

Любовь Гуревич. Обязательный пейзаж. СПб., 2011.

### Обязательный пейзаж или Местожителство

«Обязательным пейзажем» назвал в 1983 году свою затею Иван Сотников, предлагавший приходившим к нему художникам написать вид на площадь Тургенева из окна своей комнаты. В 2002 году начался долгосрочный проект Александра Флоренского, отличавшийся тем, что вид из окна его мастерской с куполом Музея Арктики все писали на выдаваемых им одинакового размера холстиках.

Оба места — в центре города.

Вид, мной предложенный, открывается с балкона пятиэтажки на Черной речке.

Пейзаж прежде всего — место. Места можно делить на те, в которых живут, и те, в которые, при возможности, ездят отдохнуть. Или ознакомиться, в качестве туристов. Соответственно, пейзаж на полотне — это или место, с которым мы себя отождествляем, — экзистенциальный, или призванное восстановить силы, теперь для этого есть специальное слово — «реакрационный». Или содержащий достопримечательности.

С этой позиции, петербургский пейзаж — это или среда обитания, или вид, демонстрирующий свою особенность туристу. Особость города — все знают — прекрасная архитектура и обилие воды. Традиционно питерский пейзаж мыслится как камень и вода.

Для тех, кто в нем живет, он делится на парадный и затрапезный. На подновленные фасады и облупленные стены, дворы-колодцы. Или: на аристократический центр и плебейские новостройки.

Место, называемое Черной речкой, было новостройкой полвека назад. Тут нет примет, по которым можно было бы узнать именно этот город. Неясен и размер поселения.

Таких пейзажей, кажется, не пишут. Но в «обязательном пейзаже» художник не выбирает не только вид, но и точку зрения. Можно лишь так или иначе ограничить его рамками, вырезать фрагмент, что-то опустить или прибавить. Решить, чему отвести главную роль. И, поскольку это балкон, а не окно, можно посмотреть направо, налево или прямо. Не могла же я это запретить. Хотя, приглашая, я имела в виду только вид справа. Он казался достаточно привлекательным — распахнут, многопланов, в нем есть сквер, дорога, речка. Само присутствие реки повышает статус пейзажа.

Но проявилось: в нем «все рассыпается». Нет центра. Нет узла, вокруг которого все концентрируется, что собирает, символизирует, делает это пространство единым целым. Вроде годная на эту роль река, отличная от бесчисленных Черных речек тем, что ее название распространилось на всю окрестность, хотя и находится в центре обозреваемого пространства, едва заметна: узкая полоска, замаскированная отраженной зеленью спуска. Редко виден в ней трепет, выделяющий ее среди неподвижных полос.

По своему смыслу это место представляет собой промежуток, проход, проезд. Выражаясь высокопарно: в нем нет бытия. Ближняя к наблюдателю дорога пролегает между сквером и речкой, на ней нет жилья. Дома за рекой чуть видны из-за деревьев. И наблюдатель, и прохожие, если здесь появятся, к этим строениям отношения не имеют — они просто идут мимо. А в видимом участке сквера нет скамеек, только дорожки бегут между газонов.

Дальше: этот пейзаж размерен, пустынен и одновременно беспокоен. В нем много движения — рационального, по прямой. Слишком много прямых линий, причем сплошь наклонных, поскольку тротуар — гипотенуза треугольника-сквера, вдоль катета которого стоит дом с тем самым балконом. Затем идут параллельные тротуару трасса, газон перед речкой, речка, широкий огражденный спуск на противоположном берегу, опять трасса... Эти

линии нарезают центр видимого пространства на узкие полосы, создавая однообразную полосатую геометрию, и все эти полосы наклонены вправо вниз. И движение машин ближней дороги происходит слева направо и как бы сверху вниз: они скатываются. И взгляд сползает вправо вниз, за боковой край.

(Прошу прощения за длинное монотонное описание в духе Роб-Грийе. «Так надо». Читайте медленнее.)

Дорожки сквера, не параллельные этим полосам, пересекает другая дорожка, ведущая от тротуара к дому. Перерезанные ею газоны представляют собой трапеции. Справа от дорожки газон отступает, ширина тротуара меняется, создавая еще одну геометрическую фигуру. Множество углов, но нет прямых. Ни одна из видимых линий не параллельна и не перпендикулярна ограде балкона, фиксирующей точку зрения. То есть открывающийся вид, прежде всего, нефронтален: неправильно развернут.

Вид на ближнюю дорогу и речку слева ограничен группой деревьев на газоне, справа — стеной дома, на балконе которого находится наблюдатель. Если вставить в картину эту стену, то появится увесистая вертикаль. Кроме того, есть вертикали облегченные — пространство усыпано фонарными и еще какими-то столбами. Столбы, провода, асфальт, машины, рекламные щиты — все это «антропогенный мусор», наносящий вред реакрационным свойствам пейзажа. Несмотря на незастроенность, он урбанистичен. С другой стороны, все здесь, кроме покрытия путей сообщения и чуть виднеющихся стен домов, — зеленое. Хотя и зелень не создает ощущения природы, поскольку подчинена геометрии. Сквер — регулярный: фигурные купы и ровный ряд подстриженных кустов шиповника. Редкий ряд тоненьких деревьев перед речкой на узком газоне и только вдали перед домами за рекой — густые и неразборчивые заросли. Сквер открыт дороге, не отгорожен, беззащитен, не создает ощущения маленького рая. И купы на газоне — этот Версаль — никакой связи не имеют со всем остальным. Зеленого слишком много, это обычно не нравится художникам. Кроме того, живописцы, а преимущественно были приглашены живописцы, не любят геометрии, всего, что дробит, разламывает на куски.

Здесь нет не только доминанты, но трудно найти драматургию, контрасты. Обобщая, можно сказать: этот пейзаж в качестве картины невозможен. Тем не менее, только один из приглашенных отказался рисовать, сказав, что — нечего. Но и таким, как он у меня описан, его никто не воспроизвел. Хотя некоторые из изображений, наверное, могут восприниматься как «реалистические». Что наглядно отвергает расхожее представление о реализме.

Он невозможен с точки зрения композиции. Но если речку изогнуть или диагонали заметить горизонталями, это погрешило бы не против реальности, но только против случайности виденья с данной точки зрения. И ведь были эпохи, когда не сомневались, что «вещи нужно изображать такими, как они есть, а не такими, как видятся».

А вот изображение одной-двух линий наклонными, а остальных — горизонтальными — это неправда. Но многие именно так и поступили.

Решение композиционной задачи можно считать главной интригой. Оно оказалось удивительно разнообразным. Возможно, имеет значение и то, что задача не принадлежит к числу тривиальных, на которые имеется известный ответ.

Некоторые все же предпочли посмотреть налево, где глазу открывался обрамленный домами прямоугольник, наполненный деревьями, машинами, играющими на своих площадках детьми. Или прямо: дерево перед балконом и торец пятиэтажки напротив. Иван Сотников этот торец написал, что называется, «в лоб», дважды, в разных своих состояниях: один дом навеселе, расхристанный, другой — трезв и мрачен как тюрьма. Галя Коростик запечатлела то, что валялось на балконе: савок, прищепки. Юлия Сопина написала стоящую там табуретку, сказав, что это мой портрет. Еще ее вдохновила кошка, проходящая мимо стиральной машины. Олег Чернов изобразил окно и балконную дверь из комнаты. Шинкарев, не желавший мерзнуть на балконе, — вид из окна на кухню. Так что получился не

«обязательный пейзаж», а «местожительство». Вот некоторые работы с приложением результата их рассматривания — аналога «медленного чтения».

Светлана Баделина. Прямые сокращены и плавно изогнуты. Диагональ реки дана лишь намеком, а, приближаясь к раме, и вовсе становится горизонталью. Небольшое сползание вправо уравновешено, вероятно, светлыми шарами деревьев на первом плане слева и влево же указывающим белым светильником на фонарном столбе. Нет трасс, дома сделались меньше и ниже, в общем — они здесь негородского типа; между ними возник несуществующий в действительности провал в мягкую, туманную даль. Между рамкой и крайним справа домом тоже появилось открытое место. Прорежен ряд разнокалиберных деревьев перед домами. От сквера в картину попал кусок газона с группой низких деревьев на нем. Эти деревья в действительности имеют четкую фигурную форму, но она не шла бы к той местности, которая появилась на картине: городская окраина, словно бы прошлое этого места. Кажется, место изображено не в том виде, в котором предстало, а в том, в котором представилось. Смазана конкретность времени года, суток. Только немного метеорологии: небо заволочло толстым слоем серо-белых облаков. Есть ощущение как будто пасмурности, замутненности, духоты — но, так сказать, метафизическое, а не природное. Все словно померкло, посыпано пеплом. Цвет тусклый, погашенный. Положены странные, немотивированные тени. Непонятный белый налет делает всю картину чем-то окончательно ирреальным, как бы потусторонним. Вот и прохожий — человек из прошлого со своей призрачной собакой свободно идет вдоль реки по тому месту, которое ныне принадлежит машинам. Все как во сне, когда являются умершие близкие, ведут себя почти как живые, ты же, зная, что это мертвецы, рад и такому. Да, это все напоминает царство мертвых — но живописность манеры смягчает отчетливость смерти. Трактовка мотива соотносима с тем, что для художницы Черная речка — ее местожительство в прошлом. Здесь она прожила двадцать пять лет как в провинции, не выезжая. Она и изобразила провинцию — ведь важно не то, где находится место, важно, выходит ли его житель за его пределы.

Александр Бихтер. Композиция из плоскостей и пятен, как обобщенных форм взятых в натуре, так и обобщающих неразборчивость, ненужные подробности. У природы заимствовано немного: два дома, речка, стройные миниатюрные деревца перед ней, группа низких подстриженных деревьев на газоне в сочетании с высоким, которому сам художник придал плавно-четкий силуэт. Ничего урбанистического не осталось, нет дорог, нет прямых линий — речка мягкой дугой опоясывает берег. Ее сползание вниз, более крутое, чем в действительности, тут видится как возвышение рельефа слева за рекой, тем более ощутимое, что, согласно перспективе, то, что там находится, должно уменьшаться в размерах. В результате получается, что дом за речкой стоит на холме, и все это не имеет отношения к нашему плоскому городу. Атмосферы, метеорологии нет, но желтое мерцание в зелени и глубокая тень под деревьями дают ощущение солнца, а крупные белые облака на небе — прохлады. Ощущение теплого, но не знойного летнего дня. Плавный ритм, гармония, красивые сочетания разнообразных оттенков зеленого — в итоге изображенное место представляется несуетным, надежно-спокойным, идиллическим местом, где сочетаются уют и ощущение приподнятости. Этот мир художник выдает не за реальный, но за нечто лучшее, чем реальность. Не дом отдыха, а, наверное, сам рай.

Александр Борков. Картина воспроизводит почти все, что есть в натуре, исключая столбы и ограду спуска. Диагонали ограничены слева группой деревьев, справа — стеной дома с балконами, так что взгляд не уходит за пределы картины. Уравновешивает наклон параллельная рамке горизонталь на первом плане: она появилась в результате того, что ближние края газонов по обе стороны ведущей к дому дорожки, в действительности

заслоненные, здесь открыты, удлинены и выровнены относительно друг друга так, что сделались одной прямой. Эти огражденные газоны создали симметрию на первом плане, усиливающую впечатление порядка. Обе трассы сплошь заполнены машинами, использованными как украшение. Вереницы белых, красных, розовых мазков вытянулись по обе стороны реки и создают ощущение не транспортного шума, а праздничности. Оранжевые мазки украшают кусты шиповника. Цветы есть и на соседнем балконе, где их отродясь не бывало. Эти фактурные, бодрые мазки выделяются на фоне гладкой заливки плоских поверхностей. И есть нечто залихватское и бравурное в движениях кисти, рисующих кроны деревьев. Их убранство похоже то на птичьи перья, то на женскую прическу. Как и зелень газонов, они видятся имитацией живой зелени. Формы деревьев вторят друг другу, как вторят трассы, машины. Должно быть, это и создает ощущение «советскости». И розовые дорожки, хотя и мотивированы зеленью газонов, кажутся причастными советскому красному. Порядок, бодрость, внятность, мажорность — в результате получился советский праздничный день в провинции. Кажется, слышна бравурная музыка. Праздник — бутафорский. Людей нет, дома ели видны из-за деревьев — оживление казенное, показное, все приготовлено к визиту начальства или иностранной делегации.

Борис Борщ. Четкая композиция — вертикаль, горизонтали, диагональ. Вертикаль — стена дома. Горизонталями сделались все косые линии. Диагональю, идущей вглубь и пересекающей горизонтали, служат перила соседнего балкона: они с этой точки действительно видятся диагональю, но слабо выраженной, едва заметной, прижатой к стене дома. Ее значение усилилось благодаря тому, что пространство сужено и обрезано так, что она оказалась в центре. Охват в ширину сводится к ширине одного из трех домов за рекой, в глубину тоже урезан: первый план не виден, в картину попало то, что находится за дорогой — газон, речка, спуск, ограда спуска, асфальт, ряд деревьев и этот дом. Дом выявился благодаря опавшей листве, сделался главным героем, между ним и нижним краем картины только ряд полос. Первая перед домом — желто-оранжевая: устланная листвою земля, на ветках осталось то, что не совсем пожелтело. И тут же еще зеленый куст. Речка обозначена условно: особым характером мазков. «Антропогенный мусор» убран, никаких столбов и машин, не взят в картину появившийся тут рекламный щит. Только полоска асфальта, но этот серый скорее синий с розовым и гармонично увязан с общим колористическим решением. Борщ — городской художник, в пейзаже выделил дом, но его город — это дома, а не машины. Он несколько упрощает натуру, сокращает детали и всему придает некоторую дополнительную весомость. Утолщены деревья, весома сама живописная плоть: густой красочный замес с сохранением и выделением движений кисти, иногда — пальца. Красочный пир, контрасты глухих, благородных, сложных тонов и вкраплений ярких красок. Картина построена на усилении цвета, некоторых свойственных натуре черт. Но это не доходит до демонстрации, крика. Ощущается скрытая, но напряженная эмоциональность, направленная именно на сами живописные свойства мира. Ощущение слияния природности и живописности.

Ирина Васильева. Взят дальний план: спуск к речке, ограда спуска, деревья и дома за ними. Трасса между оградой и деревьями не прочитывается, место закраснено зеленым. Деревья стоят сплошной стеной. Из подробностей — узоры теней, похожие на пролитую мутную воду. Тени самостоятельны, почти не связаны с отбрасывающими их предметами. Прихоть: изображено единственное дерево, стоящее у ограды, и отбрасываемая им тень на спуске. Линия ограды извивается. Небольшой перекосяк вправо есть, но это соответствует общему ощущению беспорядка и неустойчивости. Дома красновато-коричнево-розовые, кроны деревьев и земля — зеленые. И к этому немного белого (небо, каким оно бывает в Петербурге

летней ночью, окна, крыша) и черного (окна, стволы, ограда). Диалог красного с зеленым, смесь красного с зеленым, тоновые нюансы и переходы: красное высветляется до розового и сближается со светло-зеленым. Колористически картина предельно слажена. Цвет, вероятно, и составляет задачу картины. Однако Васильева, «мысля в цвете», в цветовом отношении чрезвычайно осторожна, если не робка, задача предельно упрощена. Слаженность (чрезвычайная комфортность) цветовая контрастирует с нарочитой корявостью, вызывающей, демонстративной небрежностью рисунка, формы. Кроны деревьев плоские, ватные, включенные, стволы — палки-подставки, стоящие как придется. Картина условна, декоративна, воспринимается не как мир с какими-то свойствами. Но и не только как украшение: тут, должно быть, происходит несколько агрессивное утверждение неких качеств отношения к живописи, если не к жизни: витального напора, торопливости, беспечности, тяги к упрощению.

Анатолий Заславский. Диптих. Художник говорит, что эти картины «с большой страстью рассказывают о летнем горячем пейзаже». В левой части попавшие в кадр коротенькие отрезки дороги и речки дугообразны, подчинены мягкому ритму крон деревьев на газоне. Эта группа деревьев, ограничивающая слева вид на дорогу и речку, здесь — центр композиции. Над ней квадрат, в нем палево-желтое небо, бирюзовая крыша, оливковая стена дома за скоплением высоких, бирюзово-фиолетовых деревьев. Желтое небо рождает ощущение раскаленности, бирюзовый и фиолетовый своей прохладой жар подчеркивают. Голубая ограда над розовым спуском производит впечатление уже не жара, а тепла. После мистического фиолетового сада по ту сторону реки на этой — земные, охристые деревья, под ними светло-салатная трава. На переднем плане зеленое с красным, излучающее свежесть, — должно быть, рябина у балкона. Три температуры в одной картине. И все соткано из контрастов и диссонансов. Контрасты дополнительных цветов, теплых и холодных, ярких и приглушенных, инертных и возбуждающих, контрасты тоновые — все вместе. Нет и намек на колористический синтез. Контрасты не строят картину, но составляют ее ткань. Нитевидные, вьющиеся мазки усугубляют эту ассоциацию. В правой части диагональ речки и трассы сохранена. Идущая вверх из правого угла диагональ дорожки к дому наклон не уравнивает. Сверху тот же квадрат. Там деревья, на которые положено еще больше, чем в первом варианте, фиолетовой краски, с бирюзовыми вершинами создают еще более звенящий, ирреальный мир. Голубая ограда и тут отделяет этот квадрат от среднего плана. Здесь реальность унижается намеренной рассеянностью: на узком одностороннем шоссе с почему-то непараллельными друг другу сторонами машины в одном ряду едут навстречу друг другу. И легкая как стрекоза женщина широко шагает поперек дорожки, чтобы упереться в ограду газона, усиливая общее ощущение сумятицы. Серый цвет трассы, действительно как асфальт гнетущий, — не спасает и примесь розоватого и голубого — иноприроден остальному. «Машины и молодые женщины служат украшением асфальта», — поясняет художник. Но хотя картины обильно украшены многоцветностью, цветами и женщинами, их эффект не декоративный, скорее наркотизирующий. Нет целостности ни композиционной, ни колористической, но есть единство состояния. Сам художник формулирует его как «спокойное благополучие». В стремлении к «спокойному благополучию» гасятся внутренние противоречия. Иначе: внутренняя гармония приносится в жертву внешнему впечатлению.

Арон Зинштейн. Композиция основательно так перестроена, что и следа не осталось от ее проблемы. Сильно приближен дом напротив, введена его невидимая в натуре стена вместе с занимающей почти треть картины стеной дома, в котором находится наблюдатель, так что в пространство в промежутке между ними основательно сузилось. Внушительные, почти во

всю высоту картины вертикали стен уменьшают влияние сильно урезанных диагоналей речки и дороги, их уравнивают наклонные линии, направленные в противоположенную сторону: крыши дома справа и громадного здания за речкой, заместившего три реальные пятиэтажки. Этот дом тоже приближен, так что сокращено пространство и вглубь. Появился центр — высокое дерево, в действительности оно есть, слева с краю, но заслонено и обычно «не попадает в кадр». Или это дерево, так сказать, абстрактное — как обобщение сквера. За рекой убрана трасса и деревья. Да и на месте ближней дороги нечто светло-зеленое, где, как насекомые в траве, копошатся крохотные машинки, изображенные одним-двумя белыми или синими изящными росчерками. Все легче, ярче, веселее, чем в действительности, монотонная кирпичная кладка домов превращена в радостный узор, стены украшают легкие, округлые, несимметрично развешенные корзины балконов, все это уничтожило безнадегу стандартной пятиэтажки. Все разукрашено: к зеленому и серому прибавлены чистые, звонкие краски — ультрамарин, алый. Цвет радужный, ирреальный, неприродный. Вместе с тем колорит не слишком переслащен благодаря темно-зеленому ночному небу, темно-зеленым дорожкам. Ощущения места как прохода не осталось. Сближенные дома на первом плане утепляют, делают это место жилым. Дерево вносит ощущение природы, машинки — движения. Дом — жилище в большом городе, сохраняющий в собственных стенах свой камерный мир, уклад, все остальное — только вид из окна.

Юлия Линцбах Обыграно и сделано средством выразительности самое невыгодное свойство этого вида — его «полосатость». Вся композиция состоит из наклонных полос, ее беспрепятственно пересекающих. Этот орнамент своей пластической и цветовой силой действует как абстракция. Полосы спуска и дороги расширены, в сплошную широкую полосу превратились и дома за речкой, слившиеся в один, более высокий, чем в действительности. Количество параллельных диагоналей не только не сокращено, но увеличено: тот же наклон имеет линия крыши этого здания. Геометрия обнажена, усилена и упрощена: убрана путаница линий на первом плане. Уравнивает падающие косые вертикально вытянутый холст и три вертикали в картине — дерево по ту сторону реки, заменившее все заросли в этом месте, фонарь по эту и шагающая фигурка на дороге. Собственно убрано все, кроме этих полос и этих трех вертикалей. При этом геометрия лишена жесткости — все прямые «не по линейке», чуть дугообразные. И цвет мягко-успокаивающий — четыре варианта зеленого, перемежающиеся теплым светло-серым, чуть-чуть коричневатым. В середине Черная речка, темно-зеленая, не вносит мрачного настроения. Место изображено тем, чем оно и является: проходом в большом городе. Это подчеркнуто фигурой на дороге. Человек идет, и ему незачем тут останавливаться. Проходя, человек не видит того, мимо чего идет, и закономерно, что по ту сторону реки дома слились в один и там есть нечто зеленое. Ощущение большого города присутствует, только город — абстрактный. Проход в мегаполисе, возможный в любой точке земного шара. Светлый, летний колорит смягчает скучную и жесткую правду.

Александр Лоцман. В композицию попало растущее у балкона дерево с тонким раздвоенным стволом и гибкими ветвями. Оно занимает треть пространства, заслоняя видимый в натуре кусок сквера, отвлекает взгляд и задает тон. Это дерево, а не деревья на газоне ограничивает дорогу и речку слева. А справа — стена дома с балконами. Внизу — квадраты газонов, подпирающие диагональ дороги и плавно, постепенно доводящие ее до горизонтали рамки. Деревом слева и стеной справа диагональ укорочена: на картине только небольшой отрезок дороги с машинами. Серо-голубая полоска дороги далека от цвета асфальта, не дает его ощущения. Нет ни столбов, ни второй трассы за рекой, там только

деревья и дома. Их крыши составляют прямой угол с вертикалью стены дома, служащей кулисой. Ритм прямоугольных форм, рифмующихся с квадратом холста, контрастирует с мягкой извилистостью дерева. Цветовых контрастов нет, тона сближены, их сочетания смягчены: абсолютная колористическая слитность, слаженность. Деревья, облака написаны одинаково крупными мазками, дорога, речка — длинными линиями. Кроме стен домов за рекой нет равномерно покрашенных зон, даже газоны не залиты сплошным цветом. Деревья на том берегу прорежены. Таким образом выявляются дома, более низкие, чем в действительности. В результате место приобрело вид спокойной, несколько скучной провинции в летний день, стало миром, где доминируют деревья, воздух. Да здравствует провинция и лето!

Игорь Орлов. Писано поздним вечером. Край торца дома напротив с белой водосточной трубой, с по-разному освещенными или зашторенными окнами, изображенный как будто «портретно», «фотореалистически», красив, как распутившийся в ночи цветок. Дерево у балкона, слившись с неосвещенным пространством сквера, предстает взлохмаченной кучей черноты. Позади слева, вдали торчит желтое «М» — Макдоналдс. Диагональ дороги — здесь сторона треугольника, образованного этой кучей. Дорога украшена кляксами света-цвета — фонарями и стремительными росчерками — огнями мчащихся машин, за ней — бледная зубчатая чернота. Бледно-синее гладкое небо. Контраст света и тьмы, серого и нежно розового, контраст живописи и графики, контраст «ровного», отчетливого и взъерошенного, ровного и подтеков, четких и рваных очертаний, статики и движения. Красота простых вещей, выраженная пронзительно. Поэзия ночи.

Владимир Паршиков. Картина написана зимой и потому не с балкона, а из окна. Виден только сквер, зато его протяженность, летом скрытая зеленью, увеличилась. Огромный бледно-желтый диск на небе. Желтый от солнечного света снег, и от этого — синий в тени. Коричневые прутьки деревьев, коричневые дома вдали вобрали в себя часть синевы. Морозное безветрие и при этом легкая расплывчатость во всем, даже в солнечном диске. Однообразный вертикальный ритм деревьев. Вертикальные мазки на снегу — их тени. Длинные горизонтальные линии на небе. Несмотря на почти вангоговское солнце, все как-то скромно и скудно, почти тускло: желтый, синий и коричневый вместо обычного для зимнего пейзажа нарядного сочетания синего с белым, сверкающей роскоши пушистых заиндевевших веток. Фигурки на первом плане тоже вертикальные, сине-коричневые полосы — это не «прохожие», они тоже поглощены этим зимним морозным безветрием, оцепенели, застыли в созерцательном состоянии, раздвигающим пределы Я. Неважно, на что смотришь, важно это состояние. Тут созерцание как особая, безусловная ценность.

Александр Румянцев. Дома за рекой слились в одно здание, увеличена этажность — оно тут выше деревьев. Справа светлая вертикально расчерченная стена дома. На первом плане вплотную к зрителю — перила, они фиксируют точку зрения, подчеркивают, что все это — вид с балкона. Кажется, этим перилам, стене и обратному наклону крыши здания на заднем плане было предназначено, но не совсем удалось уравновесить диагонали, создающие перекося композиции. Не уравнивает и упирающаяся в левый нижний край дорожка от тротуара к дому. Диагонали не параллельны, наклон трассы за рекой едва заметен. На обеих дорогах поток несущихся в одну сторону машин. Машины забили все — заполняют дорожку к дому, стоят у дома, а где нет машин — там пусто. Их эlegantность затмевает все. И основной цветовой удар, пятно, бросающееся в глаза, — желтая машина. Природного нет. Далека от природного зеленая окраска спуска и газонов, эти поверхности своей гладкостью уподобились покрытию машин. Деревья у дома за рекой — условные беспорядочные мазки,

неразбериха серого цвета, более мрачного, чем серый цвет дома, самого мрачного в высветленной картине. В целом же цвет комфортный, декоративный, тут и асфальт бледно-розовый, бледно-салатный. Все рационально, много прямолинейной геометрии. Но нет столбов и нет оград у газонов. А ограды теперь охраняют не от людей, а от машин. Тут город принадлежит машинам. Но и к этому можно отнестись легко. Можно любить и машины.

Алексей Семичев От главного вида отвернулся, посмотрел налево, вычленил и добросовестно воспроизвел фрагмент: березу, растущую неподалеку от балкона. Она привлекла, видимо, своим раздвоенным от самой земли и перекрещивающимся стволом. Это пересечение содержит некоторую двусмысленность, возбуждающую ироническую фантазию художника. На картине береза воспринимается как два стоящих вплотную дерева, образующих одну антропоморфную фигуру: две «ноги», сверху листва в виде «прически». У нее несколько нахальный, упрямый, даже порочный вид. Рядом тонкий высохший ствол, пересеченный тонкими же ветками невидимого дерева, что усиливает несколько абсурдный характер изображенного. Цвет при этом серо-зеленый, близкий к бирюзовому, отвлеченно спокойный, благодатный, и это вкупе с березой как расхожим символом. Так точно воспроизведенный фрагмент в результате носит иронически-абсурдный характер. Из пейзажа реального при сюрреалистическом ощущении мира можно сделать сюрреалистический. Если хочешь видеть мир странным, то недостатков в доказательствах не будет.

Юлия Сопина. Балкон по соседству, выше этажом, увитый душистым горошком. Земли под ним нет. Сиреневое пятно может быть только облаком. Балкон завис, парит в небе, легкий, милый, трогательный, независимый и в тоже время защищенный: от непогоды прикрыт основанием другого балкона. Здесь все на цветовом пятне, на соотношении пятен. Изысканное соотношение изысканных цветов. И чтобы довести эти соотношения до совершенства, насладиться вполне, нужно вычленив фрагмент. Пожалуй, все это декоративно, но в высоком смысле этого слова. И не только: одушевление предмета придает картине поэтичность.

Иван Сотников. Дорога с речкой приближены. Из-за горизонтально вытянутой формы холста их длина увеличилась. Наклон прямых дан едва-едва — ощущение, что все идет слегка под гору. Уравновесить призван только обратный наклон четко выявленной крыши крайнего справа дома. Небрежными, запутанными мазками обозначены сливающиеся в темную массу деревья и дома. Тьма и электрический свет. Желтые окна и витрины, бледно-желтые фонари, ярко-красные, как ягоды, точки — буквы вывески. Тепло-серая пустая дорога за речкой освещена. Дотошно и вместе с тем программно небрежно выписана ограда с гранитными столбиками над суженным темным спуском. На сером, более темном и холодном полотне ближней дороги — допотопный грузовик. Контраст черного и желтого, черного и светло-серого, оливково-серого, желто-зеленого — краски природны, именно этого момента и пейзажа. Все написано непринужденно, несколько развязно и одновременно буквально. Только вот ближняя дорога изображена почему-то как дорожка: она искривляется, а с правого края в ее середине возникает неизвестно откуда взявшийся островок зелени — как предел движению. Так что грузовику некуда ехать, он скорее стоит. Дорога за рекой, уходящая за пределы картины в обе стороны, по которой можно проехать мимо этого места, видится главным акцентом. Она излучает тепло. Освещенные окна придают черным громадам домов таинственность и уют. Электрический свет в ночи — это уже природа и воспринят поэтически. Ночь в городском предместье.



Мария Трегубенко. Триптих. В нем проблема отсутствия «героя» в пейзаже решена так: в центральную часть помещен мой портрет. Фигура сдвинута — пейзаж не фон, а созерцаемое пространство. Действительно, это я постоянно вижу этот пейзаж именно с этой точки зрения, в этом ракурсе. Эта часть триптиха более взлохмаченная, мятежная, экспрессивная. Две другие представляют один и тот же вид с немного разных точек зрения и как будто в разное время суток. В левой части словно бы вечерние сумерки, зелено-черная бесприютная пустошь — предметность растворилась — не различить ни реки, ни дороги, только ряд темно-зеленых горизонтальных полос. Вертикалей нет совсем. Нет деревьев на газоне и столбов. Тем более машин, или же они проносятся слишком быстро. И за рекой не дома, а город — конкретных домов не различишь — тонет во тьме, чуждый, немой, непостижимый. Правая часть, здесь представленная, более светлая, зелено-серая. В ней раннее утро или белая ночь. Проблема этого пейзажа, путаница линий воспроизведена — освобожденной от прочего. Бессчетные косые, скрещение линий на первом плане. Все это приближено к абстракции и отчасти уравновешенно — введением внутрь узора длинных горизонтальных линий. И широкая диагональ дорожки, идущей от середины нижней рамки к правому краю трассы, создает опору. Опять — «за рекой в тени деревьев» — таинственно-чуждый город. Характер места прямо передан — его динамичность, пустынность и жесткость. Нет его многосоставности. Все работает на одно ощущение.

Татьяна Туличева. Особенность живописной системы, в которой работает художница, в том, что любая форма может означать нечто предметное, а может быть только пластическим элементом. Широкая полоса, диагонально пересекающая все пространство, означает Черную речку. То есть это абстрактная картина с конкретным содержанием. Сделано два варианта. В первом изображенному придана некоторая экспрессия: это движущийся поток. Движение совершается в обратном, чем в действительности, направлении. Граница полосы неровная, она переполнена направленными в одну сторону крупными мазками разных оттенков сине-зеленого. Движение и волнение передается характером мазков, цвет же — цвет спокойной водной глади. Окружает с двух сторон нечто, разных оттенков голубое. Художница пояснила, что в этот вариант вложено впечатление от разговора со мной, сводившегося для нее к вопросу о том, хорош или худ мир, должен быть он оправдан или осужден. Для художницы мир позитивен. Мир — это свет. И то, что она изобразила, может быть названо «жизнерадостным смятением». В варианте, здесь помещенном, та же полоса поставлена на твердую основу, как бы на бетон, ей придана совершенная устойчивость, уравновешенность. Все рассчитано, спокойно, эффекты — потеки краски — не рукотворные. Ощущение прочности, неподвижности. Сине-зеленая свежесть, чуждая этой черной или бурой воде, совсем недаром названной Черной речкой. Неясно, что означает торчащий из реки в левом углу штырь, к которому привязано огромное белое облако. В первом варианте оно болталось само по себе.

Олег Чернов. Пейзаж романтический — бурный, динамичный, демонстрирующий избыток энергии. Изогнутые формы, усиленный, резкий цвет. Контрасты черного и белого, в черном и белом — вкрапления ярко желтого, ярко зеленого, теплого и холодного красного. Деревья черно-зеленые с алыми всполохами, багрово-черными, черно-алыми как тлеющие угли бликами. Все напряжено, как бы насыщено электричеством. На небе какие-то белые линии, словно следы стремительного движения, то прямые, то образующие завитки, воронки. Но цвет в целом гармоничен. Композиция безупречно уравновешена. Вся цветовая резкость, вся беспредметная взволнованность, стремительность, одержимость контрастирует с четкой архитектурой. Пространство разделено на горизонтальную поверхность земли на

первом плане и вертикальную стену зелени и домов на противоположном берегу, иначе — на пустое и заселенное. Разделяющая диагональ реки приближена, почти упирается в правый угол, образуя на переднем плане прямоугольный треугольник. За рекой деревья отделены от домов, чтобы подчеркнуть усиленный наклон крыши, образующий встречную диагональ, для этого же два дома объединены в один. Три фонаря образуют еще один треугольник. На горизонтальной поверхности — хлещущий, многоцветный, тяжелый поток, месиво нитевидных или волнообразных мазков — вторжение абстракции. И все уравнивающая, спокойная, статичная фигурка на дороге .

Владимир Шинкарев Вид из окна на кухне. Ноябрь. На картонке, служившей палитрой, остались следы черной, белой, желтой, серой, коричневой красок. Доминирует в картине бледно желтый. Все тускло, блекло, полустерто, задушено. Пустынный двор обрамлен бледно желтыми коробками домов. Они словно сделаны из картона с нарисованными на нем полосками окон. В дальнем доме, чтобы он еще больше уподобился коробке, убрана крыша с трубами и окна торца. Дома представляются декорацией, кажется, ничего нет за их стенами. Они сдвинуты, между ними нет прохода — в буквальном смысле: безвыходность. Сильно сокращено количество деревьев, они «унижены» в обоих смыслах слова: стали ниже и лишились путаного кружева ветвей, от них остались однообразные жалкие прутики. Убрана скамья, раскрашенные красным, желтым, синим, зеленым детские качели, песочница, горка. Утвержден приоритет едва заметных нюансов над всем ярким, крупным и прочным. Массивные пни даны карандашным наброском, контуром. Зато подробно разработана серовато-желтоватая поверхность почвы, ее неоднородность — в природе это конгломерат голых участков и сохранивших остатки мертвой травы, утопанных тропок и островков нарастающего снега — тут художник прибавил белил. Над всем этим ровное белесое небо с легким намеком на голубизну. Бледные намеки на цвет, на свет. Намеки, что светит солнце, и одно дерево почему-то сохранило свою крону — впрочем, пепельную. Тут тенденция Шинкарева к обесцвечиванию совпала со свойствами ноябрьского пейзажа. Но он и выбрал: летом или золотой осенью писать не хотел, дождался, когда уже выпал и растаял снег. Печаль тут не настроение, а философия. За видимой астенией — упорство, твердая воля в проведении собственной линии, в отборе, позволяющем утвердить свое мировоззрение.

Елена Щелчкова. Четкое построение: вертикаль дома напротив, горизонталь идущей вдоль всей композиции решетки балкона, на нее прочно опираются диагонали речки и дороги. Эта монотонная решетка как несомненная явь и указание на присутствие наблюдателя. Сразу за ней — ярко-зеленая с алыми ягодами рябина, затем торец дома, торчащий прямо: бледным синеватым призраком. Сырая мгла, смутные силуэты. То ли тусклые сумерки, то ли «день безобразный». Все тонет в мутной хляби, полузатушено, только дерево сохраняет свой цвет. Но потом видишь: тут, оказывается, все есть, все обозначено и ясно читается: газон, речка, столбы, ограда спуска, деревья и дома за рекой, похожие на вагоны уходящего поезда, что как-то связано с динамичностью пейзажа. На небе расплывчатые белые пятна, потеки — как обозначение влаги, сочащейся с неба. Они рифмуются с белыми фонарями и переплетами окон. Эти потеки и проступающая сквозь красочный слой основа — указание на условность. Все ритмично, сплетено, декоративно-знаково, и одновременно тут есть волнение, явно ощущается состояние природы, переходящее в состояние человека.

## Необязательные выводы

Из описанного выше видно: решение главной композиционной задачи почти не повторяется. Это говорит о том, что художник пользуется не заученным шаблоном, а, что называется, собственным умом. Иначе говоря, о преобладании индивидуальных решений над использованием готовых схем.

Но так или иначе задача решается преимущественно ее упрощением и изменением условий — введением уравнивающих косые геометрических направлений. Редко сама особенность, сама сложность задачи используется как источник вдохновения.

Попробую набросать самую общую схему, в которую должны вписаться эти факты. Надеюсь, в этом есть смысл, ибо, кажется, никто не взял на себя труд проанализировать, что представляет собой пейзаж последних десятилетий.

На сегодняшний день в Питере мы имеем дело, во-первых, с еще живым соцреализмом; во-вторых, с наследием андеграунда и с его влиянием. Ну и с тем, что находится в промежутке.

Напомню: пейзаж соцреалистический — идеологизированный, идеализированный, риторический, шаблонный и безличный. Последнее из определений — главное. Я об этом напоминаю, так как обнаружила, что многие, не получившие художественного или гуманитарного образования при социализме или просто плохо учившиеся, ныне представляют себе соцреализм как реализм. То есть как стремление отразить реальность в формах, близких самой реальности. Соцреализм же требовал представить реальность не такой, какова она есть, но какой должна быть. Ни личность художника, ни объект изображения там не были реальны, реален был только метод.

В период полураспада социализма и соцреализма появились художники, обычно называемые «левым ЛОСХом». Они уже не принимали той самой идеологии, но психологически оставались под гнетом некоторых ее догм или вкусов окружения. Их внутренняя фронда, как правило, выражалась в определенном формализме: важно только то, что непосредственно относится к живописному процессу — цвет, форма, пластика. Это не означало, что они занимались формотворчеством, делали открытия в этой области, но свелось к полной утрате интереса к объекту, утрате смысла, третировавшегося как «литература». Сам объект изображения обычно оставался тем же, просто художник был к нему еще более безразличен. И он не мог преодолеть главного качества художника, работавшего на систему, — анонимности.

Утраченный целостный взгляд на мир иногда заменялся некой интегрирующей целью. Например, «настроением»: быть суровым или быть легким. В отличие от минора, легкомыслие если не приветствовалось, то терпелось. Или целостный взгляд не заменен ничем. И тогда в картине мир раздроблен. Или его вовсе не существует.

Если официальное искусство было ориентировано на заказчика-государство, то подпольный художник писал для себя и для истории искусства. То есть этот процесс был необходим художнику не в материальном, а в духовном плане: живопись как способ жить, способ самопознания и познания мира. В этой среде существовал феномен создания картины, не ориентированной на зрителя, со всеми достоинствами и пороками такой позиции. Зрителю, если он все-таки появлялся, предлагалось не узнавание, а приобщение к виденью художника. Предлагалось увидеть реальность по иному — ее подновить.

Таким образом, подпольное искусство в пейзаже транслировало виденье художника, его понимание мира. Был еще пафос эстетического освоения действительности. В своих высших образцах — главным образом у арэфьевцев — это было осмысление городской среды, анализ ее пластических свойств, не перестававший одновременно быть лирическим

выговариванием. Город представал не как приманка для туристов, а как экзистенциальное пространство, пронизанное жизненными токами.

Ныне не работают для государства, зато появились художники, работающие для покупателя. Покупатель, если он не знаток, требует банальности. И здесь художнику-лосховцу гораздо легче ему соответствовать.

В целом художники, принадлежавшие к ЛОСХу или имевшие подобных учителей, по-прежнему склонны к анонимности, к повторению уже имеющегося шаблона, одного и того же безличного «настроения». Художники, вышедшие из андеграунда или испытавшие его влияние, в пейзаже, кроме своей манеры, воспроизводят свою картину мира или некоторые личностные установки.

Что до содержания, то сначала соотнесу результаты произведенного эксперимента с расхожим пониманием пейзажа как «носителя чувств и настроений». Да, действительно, часть написанных на моем балконе пейзажей содержит в себе эмоциональную окраску. Но если даже это «пейзаж настроения», то не в левитановском смысле, когда переживается и передается настроение природы, — Левитан писал осеннюю грусть и радость солнечного дня — это скорее настроение как жизненная философия, преобразующая любой материал.

Существует деление пейзажа настроения на радостный (под этим словом собираются все эмоции с положительным знаком), минорный и бурный, отличающийся от первых двух своей динамичностью. Все эти виды оказались здесь представленными. Причем сильно преобладают состояния со знаком плюс.

Очевидных причин для это достаточно. Начиная с того, что соцреализм приучил. Еще в 1930-е гг. лучшие художники предпочли из комплекса его требований сосредоточиться на единственном: изображать отрадное. И создавали «прелестные картинки». Или: художник, не желавший писать доблестный труд, имел право изобразить заслуженный отдых или, еще лучше, — праздник.

Но и без всякого соцреализма художник часто нацелен на создание — на низком уровне — более комфортной, «красивой», «благополучной», на высоком — более гармоничной, упорядоченной, очищенной, чем в реальности, среды.

На картине художник над миром властен. Зачем умножать скорбь, будем умножать радость.

Источником радости в картине может быть темперамент художника, тогда она неподдельна.

Или для художника создание картины содержит в себе радость, на холсте он ее транслирует.

И, наконец, коммерчески: покупатель в своем абсолютном большинстве хочет иметь у себя что-то жизнерадостное, успокаивающее или бодрящее. Покупатель путает красоту с приукрашенным, подслащенным. Покупатель хочет китча — он хочет иметь у себя картину, похожую на ту, что видел в дворцовом интерьере. То есть требует подражания тем эпохам, когда пейзаж был идиллическим, был декорацией.

Тут, к слову, сделаю небольшой экскурс в историю, чтобы напомнить нужные факты. К началу XIX века идиллический пейзаж ушел на периферию истории искусства, в центре оказалась задача точной передачи природы. Художник делился радостью восприятия реальности. Когда внешнее подобие было достигнуто, когда в совершенстве научились реализму и дошли до натурализма, пошли вовнутрь, в аналитику, в лабораторию. Сосредотачивались не на целом, а на части — например, на вибрации световоздушной среды. Переходили от передачи природы к передаче ощущений, ею вызванных. Выводывали у природы ее цвето-пластические тайны. Целостность распалась, шло вычитание свойств, исчезала светотеневая лепка, цветовая перспектива, состояние природы. Изображаемые объекты, утратив многие характеристики, превращались в знак. Пейзаж становится

плацдармом разрешения чисто пластических, живописных или конструктивных задач. полигон для исследований. Превращался в композицию пятен — двигался к абстракции.

И вновь возрождался в относительной целостности, несущей в себе весь этот аналитический опыт.

Андеграунд, в отличие от официального искусства, этот опыт, научивший художника новой свободе обращения с натурой, наследовал.

Ныне в арсенале художника неограниченный выбор способов обращения с визуальным материалом. Обычно в поле его внимания оказываются именно эти способы, а не сам материал.

Ныне, как правило, не задаются смыслом того, что делают. Предполагаю, что смысл пейзажа в век экранов и дисплеев, копий и концептов, фикций и имитаций, возможно, в том, что в нем прямее, чем в ином жанре, художник входит в непосредственный и освежающий диалог с реальностью.

Опыт «обязательного пейзажа» показывает, что художник выявляет в картине скорее свое отношение к миру, чем к той реальности, которую изображает. Художник редко пытается передать характер места. И характер определенного предмета, например, дерева. Чаще он его не изображает, а обозначает. Видимое он преобразует согласно собственной художественной системе и еще — неким моделям в себе, неким своим предрасположенностям. Даже если художник решает только живописные и композиционные задачи и не ставит задачу нечто «выразить», он все-таки транслирует свои установки или пристрастия.

Он говорит чему-то «да» или «нет», оставляя или убирая какой-то компонент, усиливая или снижая его значение, реже — прибавляя предмет, которого нет в реальности. С одной стороны, это происходит по необходимости пластической. С другой — в любом компоненте заключена семантика. В отборе предметов понимаешь значение, иногда видишь символ.

Вероятно, для выражения некоторых пристрастий годится только тот мотив, который художник выберет сам, или нужен определенный материал, для выражения других — любой вид. Этот пейзаж оказался пригоден прежде всего для выявления отношения к урбанизации. Он амбивалентен. В нем, как уже говорилось, много «городского шума» и, одновременно, в нем все сплошь зеленое. Художник его делает цельным, однозначным: более провинциальным или более урбанистичным. Удаляет все антропогенное или все природное. Особенно показательно то, как изображаются дома, — увеличивается или уменьшается число этажей.

Если позволено обобщить: на сегодняшний день преобладает активное отношение к природе. Позиция художника — индивидуалистическая, творческая, умелая и эскапистская.

При встрече с действительностью художник скорее ее преобразует, чем «идет на поводу» или учится у нее. Он, скорее, склонен создать «собственный мир», чем освоить, проанализировать настоящий.

Как все на свете, это имеет свои плюсы и минусы.

Мне, зрителю, интересно входить в эти миры, разбираться, в который раз любясь инакостью каждого.

Но если видеть в искусстве, как нас учили, отражение или, как учат ныне, симптом, то ход мысли будет таков. Можно построить себе уютный мир, в котором достаточно энергии, чтобы себя поддерживать, себя настраивать. Часто это представляется единственным выходом. Минус такой позиции в том, что человеку становится безразлично, насколько ему понятен мир за пределами сотворенного. И он не считается с его угрозами, не замечает их. Как в фильме Гринуэя «Контракт рисовальщика».

Если видеть в искусстве симптом или отражение, то современность, действительно, скорее настраивает на творческом действии, оперировании, чем творческом познании, понимании, внимании, сопереживании.

Ныне реальность для художника скорее — материал, повод, чем книга или вызов.

Повторюсь: редко сама особенность, сама трудность, сама сложность задачи, ее своеобразие используется во благо.

Но некоторые художники на это идут.

И, по счастью, еще существует душевный отклик, поэтическое, восхищенное восприятие.