиозный монумент, но кто бы ему дал. Единственная легализация его существования – Горком графиков, куда он вступил с помощью Валерия Траугота: удивительная семья не оборвала связей с компанией отщепенцев и, при случае, поддерживала. Так он получил документ, который мог предъявить постоянно цеплявшимся к нему милиционерам. Он принял участие в бурной художественной жизни 1970-х годов и виделся в этой среде не только лидером группы, но и, как выразился Алик Рапопорт, «краеугольным камнем» всего нонконформистского движения. С 1967 года ездил в Москву, где в 1970-е годы, к несчастью, спустил неизвестным иностранцам почти все свое наследие. Подхваченный волной эмиграции, в 1977 году уехал из СССР и через год умер в Париже. Все уложилось в сорок семь лет.

При этом был необычайно продуктивен. Создавал сотни работ на многие из заданных самому себе тем – чтобы как следует «вникнуть». Ибо двигало им не желание «выразить себя», создать «свой мир», а стремление понять мир действительный. Тем не менее, он выразил – свой вулканический темперамент, беспокойство и многосложность своей натуры.

Его высказывания о мире полностью лишены риторики, образы – отстранённости, обобщения – плакатности, работы – постановочности. Во всем всегда пульсирует жизнь. Даже на страницах конспектов по анатомии череп и скелет – живые.

Он поднял жизненные пласты, к которым в России никто прежде не прикасался. Сделав основной темой быт, он уловил главные черты социалистического быта: его скученность, его остервенение. Беспощадность диктатуры отразилась в жестокости быта, еще усиленной боевым духом, привнесенным войной. И в тоже время есть какая-то надежда в витальности и жизнестойкости его героев.

Оставив пока в стороне пиратов и канатоходцев, «Античную серию» и фантазии, навеянные чтением исторических романов, пейзажи с фигурами и без, можно обобщить: наследие Арефьева - это главным образом уличные сцены. Из его работ можно составить каталоги разыгрывающихся на улице маленьких драм, конфликтов, видов разговоров и взаимоотношений, состояний и телосложений участников. Не индивид, а люди во взаимодействии или случайно соединенные – сидящие, стоящие, идущие, стиснутые в ряды: советскому человеку не полагалось личного пространства, да он и утратил нужду в нем.

В противоположность главным законам соцреализма – абстрагированию и обезличиванию – Арефьев рано научился выражать конкретность состояния и конкретность характера. Уже в листах «Банной серии» 1948–1949 годов нрав любой из шести десятков обнаженных женщин, пусть видимой со спины, понятен так, словно пришлось прожить с ней полвека в коммуналке. В работах той же серии 1950-х годов мягкая плоть отвердевает. Усилено то, что формируется не природой, а средой, образом жизни. Потом идет обобщение – не индивидуальность, а социально-психологический тип. Но этот тип конкретен. Конкретность типа и конкретность душевного состояния всегда читаются – путь лицо превратилось в мутное пятно или в болванку.

Арефьев-аналитик каталогизирует сначала действительность, потом ее выразительные средства. Выделяет составные части – позу, жест. Целая серия посвящена жестикуляции. Тело целиком превращается в жест. В результате возникает его способ условного изображения человека. В отличие от стерильных геометрических фантазий Малевича, в отличие от многих в Ленинграде, позже создавших свой способ условного изображения человека, с помощью которого проигрывались любые сюжеты, у Арефьева это не обозначение человеческого рода вообще, а – конкретного типа. Некто безликий в кепке, низкорослый и тощий, но крепко сбитый и жизнестойкий. Идеально приспособленный к лагерному быту или осуществляющий тиранию на местах, по отношению к встречному. Тело, сотворенное духом самозащиты. Официальный же герой, монументальный и целомудренный, должен был смахивать на античную статую. Тоже ничего личного. И ни следа мысли на гладком лице.

Известно, что имперское искусство имело своим образцом античность, пропущенную через академизм. «Античную серию» Арефьева можно рассматривать и как некую антитезу этого явления. Хотя известен особый интерес почти всей компании к античности. Арефьеву она могла быть близка своей сосредоточенностью на теле.

В «Античной серии» опять «страстная жизнь объекта», заряженные энергией тела, опять же во взаимодействии. И тут тоже предельно выразительны поза, жест. Никакого мрамора и академизма. Разве что появляется иногда несвойственная современности стройность и красивая мускулистость. И, в отличие от современников, античные герои и мифологические персонажи обычно полностью изъяты из среды: он не стал ее выдумывать.

А в современных сценах все градации: от фигур на фоне абстрактной геометрии или геометрии реальных – лестничной клетки, забора, фрагмента улицы – до человека в пейзаже, представленном подробно или обозначенном одним деревом.

Пейзаж у Арефьева, даже безлюдный, прежде всего – среда обитания. Плотное заполненное, часто слоеное пространство, состоящее из разных по своему смыслу участков. Тут тоже он не довольствовался малым, есть серия «Сто садилов», «Сто видов Никольского собора», не знаю, сколько работ насчитывала серия «Кронверк». Пейзаж, видимый из окна квартиры матери в Петергофе, изображен, может быть, сотню раз – каждый раз по-иному.

В выложенном в сеть автореферате диссертации А.И. Струковой можно прочесть, что, живя одно время на Халтурина, в комнате с окном на Петропавловскую крепость, Арефьев этот вид ни разу не написал. На самом деле он всегда использовал все, что было в его распоряжении: от этого вида – он изображал его в разное время суток, при разной погоде, разными средствами – до собственных галлюцинаций, которые он тоже фиксировал, классифицировал и воспроизводил.

Что до формы, то она чрезвычайно разнообразна и непрестанно эволюционирует. В работах 1940-х годов – трепетная живопись, нежная, очевидная с первого взгляда красота, иногда даже сладкая. Но он взялся изобразить отнюдь не гармоничный мир. И цветовое решение становится все более рискованным, создающим будоражащий эффект. Его работы не дисгармоничны, просто их гармония может быть неощутима с первого взгляда. Постоянная рискованность – наиболее явная особенность его изобразительной системы. Он много использует золото (бронзовую краску) как цвет, причем в «низких» сценах. Он делает то, чего, кажется, делать нельзя: в одной работе совмещает фигуру-болванку, фигуру-формулу и подробно прорисованную, анатомически правильную. Или по-разному стилизованные фигуры. Смешиваются объемные, гротескно-натуралистические и плоские, призрачные фигуры-тени; крупные в центре и маленькие по краям. Или лица, нарисованные пером, черной тушью, и лица-цветные пятна.

В работах 1950-х годов доминирует мощная пластика, контрасты тел, грузных и тощих, устойчивых и выворачивающихся винтом. Во второй половине 1960-х годов композиции, напоминающие панно, вмещают множество фигур, частей пейзажа, абстрактных элементов. При этом Арефьев продолжает изобретать все новые и новые способы обобщенного изображения человека. В поздних густонаселенных композициях часто каждая фигура имеет свой принцип изображения. В 1970-е годы человек превращается в кляксу, или предстает в виде контура, заполненного пятнами, или создается из нескольких прозрачных мазков – словно он лишь мелькнул перед глазами. Это иная, чем в послевоенные годы действительность, сумбурная, зыбкая, истощившая свой запас прочности. Она приобрела эффект мелькания, иллюзорности: одна из созданных в это время серий так и называется «Пузыри». Она потеряла свою опасность для жизни, но опасна для рассудка своей крайней дезинтегрированностью. Поздние работы многими рассматриваются как упадок, но сколько в них мысли, живости, движения.

Наследие Арефьева огромно. В нашем распоряжении находится его незначительная часть, так что в картину его творчества, несомненно, будут внесены многие изменения и уточнения.