

ЕКАТЕРИНА АНДРЕЕВА

АРЕФЬЕВСКИЙ КРУГ

В конце 1940-х годов несколько молодых художников (они тогда не достигли еще и двадцати лет) объединились вокруг А. Арефьева, которому было суждено стать признанным вождем ленинградского андеграунда. С этого события начинается история ленинградского нонконформизма. В. Шагин, Р. Васми, Ш. Шварц и В. Громов, в 1950–1970-х годах составлявшие арефьевский круг, были одними из первых художников, решившихся стать вне системы официальной культуры и вообще не связывать с художественной жизнью, которую контролировало государство, свои творческие устремления. Они с самого начала отличались непредвзятым взглядом на мир, их сознание было свободно от догм, свойственных как соцреализму, так и авангарду 1920-х годов.

Творческий потенциал группы Арефьева был в значительной степени усилен опорой на живописную традицию художников-круговцев: Арефьев в средней художественной школе познакомился с работами Г.Н. Траугота, а Васми еще раньше брал уроки у Н.Ф. Лапшина.

Художественная форма круговцев отличалась пластическим синтетизмом, объединением основных достижений авангарда первой волны (от архитектурной пластики Сезанна до кубистической структуры рисунка и гротескной формы экспрессионизма). На протяжении 1930-х годов круговцам удавалось в известной степени сохранять экспрессионистическое понимание цвета и пространства. В годы блокады В.Н. Пакулин, Г.Н. Траугот, А.Н. Русаков, как на втором дыхании, писали городские развалины, зарева пожарищ, воспроизводя деформированное городское пространство и свободно форсируя цвет. Теория соцреализма теряла всякую силу в условиях такой реальности, сама жизнь подвела художников к возрождению живописного экспрессионизма. Не удивительно, что самые ранние живописные пейзажи Арефьева 1948–1949-х годов – это экспрессионистические опыты с цветом. Он сразу научился заливать одним интенсивным цветом шпалеры брандмауэров, опрокидывать на красные крыши ядовито-зеленое небо – формальная смелость, недоступная советским пейзажистам традиционной выучки. Аналогичные формальные задачи на цвет и пространство несколькими годами позже решали Васми и Шварц.

Благодаря недолгому общению с круговцами Арефьев, изгнанный из СХШ, смог сохранить уже набранный темп развития в ситуации профессиональной изоляции. Существенным было и взаимовлияние арефьевцев: они часто работали над каким-то одним мотивом. При такой работе создавалась та редкая интеллектуальная атмосфера, в которой усиливались творческие импульсы и совершенствовалось пластическое мастерство каждого художника.

Арефьев был настоящим экспериментатором (часто менял манеру, а если представлялся случай, то технику и материал тоже) и генератором идей. Его творчество поражает широтой тематического диапазона; в 1950 – 1960-х годах оно отличалось преобладанием гротескных социальных сюжетов. Тотальная неустроенность советского быта зафиксирована в искусстве именно им. Лейтмотивом арефьевского творчества стали состояния страсти, насилия и подавленности. С одинаково мощной концентрацией воли он фиксировал в набросках уличные скандалы, драки, поножовщину или компоновал сцены античных схваток. Подобно мастерам темного и воинственного Средневековья Арефьев был поглощен изображением всевозможных форм гротескного уродства, мученической смерти, пыток («Павел I», «Прометей», «Прокруст»), никогда не вникая в подробности исторического колорита, но всегда акцентируя страдание жертвы и страсть мучителя. В самой пластике арефьевских работ сохраняется заряд истовой моторной жизненной силы и страсти; он очевиден в беспорядочном напластовании красочных слоев, во множестве карандашных контуров, сливающихся в рваные экзотические силуэты, в грубом нажиме грифеля, прорывающего бумагу. Шедевры первого периода арефьевского творчества – листы из «Банной серии» с изображением обнаженных женщин. Лица моделей иногда неотчетливы, даже не прорисованы; их отсутствие воспринимается как нечто само собой разумеющееся, потому что напряженный взгляд художника сфокусирован на животе, как будто на том единственном, что можно с трудом разглядеть в замочную скважину. По концентрации мощного чувства жизни эти работы не имеют аналогий, также неповторим в них и лаконичный графический почерк художника.

Патетика и драматизм, свойственные художественному темпераменту Арефьева, избавили его стиль от заурадной карикатурности, которая стала уделом многих ленинградских графиков 1950–

1960-х годов. Пафос его творчества можно без колебаний назвать романтическим. Так, в начале 1960-х годов Арефьев сделал несколько эскизов памятника защитникам Ленинграда, который через много лет, уже после смерти художника, был воздвигнут на площади Победы по проекту М. Аникушина. Эскизы, составляющие серию «Оборонная», отличаются ориентацией на традиционную сталинскую классику: три приземистых воина-героя в условно трактованных античных доспехах надвигаются на зрителя широкой «мухинской» поступью. Грубое народное чувство формы, характерное для советского искусства 1930–1950-х годов, неожиданно вызывает в рисунках Арефьева совсем другую ассоциацию – с графикой художников-романтиков Блэйка и Фюсли.

Обобщенная, жесткая форма Арефьева, монументальная даже в малоформатной графике, аскетизм гаммы, открытый локальный цвет, наконец, присущий ему социальный пафос позволяют рассматривать его творчество как альтернативу основному направлению в советской живописи конца 1950–1960-х годов, «суровому стилю». «Суровый стиль» отражал лицевую сторону социального мифа, тоску по новому идеальному герою. Социальная напряженность, современный драматизм, неоплаченный счет недавнего прошлого присутствовали в нем, но, с самого начала его зарождения, в «снятой форме»: они словно отступали (в очередной раз) перед грандиозной работой ради будущего. В этом смысле «суровый стиль» стал прямым наследником соцреализма 1930–1950-х годов, его ориентация на ОСТ была в значительной степени декларативной. Искусство Арефьева, Шварца, Васми, Шагина, Громова, его бескомпромиссная конкретность в изображении жизни городских низов, плебейских будней и развлечений явились диаметральной противоположностью утопии «сурового стиля». Так, Ш. Шварц в листах из серии «Танцы» дополнил угрюмые арефьевские будни «совпраздниками». Своеобразные копошащиеся линии Шварца, как тяжелый мушиный засид, покрывают лист толпой людишек, сбившихся в кучи в углах комнат-танцплощадок. Менее гротескной и даже лирической предстает городская жизнь в живописи и рисунках Васми и В. Шагина. Маленькие зарисовки публики, толпящейся на платформе в ожидании поезда; гуляющих в парке; солдат, которые учатся ходить строем; парочек, сидящих на подоконниках в подъезде и поющих под гитару, вся эта карусель городской повседневности очень напоминает листы виртуозных мелких набросков Д.И. Митрохина и обнаруживает большой талант Васми как наблюдательного графика-жанриста.

Круг Арефьева отличается разнообразием творческих темпераментов. Рядом с внешне активным, экстравертным Арефьевым Шагин, Васми и Громов отличались сосредоточенным самоуглубленным взглядом на мир. Созерцательность, камерность свойственны и портретам Шварца. Графические женские портреты Шварца выделяются спокойной, линейной ясностью почерка, мягкими, полупроявленными тонами. Лицо художник обычно рисует, когда глаза «смотрят и не видят». Мотив недоговоренности – один из любимых в превосходных живописных и графических сериях Шагина («Танцы», «Разговоры»). Глядя на отрешенно сидящие пары, их замедленные движения в танцах, на спины женщин, застывших у зеркала, забывших о собеседнике, невозможно не вспомнить о кинематографе 1950–1960-х годов, предпочитавшем эстетику пауз, долгие сцены напряженного молчания. Отчужденность – также одна из главных тем в пейзажах Васми с большими пустынными пространствами, равнинным или неопределенно холмистым рельефом.

Другой пример отстраненного взгляда на мир – офорты Громова. Благодаря сферической перспективе и частой сетке штрихов в них создается своеобразное однородное метафизическое пространство. «Брейгелевский» вид сверху на мелкие фигурки конькобежцев («Каток»), людей, работающих на поле («Сельский пейзаж»), которые растворяются в мареве черточек, производит эффект полной оптической неотчетливости, впечатление неопределенности, потенциальной изменчивости места и действия. Это тем более интересно, что художник точен в передаче движения, освещения и деталей пейзажа.

При всех индивидуальных отличиях искусства каждого художника группы им свойственно и нечто общее, помимо общности творческой судьбы, вкусов, привязанности к сходным сюжетам и мотивам. Это общее – печать времени, в полном смысле слова соответствие своему поколению, его новаторским творческим идеям. В основе эстетики рубежа 1950–1960-х годов лежали принципы неоконструктивизма, то есть свобода пространства, выявленная активность конструкции и материала, динамическая организация пластических масс. Символами новой идеальной формы стали прямой угол и изгибы железобетонных двутавров. В художественных манерах арефьевцев очевиден искушенный в графическом конструктивном изяществе глаз «шестидесятников».

Так, в работах Васми важнее всего игра пространств, композиционная организация пейзажа как конструкции, работающей на просвет. Характерно и предпочтение домов-коробочек с четким ритмом окон в качестве пространственной динамики. В линейной композиции пейзажа часто доминирует лента шоссе, бесконечность которого акцентирована приближающимся издали автобусом (из-за пригорка видна только часть его ветрового стекла); широкое русло реки, уходящей за горизонт или теряющейся слева и справа за краями листа. Лаконичный и четкий линейный строй работ Васми заставляет вспомнить популярные мотивы кинематографа 1960-х – бескрайнее небо, эстетику съемок с самолета, топографию планов и новый образ дороги, асфальтированного кольца, беспрепятственно пересекающего километры пейзажа.

Если пространство в работах Васми динамично разворачивается, конструктивно членится планами, то Шварц пишет его по-другому – как плотную протяженную субстанцию. Его пейзажи поражают почти физической тяжестью или, наоборот, легкостью, скоростью перемещения света, воздуха, облачности, пара; они напоминают живописную запись атмосферных явлений. В жанре натюрморта Шварца также привлекает не характерный силуэт, форма или поверхность предмета, но его масса и соотношение с окружающей средой. Все предметы Шварц сводит к обобщенным шаровидным или вытянутым объемам, обведенным плоско положенным грифелем. Объединяющая широкая зигзагообразная контурная линия, как залитый в форму бетон, поглощает конструктивный каркас и придает унифицированные очертания вещам. Работая цветом в технике рельефной пасты, Шварц добивается впечатления пространственной цветомассы, растворяющей четкие контуры, но передающей объемы, стремящейся к абстрактной выразительности красочных напластований.

Шагина интересует не столько физическое, сколько идеальное пространство: импульсы мысли или молчание. В этом отношении впечатление «эмоциональной разреженности» или неустойчивого равновесия, свойственное его сюжетным композициям, близко к тем пластическим задачам, которые решал Васми.

Громов испытывал в своей живописи оба варианта построения пространства, отработанных художниками группы (динамику пластической цветомассы или линейную организацию планов).

Работам Арефьева, в отличие от Шагина и особенно Васми, совершенно не свойственна декоративная графичность 1960-х. В его графике с самого начала и до 1970-х годов доминировало динамичное напряжение композиции, акцент на конструктивной основе рисунка.

1970-е годы в творчестве художников арефьевского круга – период развитого пластического стиля, отточенных приемов, время, когда переход от напряженной экспрессии к виртуозности уже завершился. В конце этого десятилетия творчество Васми и В. Шагина, очевидно, повлияло на становление «Митьков», которые начали писать и выставляться на рубеже 1970–1980-х годов. Может быть, еще более важным для «Митьков» оказался имидж дружеской тусовки, «большой семьи», знаменитый арефьевский фольклор, которому они придали статус самостоятельной отрасли творчества.

Художественная эволюция Арефьева не отличалась стабильностью, характерной для искусства Васми или Шагина. Он предвосхитил новый изобразительный стиль 1980-х годов и даже наиболее радикальные его проявления в своих графических сериях начала 1970-х («Бред», «Вытрезвитель»), а также в нескольких картинах («Собачий дворик»). Арефьев начал делать ядовитые обводки фигур фломастером, вводил в пеструю толпу, изображенную с прежней характерностью, трафаретные штампованные эмблемы человеческой фигуры. Эту перемену многие тогда восприняли как свидетельство раннего упадка творчества Арефьева. Между тем художник еще раз обнаружил свою неутолимую тягу к переменам, испытанию новых возможностей, способность быть генератором новых пластических идей.

Думается, именно мощная жизненная сила и активность творческой энергии, не терпящая ограничений, которая в свое время выбросила арефьевцев в неосвоенную сферу неконформизма и позволила им работать не уставая более 40 лет.