

НЕОФИЦИАЛЬНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МОСКВА

Статья из журнала "Архитектура и строительство Москвы" №11 1988 год

Существует ли некая специфически московская тема в истории так называемого неофициального искусства 60—70-х годов? Имеются ли здесь признаки местного своеобразия, помимо традиционной роли столицы как центра отечественной культуры, во всем отличии центра от периферии?

Можно ли, наконец, говорить о феномене московской школы?

Если даже «Московская школа» в данном случае — один из декларативных мифов, порожденных художественной средой, то, как известно, миф не есть ложь и, быть может, через «семейную легенду» московского авангарда удастся понять его мировоззренческое своеобразие. Вероятно, в ускользающих от точных определений особенностях московской среды, в неповторимом образе жизни, в опосредованном влиянии на культурный процесс самого города («места действия») как раз и следует искать ключ к тому явно не стилевому, но столь осязаемому единству, что проступает за центробежным разветвлением индивидуальных троп и направленных маршрутов.

Хроника вчерашнего авангарда закодирована в городской и пригородной территории. Ареал действия размечен следами памятных акций: Бульдозерная на Профсоюзной (в Беляеве), Измайловский парк, первые выставки «независимых», или «нонконформистов», на ВДНХ СССР, затем «Малая Грузинка» (при всей неоднозначности репутации этого места) — маршруты 70-х продолжили обживание города художественным авангардом, начавшееся в бурные шестидесятые.

Адреса квартирных выставок, известные жилища коллекционеров — Костяки, Талочкина, Нутовича, пристанища бродячих гениев, таких, как Анатолий Зверев, вся неофициальная иерархия с ее социальной и духовной неоднородностью, ее пестрый направленный расклад, все это отпечаталось на воображаемой карте неофициальной художественной Москвы. Возможно, тут сыграла роль своего рода «мистика» места и времени — вера в неслучайность, казалось бы, стихийно возникших союзов, совпадения Территории и Судьбы.

Интересно, что первый очаг независимого искусства образовался, по сути, за пределами городской обжитости — в пригороде Москвы, в тесных условиях тогдашнего Лианозова. Здесь в мастерской-бараке семейства Кропивницких сформировалась активная творческая среда, объединившая в конце 50-х — начале 60-х годов таких художников, как Е. Кропивницкий, Л. Кропивницкий, В. Кропивницкая, О. Потапова, Л. Мастеркова, О. Рабин, Н. Вечтомов.

С Лианозово так или иначе связана судьба В. Немухина, А. Зверева и многих других.

Затем аналогичные и вместе с тем совсем иные оазисы «второй культуры» — точки схода художественных троп, точки схода единомышленников возникли и в самой Москве, главным образом в старом городе, что при всей бытовой неустроенности таких пристанищ (комнаты в тесных коммунальных подвалах, чердаках) более способствовало полноценной художественной жизни. Воздух города, несмотря на все социальные сложности, соответствовал жизненному чувству местной «богемы» или «андеграунда», которому импонировала типично старомосковская поэтика иррегулярности.

Неоднородная, разномастная целостность столицы хорошо увязывалась с запутанной, переменной структурой самой художественной среды. В жилищах и мастерских московских «независимых» шла интенсивная жизнь: здесь циркулировала свежая информация о культурных событиях, здесь философствовали и горячо спорили — порой на камерных домашних семинарах, порой на бурных ночных застольях; здесь формировалась своя неофициальная иерархия ценностей и авторитетов, самоопределялись новые течения, сочинялись манифесты и декларации (вполне в традициях былого авангарда, пусть с меньшим шумом, камернее, приглушеннее, но ведь затвор на чердаках и в подвалах не был прихотью свободного выбора!). При всей остроте полемики и творческих разногласий неофициальные художники знали друг друга. Знали в той же мере, в какой не знали, или, точнее, не желали их знать, обитатели «верхних этажей» культурсоциума — представители иерархии официальной.

В этом кругу осознанное право на различие более всего сближало. Плюралистический принцип был продиктован самой жизнью и единодушно принят задолго до его нынешней легализации. Вот почему мы и находим в этом художественном мире такое увлекательно причудливое многообразие имен, направлений, стилей, концепций, что изрядно затрудняет всякие искусствоведческие классификации.

Было бы весьма интересно взглянуть на планетарную систему московского авангарда через феноменологию множества малых миров, через пристальное всматривание в уникальные особенности составляющих, восходя к пониманию общности целого. Выстраивая город «авангарда-андерграунда» шестидесятых или, точнее, реконструируя неофициальную художественную Москву данного периода, мы лишь набрасываем структурную схему, обобщенно очерчиваем сетку основных «кварталов», бегло намечаем важнейшие оси направлений, оставляя увлекательные особенности частных сред для будущих исследований. Традиция русского авангарда начала XX века оказалась прерванной. Была утрачена сама преемственность поиска — художественного эксперимента. Это произошло в сталинский период — эпоху тоталитаризма, когда вся культурная жизнь подверглась жестокой регламентации, когда стилевое многообразие и живые творческие искания фактически находились под запретом.

Занятия такого рода стали даже небезопасны, вплоть до возможных репрессий против художника, объявленного «врагом народа». Опыт новаторского искусства 10—20-х гг. не был, однако, забыт вовсе. Фрагментарные и подчас мифологизированные представления о нем сохранялись в культурной памяти немногих. Редкие художники, не изменившие своим эстетическим воззрениям, — такие, как Фальк, Фаворский, Тышлер, Удальцова; ученики Малевича, Машкова, Кузнецова и других «столпов» искусства 10—20-х гг., — по сути, являлись единственными хранителями памяти об интенсивной художественной жизни начала XX в. Они продолжали работать, не имея ни малейшего шанса выставляться.

Хотя их позиция и была вынужденно ограничена задачей охранительства определенных традиций, в 50-е гг. через художников этого круга осуществлялась «передача эстафеты». В подобном наведении мостов заключалась роль Евгения Кропивницкого (1893—1978).

Для открытости культуре, которая возникла в период оттепели, оказались в равной степени притягательны и мироискусничество, и «Бубновый валет», и кубофутуризм, и супрематизм, и «Маковец» — словом, все то, что было выброшено за борт официальной культурой. Так сформировалось ретроспективное художественное мышление, столь существенное для последующего развития авангарда шестидесятых — семидесятых. Наметились контуры московской школы неофициального искусства.

Собственно модернистское художественное сознание более отчетливо определилось в пору оттепели, когда стала доступнее информация о художественной жизни Запада, благодаря чему активизировался интерес к эволюции модернизма во всем его органичном многообразии. Это помогло обрести индивидуальный, действительно современный художественный язык, потребность в котором уже в 50-е годы проявлялась столь сильно, что собственные поиски приводили художников к самостоятельному обретению того, что уже было некогда открыто искусством Запада в области анализа простейших живописных структур.

Сам творческий процесс, стал не менее значим, чем его результат. Несмотря на ощутимые различия и отсутствие формально-стилевой общности, художников объединяло и объединяет до сих пор неприятие тех «готовых форм» изобразительного языка, которые мыслились ими как омертвевшие, убитые штампом, будь то каноны натуралистического академизма в его «чистом» виде или варианты салонного искусства, обновленные примесью «французской школы», реминисценциями «Голубой розы», «Бубнового валета» и ОСТа в пределах их адаптированности в залах официальных выставок. Наряду с наследованием ряда традиций, новым поколением обостренно осознавалось и право на отличие от «предков» модернистской классики как право быть «свободным художником» в наиболее полноценном смысле подобного словосочетания. Следует подчеркнуть, что для их круга не был актуален тип художника-вождя, диктатора, утописта, как это произошло в 20-е годы (за исключением, пожалуй, Элия Белютина (р. 1925) и Льва Нусберга (р. 1937) — сталинский период явил оборотную сторону массовой манипуляции культурой. Зато возросла притягательность одухотворенного, наполненного внутренними событиями опыта разного рода художников-аутсайдеров. Среди гениальных одиночек всех эпох вспоминались такие фигуры, как Босх, Эль Греко, Рембрандт, Жорж

де Ла Тур, Калло, Тернер, а также пост-импрессионисты, Модильяни, Клее, Руо, Шагал, в какой-то мере Пикассо (гений, который откликнулся на все веяния времени, но ни к чему не примкнул).

Если искать аналоги с магистральными направлениями искусства XX в., наибольшие совпадения обнаружатся с экспрессионизмом, «метафизической живописью» и сюрреализмом. Отношение к творчеству как к иррациональному личностному откровению напоминает о художественных принципах экспрессионизма, в то время как склонность к языку «криптограмм» и герметичности внутреннего опыта, скорее, ассоциируются с «метафизической» традицией.

Обостренный личностный пафос, характерный для художника-экспрессиониста (пожалуй, стоит даже говорить об экспрессионистическом типе натуры), был выстрадан в борьбе за «выживание», за право на независимый творческий поиск. Что же касается всевозможных «окультистских шифров» и подчеркнутой эзотеричности личных мифов московских «метафизиков» — таков естественный путь тех, кого сама судьба поставила в положение «художника для немногих».

Кроме двух основных течений наметились и иные. Можно вычленишь; близкую к «метафизикам» общность на почве своеобразной «натурфилософии». Повышенный интерес к таинствам природного универсума объединяет очень разных художников — Ю. Соостера (1924—1970), Д. Плавинского (р. 1937), Б. Муравьева (р. 1924), В. Сидура (1924—1986), Ф. Инфанте (р. 1943).

Обособленно творили ретроспективно настроенные неоромантики, пожалуй наиболее последовательные аутсайдеры своего поколения: Б. Свешников (р. 1927), В. Калинин (р. 1939), А. Харитонов [р. 1931], С. Есаян (р. 1939), Е. Измайлов (р. 1939), И. Кусков (р. 1927). Аналогичные попытки классификации неофициального искусства проводились искусствоведом Игорем Голомштоком в ряде статей, опубликованных на Западе в 70-х гг. В середине пятидесятых и позже — в пору «бури и натиска» московского авангарда — в центре внимания оказалась экспрессионизирующая волна. Экстатически неистовое раскрепощение письма, интуиция как метод воспринимались в качестве альтернативы приглаженной официальной эстетике.

Экспрессионизм питает особый интерес к искусству наивному и интуитивному: его влекут разного рода «примитивы», творчество душевнобольных, детский рисунок — те формы искусства, где раскрепощается бессознательное и разверзается прорыв в иррациональную сферу. В искусстве XX века именно экспрессионизм последовательно выявлял стихийность, непредсказуемость живописного письма. Это прослеживается в варианте абстрактного экспрессионизма у Лианозовской группы: Л. Кропивницкого (р. 1922), В. Немухина (р. 1925), Л. Мастерковой (р. 1927), а также в творчестве Владимира Слепяна (р. 1930) и Юрия Злотникова (р. 1930). Начиная с 1962—1965 годов искусство экспрессионистов стало постепенно тяготеть к символическому знаку. Сочетание автобиографической выстраданности и воли к абстрагированному обобщению свойственно экспрессионизму в целом. В спектре направлений XX века особое место экспрессионизма, пожалуй, в том, что он сохранил душевно-эмоциональное, обостренно-личностное начало и субъективную волю в отличие от других течений, более занятых выявлением надличностных структур.

Вера в неповторимость экзистенциального опыта, в личностное мироощущение, в свободу иррационального художественного жеста сформировала таких ярких художников, как Владимир Пятницкий (1938—1978), Анатолий Зверев (1931—1986), Владимир Яковлев (р. 1934), Оскар Рабин (р. 1928), Владимир Немухин, Эрнст Неизвестный (р. 1925), Михаил Рогинский (р. 1931), Анатолий Слепышев (р. 1922), Михаил Кулаков (р. 1933). Все они в 60-е годы оказались затронуты экспрессионизирующими тенденциями. У Анатолия Зверева сама динамика исполнительского процесса становится непосредственным проводником личностной энергии. В этом смысле есть общность с методом западного абстрактного экспрессионизма. Но Зверев не был абстракционистом, он балансирует на грани изобразительности и абстракции, оставаясь всегда в рамках фигуративности. С одной стороны, ему присущ артистизм маэстро, изобретательность ремесленника-портретиста, а с другой — непрерывное авангардистское разрушение канонов. В творчестве Владимира Яковлева сочетается почти детская ранимость и незащищенность, выраженная примитивистским лиризмом в «портретах» цветов и пугающей деформацией лиц-масок в его собственно портретном жанре. Владимир Пятницкий придавал своим гротескным фантасмагориям эффект жесткой достоверности, даже отталкивающей физиологичности, пропущенной через тяжелый саморазрушительный опыт личного переживания мира. В работах Оскара Рабина аскетичный колорит и жесткий черный контур сообщают символический характер видениям городских окраин.

Наряду с художниками интуитивно-стихийного склада ряд мастеров, напротив, тяготел к точной, почти математической выверенности образных структур, что дополнялось присутствием тайны — неизреченного, надрассудочного. Здесь можно назвать имена очень разных, но одинаково значительных художников: Владимира Янкилевского (р. 1938), Олега Целкова (р. 1934), Михаила Шварцмана (р. 1926), Эдуарда Штейнберга (р. 1937), Юло Соостера, Дмитрия Краснопевцева (р. 1925), Владимира Вейсберга (1924—1985), Дмитрия Плавинского, Бориса Жутовского (р. 1932). Мы условно определим их как мастеров метафизической ориентации. Здесь можно обнаружить аналоги с такими направлениями искусства XX века, как «метафизическая живопись», «новая вещественность», «магический реализм».

Но «метафизика» проявилась не столько в стилистике, сколько в стремлении открыть глубинную взаимосвязь всего со всем, потаенную целостность бытия, которая пребывает по ту сторону вещей, но в искусстве требует отчетливого предметного воплощения. Художников занимало пластическое выявление тех сил и энергий, чья универсальность опознается через любой, даже самый незначительный объект. Характерна роль световой темы как способа одухотворять вещество и среду. Предмет словно высвечивается, он выявлен изнутри излучением его идеи — смысловой сущности вещи. Подобное видение отсылает к «Космосу умных идей» в понимании неоплатоников, равно как и к метафизике света в ее средневековых и более поздних интерпретациях.

Наследие духовной культуры прошлого преломляется в личном и современном контексте. Концепция овеществлена в пластике, запредельный «эйдос» — в зримой форме, универсальное — в камерно-интимном. Таковы эзотерические подтексты белого пространства в беспредметных композициях Эдуарда Штейнберга, в геометрических натюрмортах Владимира Вейсберга, такова суть внутреннего самосвечения красочного слоя у Михаила Шварцмана, а с другой стороны, эта же тема отразилась и совсем в иных формах, например в «акциях на природе» Франсиско Инфанте, в «Артефактах» которого свет зеркал, привнесенный и ослепительный, преобразует природную данность ландшафта; в густо насыщенных всяческой знаковостью живописных пространствах Дмитрия Плавинского, где световые мерцания и пульсации многослойной живописи объединяют природный и культурные миры в цельность сплава.

Как уже говорилось, творчество ряда художников в значительной мере определилось ностальгическим, ретроспективным, неоромантическим настроением. В данном случае можно употребить парадоксальное на первый взгляд словосочетание: авангардный арьергард. Это во многом вымышленное воображенное прошлое, отсылающее не к конкретному прообразу, а, скорее, к полусказочным мирам, окрашенным поэтикой сновидения. Таковы образы «утраченного времени» у Бориса Свешникова, Василия Ситникова (р. 1915), Александра Харитонов, Дмитрия Лиона (р. 1931), Евгения Измайлова, Вячеслава Калинина, Сергея Есяяна, Ивана Кускова.

У Ивана Кускова радикальный консерватизм романтика-одиночки проявился наиболее последовательно. Активное противостояние своей эпохе становится у него личностным принципом. Это программный аутсайдер-пассеист, ценитель староевропейской старины, что обособляет его от модернистски ориентированного западничества, характерного для большинства «неофициалов». Образы, несущие печать юношеских книжных привязанностей, мечты о прошлом, исторические вымыслы ткнут прихотливую среду полусказочных ландшафтов, разглядываемых с тщательностью лупы и дальновидностью подзорной трубы.

В 60 — 70-е годы ностальгическое чувство в искусстве воспринималось естественным и органичным, ибо в нем преодолевались фатальные разрывы между явью житейской были и снами о былом, здесь наводились воздушные мосты между простором грез и пространством опыта. Для таких мастеров, как скульптор Вадим Сидур, живописец Владимир Муравьев, Юло Соостер, отчасти для Олега Целкова особенно актуальной становится своего рода художественная «натурфилософия». У них наблюдается эстетизация причудливой органики мирового целого, прослеживаются непростые взаимодействия живой и неживой природы в их непрерывных превращениях. Источник вдохновения на сей раз — биопластика форм, в которых запечатлелась диалектика распада плоти и ее кристаллизации. Человек видится как несовершенный, конечный и потому страдающий отросток природного целого, что не мешает ему быть вписанным в скрижаль Всеобъемлющего закона. Хаос и Космос, любовь и истребление, разрушение и созидание в равной степени эстетически оправданы ритмом вселенского становления. В этом высокая экологическая сущность искусства Вадима Сидура.

Художник Владимир Муравьев также не чужд сострадания к своим деформированным персонажам, но, как беспощадный аналитик, он проводит их через гримасы мутаций ради выявления скрытой и неразрушимой гармонии всего. Для Юло Соостера проводниками тайных энергий, посредниками между внутренним и внешним стали несколько излюбленных знаков-архетипов природного мира. Яйцо, можжевельник и рыба. В его странных пейзажах можно наблюдать органичный метаморфоз живого и неживого, природного и искусственного, что на формальном уровне дополняется столь же увлекательными превращениями глубины и плоскости. В московскую культуру он внес дух северной меланхолии и созерцательности, замороженной тайной естества. В неофициальном искусстве парадоксально уживались надличностная универсальность «метафизиков» и обостренно-эмоциональный субъективизм экспрессионистов.

Разумеется, направленные термины применимы лишь условно, так как большинство художников оберегало неповторимость индивидуального опыта от любых массовых категорий. Это в меньшей степени касается художников концептуальной ориентации, как правило располагающих достаточно развитым теоретическим мышлением в области анализа языка искусства. К рубежу 60—70-х годов заметен рост саморефлексии и самоанализа, приведший к предельно расширенному пониманию специфики художественного сообщения и использованию средств, казалось бы крайне далеких от традиционных материалов изобразительного искусства.

Само искусство стало мыслиться как открытая система, способная преобразить любой жизненный материал. Именно это направление воспринималось как новаторское на протяжении 70-х годов, однако рассмотрение его выходит за рамки данной статьи и является темой специального разговора, поскольку в фокусе нашего внимания был московский модернизм, а концептуальное искусство мы предпочтем по аналогии с Западом считать явлением уже постмодернистским.

Почему мы все время говорим об условности применения терминологии, принятой на Западе, в отношении нашего искусства? Думается, ответ таков: ряд художников решился на полный разрыв со стандартизированными формами мышления, в том числе и устойчивой канонизацией западного авангарда. В результате подобного отталкивания они попали в пограничную ситуацию, а в социальном смысле — на дно. Превратившись в ничто, они оказались открытыми для иного чувства жизненного пространства. Весь пласт неофициальной художественной культуры продемонстрировал свободу духа, воплощение вечного и постоянного, эмансипацию искусства как такового и его полную неподведомственность.

Благодарим сайт www.art-critic-kuskov.com за предоставленный материал