

ГЛЕБ ЕРШОВ

ЧЕЛОВЕК-ДИРИЖАБЛЬ

Воздух и геометрия — это соотношение легкости, свободы и расчета, ясной определенной формы и замысла. На этом основан феномен воздухоплавания, желания полета вне поля гравитации, в пространстве, где опрокидывается любая сетка координат, а человек «аки птица» стрижом летает по поднебесью. Но не бывает идеальных миров, даже если они придуманы художником. Александр Подобед пишет картины, делает объекты, устраивает акции, работает как дизайнер, сохраняя переживание этого воздушного пространства как мира, отделенного от нас призрачной чертой или же неуловимой преградой. В арсенале художника, замыслившего «полет в небеса», не только одно живописное умение — это татлиновского покроя мастерской, он, словами Хлебникова, «тайновидец лопастей».

На Пушкинской 10, где у него мастерская, объекты художника размещаются прямо на лестнице в колодце лестничного проема, на площадках: в одном случае это бесконечная мебиусная форма — оранжевый веерообразный винт или бур, пронзающий пространство по вертикали, в другом — огромная сигаровидная форма, тоже подвешенная по вертикали — пикирующий дирижабль, острым конусом смотрящий на вас сверху. Это своего рода визитные карточки его творчества, ключевые метафоры формы и смысла, от них можно сразу же перенестись в область рассуждений о фирменном подобедовском подборе материалов или же выйти на авторскую «мифологию».

«Человек-дирижабль» — таким представлял себя художник в качестве произведения — живого объекта на выставке в Русском музее «Абстракция в России. XX век». Было в этом соединении-отождествлении нечто от сюрреалистических парадоксов Рене Магритта, но в целом отсылало к советским двадцатым, от Владимира Татлина к Тышлеру и Александру Лабасу с их развернутой чередой образов реальных и фантастических одновременно. Головные уборы тышлеровских персонажей — дома с раскрытыми ставнями, корабли с парусной оснасткой, цветочные букеты — уводят совсем в сказочную или же театральную область превращений. У Подобеда всего этого нет, он не сочинитель историй, его образы скорее тяготеют к герметичным пластическим фигурам. Дети, сбившиеся в кучку, из картины Лабаса «Дирижабль и детдом», погружены в зыбкий с розовым флером воздух грезы и мечты о невообразимо прекрасном мире будущего. Ватага маленьких человечков, вовлеченных в роевое коллективное действие, в картинах Подобеда — наследники по прямой того времени, они тоже дети утопии, только уже не 1920-х, а 1990-х — когда идея современной России была тождественна идее свободы и демократии. Группками и в ряд человечки машут российскими флажками, шествуют, митингуют — во всем безотчетно волевым импульсе действия, присущим этим трогательно-серьезным персонажам, просматривается библейская канва повествования о человеческой истории.

Сам художник ведет отсчет своего творчества от той эпохи рубежа 1980-90х, с ее ощущением отсутствия границ, энергией движения и желанием делать искусство вне привычных рамок, выйдя из мастерской в пространство улицы с ее стихией спонтанных митингов, акций. Тогда недавние выпускники мухинского училища оказались в эпицентре художественной активности перестроечного Ленинграда-Петербурга, в стихийно освоенном пустующем доме на Пушкинской 10: начинался период «бури и натиска» теперь уже легендарного сквота. Возникла группа «Свои», которая занималась уличными акциями и перформансами. Местом действия большинства акций группы стал обширный двор сквота, где сами дома с их обветшалыми окнами, парадными, водосточными трубами и крышами становились и материалом, и фоном, и декорациями их совместных выступлений, где каждый совершал свой маневр. В общих чертах проговаривался замысел — набросок предстоящей акции, а далее шла импровизация, но не соло, а с учетом действий каждого, в результате чего складывалась общая картина. В то время подобный акционизм, основанный на искренней вовлеченности художников в процесс, с ощущением отрыва и даже эйфории от возникающих возможностей, питался и ответной энергией зрителей, почти что участников хэппенингов, разомкнувших границы и без того условного сценического пространства.

От восьмидесятых-девяностых к нулевым живопись художника сохранила этот подвижный, летящий характер письма, где холст сквозит чистым белым пространством и размыкает плотный и

звучный цвет во вне. Качество цвета в его живописи приобретает свойства некоторой разреженности за счет подвижной, перистой манеры располагать мазки на полотне, при этом совсем нет пуантилистской распыленности; напротив, краска сохраняет свою корпусную фактурность и материальность. На то есть свои причины, ведь в своей живописной родословной Александр не зря прописал новгородскую икону – вот где цвет накрепко связан с материальностью выражения, и это дает ему особую звучность и силу. Правда, иконопись присутствует скорее незримо, она заявлена не столько и не сколько цветом и качеством фактуры, сколько склонностью художника к метафизике.

Его живопись ведь началась в восьмидесятые, и ее стоит сравнить с современным ленинградским контекстом, прежде всего с «новыми художниками» и линией абстрактного творчества. Открытая живописная экспрессивность и, в тоже время, стремление к означиванию всех элементов изображения, насыщение его разного рода символами, разграничивающими поверхность наподобие плоской карты. Это качество сближает живопись художника, как ни странно, с такими «новыми» как Вадим Овчинников и Тимур Новиков, за которыми просматривается могучая фигура Боба Кошелюхова. По сути же Подобед более органично соотносится с теми художниками, которые уже вышли за пределы модернистского типа творчества и свободно соотносятся с необъятным наследием искусства XX века, вне жесткой привязки или отсылки к какому-либо одному направлению. Сам Александр называет себя постмодернистом 90-х, имея в виду обширную систему координат, выстроенную в качестве путеводителя по собственному творчеству и – одновременно – по любимым им художникам.

В сериях работ «Черное и белое», «Красный» художник прямо цитирует Малевича, помещая две яйцеголовые фигуры в пространство, разделенное линией горизонта примерно так же, как и в известной работе конца 1920-х. Он продолжает тему работы с постсупрематической формой, ставшую полем исканий новых живописно-пластических возможностей для художников круга Малевича. Подобед интегрирует супрематические максимы в свою живопись, отчего они решительно видоизменяются, насыщаются другой интонацией и смыслом. В «Красной зоне» территория красного становится говорящей фактурой, пространством, объединяющим разнородные фигуры и ритмы.

Помимо супрематических мотивов и образов в эту серию включены граненые плоские чаши из кубистических работ Пикассо, косые диагонали и параболы, как будто восходящие к «линеистским» работам Родченко. Работы, и серьезные и шуточные одновременно, например, «Кавказ-спички рэд» - где восемь мощных белых столпов с черными головами на темно-красном фоне кажутся масштабными постройками, хотя ассоциация с газырями на одежде горца или с фигурой чабана тоже возможна. Или же птица-пичужка во весь формат холста клюет из чашки в работе «Счастье». В этой серии красный – почти всегда возможность выхода на ту или иную живописную традицию, которая дорога мастеру – к Ван Гогу («Мост в Арле»), Малевичу, Дюфи, наконец, с его плавающими пятнами цветов, а также новгородской краснофонной иконе («Св. Георгий поражает змея»).

В серии «Черное-белое» супрематический торс, составленный из конуса и круга, разделенного на две контрастные половинки, есть портрет Гагарина, образ важный в свете собственной авторской мифологии полета и освоения воздушного и безвоздушного пространства силами живописи и конструирования. Излюбленные мотивы Подобеда – конус и круг – здесь соединены в знаковом для него образе первого космонавта, который, что очень важно – родом из смоленской земли, откуда и сам художник. В XX веке идеи космизма и полета, связанные со способностью человека отрывать от Земли и парить в небесах, волновали и занимали многих поэтов и художников. Помимо Велемира Хлебникова и Казимира Малевича во второй половине столетия – это Ив Кляйн, тоже «гагаринец», сделавший воздух и небо центральными сюжетами своей жизни и творчества.

Неслучайно здесь тоже можно увидеть перекличку в отношении к цвету как пневматическому состоянию легкого эфирного вещества – краски, которая и есть воздух. Правда, в отличие от растворения в нирване синевы у Кляйна в работах петербургского мастера другое – вихревое, турбулентное движение воздушного потока, могущего внести смятение в пространство холста. Экспрессивными резкими мазками создается дивизионистское качество фактуры, поверхность буквально прорезается граверным резцом или иглой, движения кисти – штрихи, энергично формирующие пространство. Здесь привет не только Ван Гог с его живописными протуберанцами, но и Тернеру, растворившему живопись без остатка в облачной туманности безвидного первоначального хаоса.

«Воздух» — так называется, пожалуй, одна из главных серий живописных работ художника. В ней мы оказываемся вовлеченными в светлое, открытое пространство, радостное и возносящееся, притягивающее, манящее своей искрящейся силой и магией. Холсты разного формата, и каждый раз обыгрывается какой-то узнаваемый предметный мотив, но в целом это живопись почти абстрактная, точнее высвободившаяся из под власти земного притяжения. Так, примерно с той же интонацией, соотносил абстрактное и предметное в своих лучистских работах Михаил Ларионов. «Пианино. Игра в четыре руки» — как раз хороший пример отрыва или же прорыва сквозь видимую реальность в мир, где в такт движениям рук по клавишам стремительно вспыхивает ряд ассоциаций, мимолетных образов и состояний. Они растворены в воздухе как в пространстве памяти, оживленные посредством музыки.

Эта, если можно так сказать, самая «безоблачная» серия Подобеда — художника, в общем, далекого от того, чтобы видеть мир в состоянии постоянной приподнятости, эйфорически блаженном и безмятежном. За всей воздушностью и легкостью просматривается жесткий и суровый драматизм бытия — полет оборачивается падением, и мир чувств и переживаний наполняется трагической подоплекой. Отсюда — мотивы изгнания из рая, отринутости и одиночества, в частности воплощенные в пронзительно напряженной серии работ, транскрибирующих тему парных фигур Малевича. Это смятение души, воздушная яма, в которую проваливаешься во время полета — есть неотъемлемая присутствующая во всех его работах и именно это качество придает творчеству художника полноту экзистенциального опыта, обретшего себя в безбрежном океане форм и образов искусства XX века.