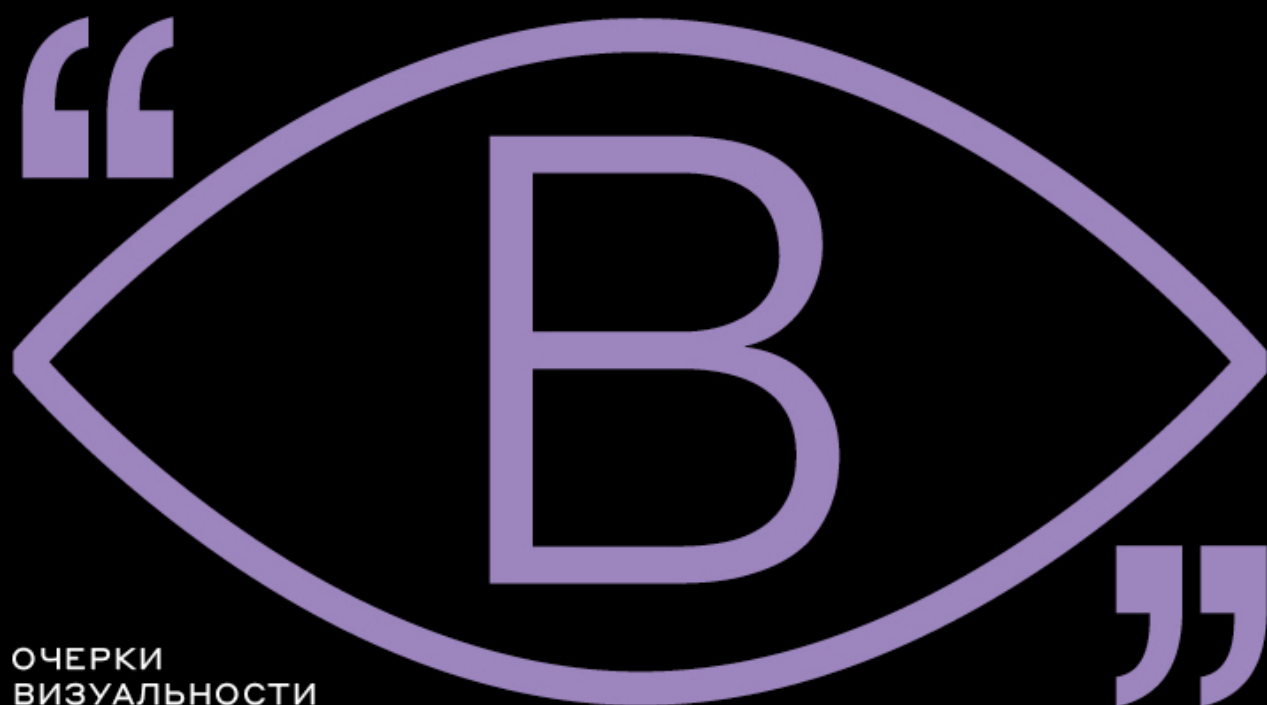


Екатерина Андреева

100 лет современного искусства Петербурга 1910–2010-е



ОЧЕРКИ
ВИЗУАЛЬНОСТИ

Создание Космоса,
а не критика хаоса, —
движущая сила искусства
Петербурга в XX веке.

Очерки визуальности

Екатерина Андреева

**100 лет современного искусства
Петербурга. 1910 – 2010-е**

«НЛО»

2023

Андреева Е.

100 лет современного искусства Петербурга. 1910 – 2010-е /
Е. Андреева — «НЛО», 2023 — (Очерки визуальности)

ISBN 978-5-44-482302-4

Есть ли смысл в понятии «современное искусство Петербурга»? Ведь и само современное искусство с каждым десятилетием сдается в музей, и место его действия не бывает неизменным. Между тем петербургский текст растет не одно столетие, а следовательно, город является месторождением мысли в событиях искусства. Ось книги Екатерины Андреевой прочерчена через те события искусства, которые взаимосвязаны задачей разведки и транспортировки в будущее образов, страхующих жизнь от энтропии. Она проходит через пласты авангарда 1910-х, нонконформизма 1940–1980-х, искусства новой реальности 1990–2010-х, пересекая личные истории Михаила Матюшина, Александра Арэфьева, Евгения Михнова, Константина Симуна, Тимура Новикова, других художников-мыслителей, которые преобразуют жизнь в непрерывном «оформлении себя», в пересоздании космоса. Сюжет этой книги, составленной из статей 1990–2010-х годов, – это взаимодействие петербургских топоса и логоса в турбулентной истории Новейшего времени. Екатерина Андреева – кандидат искусствоведения, доктор философских наук, историк искусства и куратор, ведущий научный сотрудник Отдела новейших течений Государственного Русского музея.

ISBN 978-5-44-482302-4

© Андреева Е., 2023
© НЛО, 2023

Содержание

Предисловие	6
Органическая концепция русского авангарда. Некоторые примеры	1
История искусства эпохи энергетизма. Иоффе/Эйзенштейн	17
Магия горизонта. Искусство Ленинграда – Санкт-Петербурга 1950–1980-х годов	38
Ленинградская метафизика и эхо экспрессионизма во второй половине XX века	50
Краткий очерк истории нонконформизма в Ленинграде	55
Орден непродávающихся живописцев и ленинградский экспрессионизм	56
Конец ознакомительного фрагмента.	52

Екатерина Андреева

100 лет современного искусства Петербурга. 1910—2010-е

УДК 7.03(470.23-25)«19/201»

ББК 85.103(2-2Санкт-Петербург)6

А65

Редактор серии Г. Ельшевская

Екатерина Андреева

100 лет современного искусства Петербурга. 1910—2010-е / Екатерина Андреева. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – (Серия «Очерки визуальности»).

Есть ли смысл в понятии «современное искусство Петербурга»? Ведь и само современное искусство с каждым десятилетием сдается в музей, и место его действия не бывает неизменным. Между тем петербургский текст растет не одно столетие, а следовательно, город является месторождением мысли в событиях искусства. Ось книги Екатерины Андреевой прочерчена через те события искусства, которые взаимосвязаны задачей разведки и транспортировки в будущее образов, страхующих жизнь от энтропии. Она проходит через пласты авангарда 1910-х, нонконформизма 1940–1980-х, искусства новой реальности 1990–2010-х, пересекая личные истории Михаила Матюшина, Александра Арэфьева, Евгения Михнова, Константина Симуна, Тимура Новикова, других художников-мыслителей, которые преобразуют жизнь в непрерывном «оформлении себя», в пересоздании космоса. Сюжет этой книги, составленной из статей 1990–2010-х годов, – это взаимодействие петербургских топоса и логоса в турбулентной истории Новейшего времени. Екатерина Андреева – кандидат искусствоведения, доктор философских наук, историк искусства и куратор, ведущий научный сотрудник Отдела новейших течений Государственного Русского музея.

ISBN 978-5-4448-2302-4

© Е. Андреева, 2023

© Д. Черногаев, дизайн серии, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

Предисловие

Словосочетание «современное искусство» в Петербурге исторически связано с известным событием 1903 года: тогда на Большой Морской стараниями местного общества «Мир искусства» и московских меценатов князя Сергея Щербатова и Владимира фон Мекка открылся под таким названием интерьерный салон. Его образцовые комнаты были созданы знаменитыми российскими художниками Константином Коровиным, Александром Головиным, Львом Бакстом, Александром Бенуа и Евгением Лансере, а в экспозиционном зале устроены были выставки Константина Сомова и Николая Рериха. Предприятие не окупилось, однако в Петербурге – Петрограде – Ленинграде и снова Петербурге идея современного искусства проявила себя навсегда связанной с идеей жизнотворчества или жизнестроения. Причем здесь не только развивался практический промышленный дизайн, но и бесконечно укоренялось понимание того, что преобразование жизни зависит не от массового производства, а от интеллектуальной, духовной и телесной практики – непрерывного творческого «оформления себя», если воспользоваться термином Мишеля Фуко.

Предлагаемый вниманию читателей сборник статей, написанных в течение последней четверти века, несмотря на пафосное название, не стремится охватить всю историю современного искусства Петербурга от авангарда до начала третьего тысячелетия, однако же он достаточно полно представляет творчество художников-мыслителей, «оформивших» не только себя, но и характер петербургско-ленинградской художественной традиции.

В исследованиях современного российского искусства обычно принято в произведениях художников-интеллектуалов, которые в истории культуры создают определенные направления, группы, сообщества, находить концептуализм – критику и деконструкцию художественного языка. Совсем не это заботило творцов Петербурга и Ленинграда в XX веке. В искусстве они знали особый род энергии, аккумуляторы которой – визуальные образы, пластические системы, усиливающие энергию жизни, преобразующие мир, сообщая ему смысл.

Ось данной книги прочерчена через события искусства, которые взаимосвязаны общей задачей поисков и транспортировки в будущее творческих энергоносителей. Что и позволяет в таком собрании текстов, написанных большей частью по поводу разных выставок 2000–2010-х годов, сформировать определенную структуру и установить динамику исторического развития.

Вопрос разведки и правильного использования энергии творчества в Петербурге изначально понимали в аспекте экологии культуры и жизни. Органическая концепция русского авангарда, созданная Михаилом Матюшиным, Еленой Гуро, Павлом Филоновым, фокусировалась на универсальной экологии Вселенной, и физической, и духовной. «Расширенное смотрение» Матюшина связывало пространства физической и духовной жизни воедино и представляло именно эту связь залогом победы над энтропией. Практика петербургского-петроградского авангарда способствовала тому, что в Ленинграде конца 1920-х появляется уникальная всемирная история искусства, написанная Иеремией Исаевичем Иоффе на основе принципа энергетизма. В 1930-е годы материалистическое понимание творческой силы корректирует Даниил Хармс, формулируя динамику трансфинитного и цисфинитного – в другой системе координат ее можно было бы назвать динамикой символического и реального – и образ прямой, которая ломается во всех своих точках, образуя кривую и круг – символы свободной личной духовной жизни, ускользающей от навязанных идеологических и социальных ограничений. Полувековая история ленинградского нонконформизма, начатая во второй половине 1940-х Орденом непродávющихся (нищенствующих) живописцев, в живописи экспрессионизма, и фигуративного и абстрактного, аккумулирует силу независимых творческих личностей – «человеческой свечности» (Евгений Михнов). В Ленинграде 1940–1970-х именно

«эстетическое инакомыслие» (Татьяна Никольская) делает искусство энергостанцией модернизма, а не отложением советской энтропии.

Вступительная часть книги состоит из статей, посвященных этим основным аспектам петербургской культуры. Наряду со статьями о ее концепциях и направлениях в книге далее собраны тексты о творчестве основных создателей современного искусства Ленинграда, современного не в советском, а в общемировом смысле: Константина Симуна, Евгения Михнова, Александра Арефьева, Тимура Новикова.

Во второй половине 1980-х Тимур Новиков в названии своих панно «Горизонты» закрепляет образ универсальной, футуристической, влекущей вперед цели, которая, когда канонические ценности европейской культуры испытывают проверку на прочность, помогает сохранить в них гармонию, совершив «перекомпозицию». В 1990-е он создает Новую Академию Изыщных Искусств в поисках выхода из дурной бесконечности постмодернистского релятивизма, осмысляя постмодерн как консервативную революцию ради нового обретения целостности у истоков бытия. В эти годы Ленинград возвращает себе историческое имя, обращается к проблеме своей европейской самоидентификации, становясь одновременно центром новейшего электронного искусства. В 2010-е проблему подключения силовых полей авангарда к сетям новейшей компьютерной цивилизации исследует Максим Свищев. И Владимир Шинкарев, постоянный смотритель петербургского мифа, с конца 1970-х неуклонно фиксирует то, как физическая энергия города, его атмосфера, преобразуется в мощь вечности, которую мы знаем благодаря удивительной способности подлинных произведений искусства со временем не ослабляться, а, наоборот, усиливаться, приумножать время.

Кроме этого сквозного сюжета о стратегии петербургского современного искусства пересоздавать в каждом новом историческом моменте космос, а не тратить силы на критику хаоса, книга представляет и локальные сюжеты, возникшие в актуальной художественной практике Петербурга 1990-х, которые в настоящее время осознаются в качестве магистральных: например, формирование медиальной постправды, постмодернистского образа художника-коллекционера, развитие стрит-арта или создание квир-культуры в поисках идеального сообщества.

Искусство Петербурга, основанное на визуальном образе (в таком городе по-другому и не могло быть), именно теперь, когда вся мировая культура оказалась визуальной по преимуществу, раскрывает свои исторические резервы. Петербургский опыт неоценим и потому, что еще в 1990-е эталонное актуальное искусство представлялось сугубо текстоцентричным, что вызвало кризис образности. Смыслы и ценности визуальных образов нуждаются в селекции.

Завершаю короткое вступление благодарностью всем художникам, коллекционерам, музеям, галереям, институтам и издателям, которые стали причиной появления этой книги.

Органическая концепция русского авангарда. Некоторые примеры ¹

Органическая концепция русского авангарда зародилась в 1910-е годы и в 1912-м стала ассиметричным ответом на вызов кубизма. В этом году в статье «Канон и закон» Павел Филонов противопоставил механическим и геометрическим основаниям кубизма и кубофутуризма закон «органического развития формы». Как указывал Е. Ф. Ковтун, идеи Филонова развивались под воздействием общения с Михаилом Матюшиным, его первым критиком и идеологом первой группировки петербургских авангардистов «Союз молодежи»². Матюшин в сотворчестве с Еленой Гуро понимал искусство как функцию одухотворенной природы. В будущем, к которому стремились Матюшин и Гуро, развитие искусства и общества должно было гармонично совершаться на основе воплощения природных размерностей. Поиск этих законов начал осуществляться отделением по исследованию Органической культуры ГИНХУКа, которое действовало в 1923–1926 годах под руководством Матюшина. А. В. Повелихина так определяет смысл этого эксперимента:

Система «Зорвед. Расширенное зрение», поставленная сознательно Матюшиным как центральная проблема творчества, приводила к созданию своеобразной пластической формы на живописной плоскости, в которой каждый предмет, каждая часть и прежде всего пространство – среда взаимодействуют. Задача – в видимом мире – в реальности увидеть величие, глубину и красоту форм единого порядка, пронизывающего всю Природу, весь Космос без художественной фантазии индивидуализма³.

Круг художников и поэтов, исходивших из «органики», не ограничивается Филоновым, Матюшиным и Гуро, семьей Эндеров, Павлом Мансуровым, Павлом Кондратьевым и Владимиром Стерлиговым. Не менее «органическими» были и законы истории по Хлебникову, основанные на метабиозе, и мечты Малевича, эпически стремившегося обернуться лентами цветной поверхности земли, и «Летатлин»-птеродактиль. Можно сказать, что авангардное сообщество Петербурга–Петрограда–Ленинграда в 1910–1930-е годы в той или иной степени было увлечено образом органики. «Органическая концепция», объединяющая биологическое и историческое время, социум и природу предвосхищает теорию ноосферы Владимира Вернадского.

Универсализм не противоречил тому, что «расширенное зрение», зрение-ведение близкий Матюшину заумник Александр Туфанов назвал географически конкретно, сводя его к точке на карте, – ощущением Сестрорецка. Исток органической общности был одновременно стилевым и территориальным, земельным: как изобразительное искусство, так и литература круга Матюшина, прежде всего, произведения Елены Гуро были созданы на границе авангарда

¹ Статья написана для сборника в честь 90-летия Н. Н. Калитиной в 2015 году, впервые опубликована: Перекресток искусств Россия – Запад / Под ред. Е. В. Ключиной. СПб., 2016. Т. 25. С. 142–152. (Серия: Труды Исторического факультета СПбГУ.)

² Ковтун Е. Ф. Филонов и Матюшин // Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика: Из собрания Государственного Русского музея: Каталог выставки. Л., 1988. С. 36. Как известно, по инициативе Матюшина и Елены Гуро был сделан и опубликован в 1913 году перевод книги А. Глеза и Ж. Меценже «О кубизме». Матюшин думал, что кубисты показывают скрытую за внешним обликом сущность основных форм, и видел в кубизме первую фазу постижения пути к «четвертому измерению», или к изначальному миру вечных энергий. Его собственная система, основанная на исследовании свободных цветовых сочетаний, мыслилась как главный этап этого пути, превосходящий импрессионизм и кубизм.

³ Повелихина А. В. Антропологизм Матюшина: система «ЗОР-ВЕД» при восприятии природы // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века / Под ред. А. Повелихиной. М., 2000. С. 49. Наиболее подробное аналитическое изложение взглядов Матюшина см. в: Тильберг М. Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении. М., 2008.

с северным модерном и символизмом. Стиль возвращает свою декоративность к истоку и одновременно расширяется в конструкцию мироздания, в очертания бухты и линии горизонта, прорисованных самим Финским заливом и лесистыми грядами Карельского перешейка.

Мест «расширенного смотрения», то есть абсолютных обзора и кругозора, когда видишь затылком, когда мир, кажется, воспринимает все наше существо, а не только глаза, в окрестностях Петербурга действительно много, и одно из самых замечательных было создано во второй половине 1940-х в Воейково астрономом и геофизиком Николаем Николаевичем Калитиным, отцом Нины Николаевны Калитиной⁴. Это ротонда Павильона актинометрии, стоящая на холме над необозримыми просторами ингерманландских лесов. До 1941 года геофизическая обсерватория Калитина располагалась в Павловске, где находится рукотворный равнинный пейзаж расширенного смотрения – Новая Сильвия, парк-кругосветка, задуманный и воплощенный Пьетро Гонзага. Калитин, конечно же, выбирал места для своих Дворцов Солнца, исходя из требований науки (он изучал солнечную и земную радиацию, распространение света в пространстве, воздействие радиации на растения), однако эти превосходно подходящие для метеорологии ландшафты неслучайно оказывались столь же идеальными землями «расширенного смотрения».

Пути Матюшина и Калитина никогда не пересекались, хотя они и жили в одном городе и в одно время. Но записи Матюшина 1910–1930-х годов позволяют говорить о том, что его интересы были, несомненно, близки научной проблематике трудов Калитина. Матюшин, музыкант и художник, осознавал и стремился представить универсальную волновую картину мироздания, обладающую парадоксальной силой быть изменчивой и вселенской, сочетать динамику и единство.

В рукописи Матюшина 1932–1934 годов «Творческий путь художника» читаем:

Глаз видит и чувствует солнце, как полушарие. Вообразил ли кто-нибудь Солнце и с другой стороны? Жутко подумать, что оно и в другую сторону светит и посылает лучи. Голова кружится, точно идешь по узенькой дорожке над пропастью.

А если мы станем разбираться в том, что такое объем, то убедимся, что почти всякий объем состоит из плоскостей, наполненных более или менее плотной массой.

Что такое объем дома, как не шесть плоскостей крыши, стен, пола, отделяющих внутреннее пространство от воздуха и земли.

Если представить себе, как случай объема, дерево, то при новом понимании объема, в своем росте оно покажет победу над плоскостью, вечную борьбу с законом тяжести. Колоссальную энергию роста и движения в развитии и постоянный неуклонный возврат к той же плоскости, при ослаблении напряжения. Из плоскости как бы возникает пружина объема, достигает предела напряжения и исчезает в той же плоскости, дающей дивную силу и жизнь всему.

Но есть ли эта удивительная плоскость – периферия Земли, в то же время и самый совершенный объем?

Земля ничем не ограничена ниоткуда, свободно несется ни на чем не держась, как громадное тело чувствительно меняется, она на ходу как бы покачивается, сплюснутая слегка у полюсов. Ее океанские приливы и отливы идут зыбью по всей громадной поверхности. Ее чудовищные горы медленно

⁴ Николай Николаевич Калитин (1884–1949) – российский и советский ученый-геофизик, создатель актинометрии, в последние годы жизни работал в Главной геофизической обсерватории в Сельцах, ныне – Воейково. Нина Николаевна Калитина (1926–2018) – историк искусства, специалист по истории французского искусства XIX–XX веков.

двигаются, то вырастая, то распадаясь. О ее центре мы пока не имеем никакого представления, но вся ее жизнь на поверхности доказывает, что она самый живой и совершенный механизм. Ее форма шара свободна в воздушном пространстве. Все это заставляет думать, что понятие объема начинается от нее.

...Когда Земля поворачивается на восток, уходит от Солнца, происходит чудо прохождения большого объема через малый. Солнце как бы садится в центр Земли и медленно в него погружается.

Земля и Солнце только точки (семена), творящие от своих видимых центров свое настоящее тело в бесконечно великое пространство вокруг.

При прохождении тела Солнца через тело Земли, оно не скользит по Земле лучами, а касается и проходит плотным и пронизывающим телом.

Видимое небо не пустое пространство, а самое живое тело мира, плотности которого мы только не чувствуем. Земная орбита – не след движения тела, а самое тело (костяк) Земли⁵.

Идеи Матюшина развивает в своих дневниках его ученик Борис Эндер. В феврале 1929 года он записывает следующее:

В моей живописи меня интересует движение в природе, но не то движение, которое дает внешние эффекты, как ветер и бег, а волновое движение, скрытое, но которого не минует никакая жизнь. Движение в природе выявляется как ритм в искусстве. Вот уловить волнение в наблюдаемой вещи и отыскать живописный ритм в ее изображении, может быть, больше всего занимает меня в живописной работе⁶.

Вначале, в 1910-е годы, органическая ориентация Матюшина поддерживалась родственной символизму теософской сферой, поисками «четвертого измерения», теорией вибраций, но в 1920-е увлеченный волной материализма в дематериализованной российской жизни он превращает свое творчество в научный эксперимент, посвященный исследованию возможностей зрительного восприятия, который поможет обновлению и гармонизации человеческого бытия. На основе открытого им в ГИНХУКе сцепляющего цвета он со своей ученицей, художницей и филологом Марией Эндер, пишет справочник по цвету, которому следовали до недавнего времени при окраске ленинградских фасадов. Последователи Матюшина и Марии Эндер создают новый Петербург, «всего лишь» меняя цвет фасадов таким образом, что архитектура обретает светоносность и здания соединяются в гармоничный и просветленный пейзаж.

Этим стремлением к свободе сияющего цветного света «расширенное смотрение» отличалось от другого сферического типа построения пространства эпохи авангарда и авиации: от хлыновского холмизма К. С. Петрова-Водкина, который в 1920-е годы восприняли его ученики. «Расширенное смотрение» было нацелено не только на динамичную и широкую земную картину преобразования энергий новым человеком, как это великолепно представлял А. Самохвалов, но и на поиск в земной атмосфере лучей-сигналов космического происхождения. Космос же в органической концепции мыслился как бесконечная протяженность творения и мысли о бытии. Именно эту особенность лелеял как самую суть «органической концепции» В. Стерлигов в 1950-е – начале 1970-х, посылая в будущее сведения о запрещенной и давно уже ставшей маргинальной практике авангарда. Органический путь для него, как и для Бориса Эндера, был прямой дорогой в царство духа несоветского образца: к космическому, а не социалистическому реализму. В записях Стерлигова 1960-х – начала 1970-х годов значится: «Что

⁵ Матюшин М. Об относительности наших пространственных наблюдений // Органика... С. 20, 22.

⁶ Эндер Б. Из дневников 1921–1942 годов // Органика... С. 80.

нам дала Гуро? Огромный образ духовного и нравственного дела. Веру в то, что каждое слово, сказанное здесь – будет ТАМ»⁷. Стерлигов почти что цитирует Даниила Хармса, который в заключительной строке стихотворения «Нетеперь» 1930 года построил восьмиконечную звезду из двух квадратов: «Где же теперь? / Теперь тут, а теперь там, а теперь тут, / а теперь тут и там. / Это быть то. / Тут быть там. / Это, то, тут, там, быть Я, Мы, Бог».

Мне уже приходилось писать о том, что купольно-чашное бытие, свою технику броска из «здесь» в «ТАМ» и – что самое главное – обратно, Стерлигов совершенствовал, благодаря не прямым воздействиям изобразительного материала Матюшина и Малевича, а на основе сообщений ему Яковом Друскиным высказываний Хармса, который описал взаимопроникновение трансфинитного и цисфинитного, находящегося по нашу сторону конечного⁸. Стерлигов спустя годы забвения снова показывает и описывает эту парадоксальную динамику мира, которая и сохраняет вселенское единство живого, благодаря отсутствию дистанций и присутствию запредельного в предельно ограниченном, как он говорил, «в единовременном бытии самого близкого и самого далекого». «Органическая концепция» обосновывается алогично или неразумно, объединяя в себе пространственные области и уровни языка. Алогизм открывает себя здесь как правильное понимание будущего. Если советский космизм фокусируется на аспекте новейшей перестройки мира, то алогический авангардный космизм в варианте Матюшина–Хармса–Стерлигова указывает на другой аспект: на всегда пребывающее в «теперь/нетеперь» и не терпящее никакого силового улучшения мироустройство, к пониманию которого мы еще только приближаемся, совершенствуя себя как воспринимающий организм. Здесь в броске этого парадокса впервые проявляется экологическое начало в понимании и культуры, и социальной жизни.

Именно алогизм как принцип мышления приводит Матюшина к очень важному для второй половины XX века представлению о том, что универсальное понимание возможно только на основе взаимопонимания. Еще в 1915 году он, размышляя о том, как Солнце и в другую сторону тоже посылает лучи, писал:

Солнце. Люди знают только его блеск и свет, а что оно чувствует и думает, переживает, не приходит даже в голову. Глядя на освещенный затылок финна, думаю, что, может быть, Солнце в момент своего света и не думает ни одного мгновения о своем блеске. Тайна сокрытия знака – знак видимый – уплотненный пониманием.

Раскрепощать от уплотнения такое – значит вносить в мир самое ценное. ... Даже видимое понимается вполовину, а о скрытом в теле никто и не думает.

Оно не в блеске и тепле, оно в Другом! ... За оболочкой северной финской кирхи воспринимаю исходящий огонь возрождения, причастия новой мысли и жизни. Чувствую бедных, набожных финнов, тихо, по-звериному чистой душой принимающих частицу этого чуда⁹.

Не только финская природа, Карельский перешеек и Ингерманландия, но и финский язык, немного знакомый петербургским авангардистам и в том числе Матюшину и Гуро, благодаря и городской, и особенно дачной жизни, влияет на формирование «органической концепции». Звучание языка, напоминающее природные шумы и звуки, которые исследовали позднее в ГИНХУКе, становится акустической фактурой заумной поэзии Гуро¹⁰. Гуро записывает

⁷ Стерлигов В. Из записей 1960-х – начала 1970-х годов // Органика... С. 112.

⁸ Андреева Е. Ю. Всё и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб., 2011. С. 63–67.

⁹ Матюшин М. О четвертом измерении // Матюшин М. Творческий путь художника: Автомонография. Коломна, 2011. С. 210–211.

¹⁰ Об отражении заумной поэзии Гуро, основанной на имитации финского и природных шумов в творчестве И. Зданевича,

словами заумного языка, как нотами, голоса сосен и плеск волны. Она употребляет, вычитая, прибавляя или заменяя буквы, звучащий как птичий язык простейший набор русских (шуют – шумят) и финских слов, слышанных от «бедных набожных финнов»: тию (tie – дорога, työ – работа), хей и тере (terve – привет), лалла (laulaa – петь). Самые первые впечатления от финского языка открывают его принцип действия через описание, а не обозначение понятий. Строфы «Калевалы», руны, сохранившие дыхание древности, которым Гуро подражала, усиливались непосредственным воздействием пришедшего из архаики живого языка, короткие простые слова которого, называющие основные части мира (таа – земля или страна, кии – месяц, небесный и календарный, риу – дерево), звучат космическими позывными¹¹. Новые слова образуются в комбинациях-описаниях: например, сад – это деревья в ограде: ruutarhu. В топологическом финском заумь из абстрактного понятия превращалась в пространственную категорию – расположенного за пределами ума и отсюда – бескрайнего, как, собственно, и описывал заумный язык Хлебников, приводя в качестве примера построение слова «заречье». А язык, так естественно ветвящийся, не мог не подтверждать истинность синкретической картины мира архаики.

Пограничные контакты создателей петербургского авангарда с финской культурой после 1918 года резко сократились (филоновская «Калевала» – исключение, подтверждающее правило), но именно в Финляндии еще при жизни Матюшина появился великий продолжатель его дела. Им стал Алвар Аалто, который с самого начала своей карьеры понимал профессию архитектора так же широко, как Матюшин профессию художника и музыканта. В архитектуре он видел не просто новейшую технологию организации пространства и социальной жизни, но супертехнологию гармонизации бытия каждого человека и всего мира. В 1931 году в письме для немецкого журнала *Vauwelt* он впервые поставил задачу «органического конструирования». В этой передаче импульса невозможно усмотреть какое-то влияние: Аалто не упоминает петербургских авангардистов, хотя есть вероятность, что ему рассказывали о Малевиче и ГИНХУКе знакомые из Баухауза (его другом был Л. Мохой-Наги). Хорошо известна и понятна неприязнь Аалто к Российскому государству: подростком он попал в жернова насильственной русификации графа Бобринского и невлюбил русский, в зрелом возрасте пережил Зимнюю войну с СССР. Однако известен интерес Аалто к личности Петра Кропоткина: к анархической идее в ее конструктивном варианте взаимопомощи, заменяющей государственное регулирование. Аалто, увлеченный увеличением суммы жизненности, приращением радости и свободы, был идеальным анархистом по Кропоткину. Назвав Аалто продолжателем Матюшина, я имею в виду не продолжение-подражание, но самостоятельное развитие или, точнее, второе рождение «органической концепции» в творчестве финского архитектора. Событие второго рождения определеннее, чем прямая наследственность, позволяет говорить об объективной или intersubъективной природе «органической концепции».

Волновая природа мироустройства для Аалто означала единство личности и мира, раскрытие человека в философии его имени. Его фамилия, как и множество других финских фамилий, сохранила древнее родство с силами земли и тотемными животными, охраняющими род. Aalto – значит «волна». Уникальный деревянный потолок-волна в лекционном зале библиотеки Выборга, обеспечивающий звуковую и световую гармонию, – это не только авторская конструкция, но и своего рода метафорический портрет автора. В противовес этосу коллективизма, свойственному русскому авангарду, Аалто держится индивидуалистического пути. В этом можно видеть лютеранскую этику личного ежедневного подвига, но гораздо правильнее объяснить позицию Аалто опять-таки земельно или территориально: Финляндия – страна

Б. Эндера и А. Туфанова см.: *Никольская Т. Л.* Авангард и окрестности. СПб., 2002. С. 65, 179–180. О Туфанове и Матюшине см. также: *Тильберг М.* Цветная вселенная... С. 292–294.

¹¹ О влиянии «Калевалы» на поэзию Гуро см.: *Ljunggren, Anna.* Introduction I: Elena Guro's Literary Prehistory // Elena Guro. Selected Writings from the Archives / Ed. by Ljunggren Anna & Gourjanova Nina. Stockholm, 1995. P. 14.

очень индивидуализированного ландшафта. Поэтому в своем творчестве Аалто старается не подчиняться пафосу массового стандартизированного производства. Он, один из отцов архитектуры модернизма, прокладывает свой путь вне конструктивизма и функционализма 1920-х годов, а в 1930-е стремится не поддаваться и новому пафосу государственнической глобальной идеи.

К проблеме «органического конструирования» Аалто неоднократно возвращается в своих статьях, лекциях и публичных выступлениях 1930–1940-х годов. В 1932-м он обосновывает необходимость развивать систему жилой застройки, исходя из особенностей данной социальной среды и местности, тем, как клетки образуют кластеры для решения той или иной биологической задачи. В его представлении биологическое проектирование решает общие задачи при помощи индивидуализированных, приспособленных для каждого конкретного случая методов. Рационализм современных технологий должен быть развернут для удовлетворения потребностей не только социума, но и неповторимой личности. Аалто представляет это на примере цветовой волны: рационализм сосредоточен в красной и оранжевой зонах спектра (балансировке социальной организации и технологий), а он должен достигать и невидимого глазом ультрафиолета, то есть частной жизни, и учитывать желания отдельного человека. Очевидно, что, работая только с избранной частью спектра, живя в одном красном цвете, гармонии не достигнешь и планировочные решения окажутся бессмысленными: рассчитанными на социум, но бесчеловечными.

К 1942 году Аалто создает концепцию «гибкой стандартизации». Он исходит из ежедневного лицезрения природы. Источник его идей – жизнь яблони, каждый цветок которой – близнец соседа, но, если приглядеться, поймешь его индивидуальность, объясняющуюся освещенностью, которая зависит от всякий раз иного своего положения на ветке среди листвы. Этот первоначальный толчок мысли приводит Аалто к представлению того, как реализуется стандартизация в природе, которое на десятилетие предвосхищает открытие механизма действия ДНК. В сущности, Аалто описывает именно работу этого природного механизма, утверждая, что важно иметь не только набор готовых строительных узлов, но и обеспечить возможность их гибкого, то есть индивидуализированного применения. Выступая в 1938 году на Северном строительном съезде в Осло, он говорит:

Стандартизацию часто представляют себе как метод, превращающий все в одно и то же, и как способ производства готовых образцов. Это очевидное заблуждение. Правильно стандартизированные части здания и материалы позволяют производить максимально возможное число различных комбинаций. Я уже сказал, что природа – наилучшая комиссия по стандартизации в мире, но в природе стандартизация применяется исключительно для мельчайших деталей – клеток. Результат – миллионы гибких комбинаций, которые не делаются схематичными. Следующий результат – безграничное богатство и постоянная изменчивость органически растущих форм. Мы должны двигаться этой же тропой в архитектурной стандартизации¹².

Постулаты Аалто перекликаются с несколькими тезисами петербургских-ленинградских художников «органической концепции». Прежде всего, противопоставление технократической «образцовости» «свободным комбинациям» форм напоминает критику, которой М. Эндер подвергла теорию цвета В. Оствальда, основанную на спектральном анализе и общепринятую во ВХУТЕМАСе¹³. Эндер противопоставляет абстрактный геометрический порядок

¹² Aalto A. Influence of Structure and Material on Contemporary Architecture // Alvar Aalto in His Own Words / Ed. by G. Schildt. Helsinki, 1997. P. 100.

¹³ См. об этом: *Тильберг М.* Цветная вселенная... С. 418–419, 423, 145–154, 336–338.

цветовых сочетаний Оствальда (сумму изолированных цветов) светоносным гаммам природной среды, изменчивость которых, подобно генетику, исследовал Матюшин. Так же и Филонов в 1912 году обосновывал закон органического развития формы на движении от частного, до последней степени развитого, к общему, которое становится результатом бесконечной динамики и изменчивости своих элементов. Павел Мансуров с 1924 года изучал в Экспериментальном отделе ГИНХУКа взаимосвязи среды, населяющих ее живых существ и растений с формальными особенностями местного искусства, отмечая прямое воздействие природных форм на архаическое искусство (типы построек, одежды, утвари и даже стиль танцев или других ритуалов древнего человека).

Не менее важен и духовный аспект эстетики, который для Аалто, как и для Матюшина и Стерлигова, очевидно, был главным аспектом творчества. Например, Аалто стремился к тому, чтобы осветительные и декоративные элементы его конструкций работали на функцию не только гигиенической открытости и освещенности, но и духовного просветления. Вообще обращает на себя внимание то, что образ потолка для Аалто столь же важен, сколь он был важен для архитекторов и декораторов средневековых, ренессансных или барочных построек, когда в культуре за физическим небом и над кровлей простиралось небо духовное, о котором и должны были напоминать расписные своды. Один из самых замечательных примеров – потолок верхнего читального зала новой библиотеки в городе Сейняйоки, построенной в продолжение библиотеки Аалто Асмо Яаакси. Здесь оставлена открытой огромная плоскость бетонных плит, чудесно преображенная. В бетоне, как петроглифы на скалах Карелии, выдолблен рельеф – карта финских озер, окрашенная в бирюзовый цвет. Пространство меняется так, словно над головой не тяжелая промышленная конкретная структура, но зеркальное отражение бесконечной водной глади, универсальное лекало природы, свидетельство удивительного нерукотворного совершенства. Сидя в таком читальном зале, который, кстати, по-домашнему совмещен с кафе, не отрывая глаз от книжки и чашки кофе, макушкой понимаешь суть библиотеки: здесь не информация хранится и передается, но пребывает сама творческая мысль, интеллектуальный импульс от первого художника архаических времен передается новейшему архитектору и каждому, кто услышит этот космический зов природы.

Следуя параллельным науке курсом, Аалто, как и Матюшин, отнюдь не желал отождествлять творчество с наукой или производством, видя в нем инструмент расширенного интуитивного познания, что имеет своей целью не ту или иную функциональную специальную задачу, но, как уже было сказано, саму мировую гармонию, космос – сияющее ожерелье, в котором у всего есть свое благополучное и благодатное место. Став гуру, он утверждал, что задача архитектора – возводить рай на земле. Неудивительно, что в последнее десятилетие своей жизни Аалто сталкивался с тем, что его воспринимают как национальное достояние, но вместе с тем и как национального чудака или оригинала. Казалось бы, сами его постройки, разные и гениальные исполнения одной темы, например, прогрессия из библиотек Выборга – Сейняйоки – Рованиemi, или церковей Иматры – Сейняйоки – Лахти, или концертных залов, или горсоветов, или театров (он считал нужным ставить в центре городов именно такие здания, полагая, что заполнение центра торговыми моллами обедняет и сушит жизнь города), способны убедить в истинности его взглядов. Однако промышленные аспекты архитектурного творчества чем дальше, тем больше трансформируют «органическое конструирование».

Теперь, в эпоху компьютерного проектирования и новых пластичных материалов, криволинейность, казавшаяся панацеей Аалто, Матюшину или Стерлигову, которые выступали против прямого угла, стала основой штамповки техногенных форм, использующихся в любых местах сборки и в любых функциях, что на Востоке, что на Западе. Представленная в 2015 году Эрмитажем выставка Захи Хадид поражает именно такой тотальной творческой мыслью эпохи «организованного хаоса». Чем чаще живое пространство как модель подменяется машинным – виртуальной реальностью, тем проблематичнее становится развитие «органической концеп-

ции». Она не может работать без предварительного творческого созерцания природных форм, в условиях непрерывного действия по готовым просчитанным компьютером образцам. Этот цивилизационный перескок от созерцания к мониторингу был отражен и осмыслен в 1980-е, на первом этапе жизни постиндустриальной компьютерной эры, в искусстве двух наследников ленинградского авангарда – художников Вадима Овчинникова и Тимура Новикова, в равной мере разделявших экологическую заботу о новейшем творчестве.

Вадим Овчинников стал автором знаменитого «Зеленого квадрата. Символа мировой революции в экологии» (1988). Это произведение, отчасти предсказанное Борисом Эндером (он как-то заметил в своем дневнике, что зеленый квадрат на белом символизирует форму жизни человека), представляет собой фанерный щит, выкрашенный яркой зеленой краской. Овчинников о записях Эндера, вероятно, не знал и по-своему полупародийно, полусерьезно продолжил последовательность квадратов Малевича, покрасив «найденный» где-нибудь в жэке объект. Овчинников не мог видеть живопись Бориса Эндера и его сестер Марии и Ксении, как и цветовые абстракции Матюшина, до конца 1980-х, когда они впервые были выставлены в Русском музее после более чем полувекового перерыва. Однако он, несомненно, изучил немногие виденные в музее картины Филонова: «Солнечная энергия № 2» 1981 года написана в точечно-кристаллической филоновской технике. Но динамичная свобода цветовых сочетаний увлекала его гораздо больше, и в середине 1980-х он воссоздает и совершенно по-своему трансформирует живописную технику матюшинцев в циклах «Жизнь растений» и «Атмосферные явления».

Овчинников вместе со своим младшим братом, художником Александром, приехал из Павлодара. Образ степи, природного простора, в его сознании драматично вошел во взаимодействие с образом мегаполиса. Однако и степь, и город в 1980-е – это уже не прежние символы оппозиции природа – цивилизация. Степь – это периферия цивилизационного хозяйства, кладбище технологий (место, где исконные обитатели живут среди упавших ступеней ракет), город – это постройки на берегу океана, стихии, которая вот-вот поглотит человеческие термитники. Все города Овчинникова объединяются в «Город у моря», огни их небоскребов мерцают как каменистая отмель, по которой прошла волна. Наша территория – подвижная пограничная полоса. Времена архаики и современности сосуществуют здесь в общем символическом пространстве и действуют как волны переменного тока. Главный творец «органики» Овчинникова – это энергетические волны времени, способные и созидать, и, идя вспять, стирать созданное.

В картине «Символы» Овчинников создает нотную запись, акустическую карту глубин и высот мироздания, где силуэты рыб, растений, символы древних жилищ (юрт или чумов), храмов и гробниц (пирамид), знаки солнца располагаются в ярусах океана, подземного мира, земной поверхности, воздуха, духовных небес, как на линиях-горизонтах нотного стана. Все знаки связывает общий живописный фон, подобный зыбучим пескам, обманчивой плоскости, которая таит в себе динамичные бездны. Овчинников обнаруживает сосуществования и противоборства живой материи, которую воплощает живописная фактура, и знаков-пиктограмм как столкновения разных сознаний и времен.

Сама фактура картин Овчинникова обладает изменчивостью природного пейзажа. В 1993 году в буклете первой музейной персональной выставки Овчинникова «Прогулка» я писала о том, что

подле них живешь как в природе, неуловимо преображающейся от минуты к минуте. Всякий раз они обнаруживают изменившуюся динамику форм, новые оттенки цветов, и одновременно скрывают в себе прежние. Их

красочная поверхность как живая субстанция взаимодействует со светом и способна трансформироваться подобно поверхности моря¹⁴.

Пространственная протяженность в живописи и стихах Овчинникова меняется по отношению к органичным капсулам-почкам живых пространств Матюшина или к символическим слияниям горнего и дольного мира у Стерлигова. В творчестве Овчинникова читатель и зритель все время движутся по линиям пространственных срезов, по траекториям пиктограмм, перескоков-диалектов языка:

Как будто скал омыв шершавые бока
Под лепет пузырьков вода ушла и не вернулась...
Увидел я...
Как башенные краны строят храм.
Над ними мчатся облака с Востока, —
Как девушки из нашего потока
Что в белых платьях берегом бежали¹⁵.

Объединяющая гармонизация здесь происходит благодаря непрестанному трансперсональному движению, которое, как след самолета в небе, образует меняющуюся, прерывистую, вновь и вновь возникающую линию жизни Всего. Эта линия фиксирует звуковые акценты – сиюминутные образы, попутно освобождая их от сиюминутности: так слово «поток» вновь приобщается к свободному движению, сбросив шелуху советского бюрократического сленга. Оттенок драматизма сопутствует такой гармонии: ведь она движется через утраты, мелькание образов и, совершенно очевидно, живет только во временном существе искусства, в событии творческого акта, живописного, поэтического или музыкального. Музыкант Олег Петухов погрузил творчество Вадима Овчинникова в естественную для него звуковую волну, которую назвал «казахским кюй-роком»¹⁶.

Тимур Новиков в 1986–1987 годах создает классическую образную гармонию, сочетающую в себе динамику изменчивости и всеполноту бытия, как вид на стрелку Васильевского острова. Она воплощается в новейшем минималистическом пейзаже – трафаретных картинах на тканях из цикла «Горизонты». Как и Овчинников, Новиков начинает с алфавита символов. Но если у Овчинникова символы-пиктограммы внедрены в слои полуабстрактной живописи и приходят к нам как знаки древнего палимпсеста – «знаки сокрытия», то Новиков своей ясной и мирной композиционной геометрией снимает драматизм временного и пространственного противоборства. Знаки «Горизонтов» – дом, самолет, корабль, ель, церковь, олень – «называют» все стороны света и основные области человеческой деятельности в разведке пространств. Новиков предвосхищает универсальный язык новейшей компьютерной графики, взяв за основу своих визуальных символов-горизонтов дорожные знаки и таблички-указатели вокзалов или аэропортов. Но нейтральному стилю интернационального образного транслита он возвращает соприродность архаического и детского анимационных языков.

«Горизонты» основаны на «знаковой перспективе», связывающей трафаретные знаки (символы-иконки), поставленные художником, с орнаментом и текстурой тканей в картину мира. Главным действующим элементом, наподобие сцепляющего цвета в «Зорведе», является шов, соединяющий ткани и одновременно символизирующий горизонт. Благодаря раз-

¹⁴ Е. Ю. Вадим Овчинников. Прогулка. СПб., 1993. С. 3.

¹⁵ Овчинников В. Грезы // Вадим Овчинников. Труды. СПб., 1998. С. 98.

¹⁶ По словам Петухова, «трансвая музыка («кюй» в казахском имеет еще один смысл – «состояние»), бесконечно повторяющийся рифф, непрерывный ритмопоток почти без вариаций, но при этом все неуловимо текуче меняется: как море, как степь, как небо над степью». Петухов О. Глубоководный Кюй-Рок Вадима Овчинникова. Режим доступа: ov-ov.com (последнее посещение – 24 октября 2015).

нообразию материалов эта картина всегда необычна и нова, благодаря постоянству знака она универсальна и открыта каждому зрителю. И главное – она всегда гармонична, как прекрасный природный пейзаж или совершенная городская площадь, независимо от того, видим ли мы гигантский 2 на 3 метра сияющий поднебесный «Китай», одинокого пингвина на носовом платке, как на осколке льдины, или кораблик на обрезке синей замши от футляра с очками. Предчувствуя неизбежную техногенную революцию, в которой язык будет автоматически упрощен до знака и главную роль ретрансляторов-коммуникаторов возьмут на себя разнообразные типы экранов, Новиков сделал формульным язык живописи и саму ее плоскость – почти невесомой, портативной, ради того, чтобы отправить «органическую» картину мира с ее основными значениями и гармоничной размерностью в инобытие техногенной реальности.

Органическая концепция, устремленная к гармонии динамического синтеза среды и человека, как видно из этих пунктирно намеченных примеров, на протяжении XX века не являлась центральной, хотя она и держит в фокусе нашего внимания вопросы универсального развития культуры. Тотальное распространение получают как раз «продукты», в том числе и интеллектуальные, не обремененные экологическими принципами. Однако это не означает, что в ближайшей перспективе тотальное не уступит наконец универсальному, для того чтобы выжить.

История искусства эпохи энергетизма. Иоффе/Эйзенштейн¹⁷

В «Синтетической истории искусств», опубликованной в 1933 году, И. И. Иоффе сделал вывод, который звучит лаконично и современно:

Место мирового духа заняла мировая энергия, движущая материальные формы, пульсирующая в явлениях природы и общества. Законы энергии, ее ритмов, ее превращений – это законы мира и истории. Панэнергетизм занимает место пантеизма¹⁸.

Мировая энергетика выходит в топ мировых религий. Это системный исторический вывод о переходе из эры старых энергоносителей в эру новых, когда собственно энергия (деятельность или деятельная сила) осознается в качестве и принципа и материи мирового развития. Носителями творческой энергии у Иоффе работают свет и звук, вот почему кино, как раз в это время становящееся звуковым (в 1929-м в Ленинграде открывается первый зал звукового фильма), оказывается так соприродно новейшему времени, и вот почему Иоффе в 1937 году в книге «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» вводит понятие «энергетический монтаж».

Философия энергетизма, полагавшая энергию носителем одновременно и духа, и материи, создателем которой был Вильгельм Фридрих Оствальд (1853–1932), родившийся в Риге, физик, химик и исследователь цвета, профессор Лейпцигского университета, получила распространение в России еще в 1900-е годы. Нобелевская премия Оствальда (1909) и его труды «Философия природы» (СПб., 1903) и «Цветоведение», изданное в Москве и Ленинграде в 1926-м, сделали его в 1900–1920-е популярным в России мыслителем, несмотря на то, что советские идеологи разоблачали его идеализм и близость к махизму. Для доказательства его популярности достаточно вспомнить послание Муре Шварц Н. М. Олейникова:

Я – мерзавец, негодяй,
Сцапал книжку невзначай.
Ах, простите вы меня,
Я воришка и свинья.
Автор книжки – В. Оствальд.
Ухожу я на асфальт¹⁹.

Шарлотта Дуглас в статье «Энергетическая абстракция» объясняет популярность идей Оствальда в России его влиянием на Александра Богданова и через него – на Николая Пунина и деятелей Пролеткульта, особенно же на конструктивистов и проекционистов²⁰.

Наталья Мазур указывает, что и в мировом искусствоведении начала 1930-х выражение «энергия картины» было в ходу. Его использовал Э. Панофский в статье 1932 года «К проблеме описания и интерпретации произведений визуальных искусств». Мазур полагает, что «энергетизм» в искусствоведении восходит к Аби Варбургу:

¹⁷ 2019. Впервые опубликовано: Искусствознание. 2020. № 1. С. 10–19.

¹⁸ Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Л.: ОГИЗ-ЛЕНИЗОГИЗ, 1933. С. 329.

¹⁹ Олейников Н. Пучина страстей. Л., 1991. С. 86.

²⁰ Дуглас Ш. Энергетическая абстракция: Оствальд, Богданов и послереволюционное искусство // Дуглас Ш. *Лебеди штых миров* и другие статьи об авангарде. М.: Три квадрата, 2015. С. 241–261.

...к последнему из множества подзаголовков, который он решил дать составленному им атласу изображений «Мнемозина»: «*Transformatio energetica* как предмет исследования и как собственная функция сравнительно-исторической библиотеки символов»²¹.

Итак, «преобразование энергии» символов становится проблемой искусствознания во второй половине 1920-х годов: начало работы над таблицами Варбурга приходится на 1925-й и окончание на 1929 год. Проблемой художественной практики оно, естественно, оказывается раньше. К. С. Малевич в декабре 1919 года писал М. О. Гершензону:

Наступает момент, что мир этот кончается, формы его дряхлы, изношены. Наступает новый <мир>, его организмы без-душны и без-разумны, без-вольны, но могущественны и сильны. Они чужды Богу и церкви и всем религиям, они живут и дышат, но грудь их не раздвигается и сердце не бьется, и переселившийся мозг в их тело движет их и себя новой силой; пока этой силой, заменившей дух, я считаю динамизм²².

Шарлотта Дуглас цитирует воспоминания художника Бориса Рыбченкова, который в 1920-м на лекции Малевича в московском Пролеткульте услышал: «Новый супрематический вывод уведет к новым системам, за пределы предметной путаницы, к чисто энергичной силе движения»²³. Стало быть, ранняя советская художественная практика устремлена к тому, чтобы выражать мощные предметные и беспредметные силы в действии.

В статье «„Стачка“, 1924. К вопросу о материалистическом подходе к форме» С. М. Эйзенштейн, теоретизирующий о кино, которое рождается на глазах и еще не имеет адекватной теории, также движется по пути преобразования пантеизма в панэнергетизм. «Новым видом энергии» он называет господствующую идеологию²⁴. Как и Малевич в это время идейной борьбы за культ Ленина, он стремится развернуть эту советскую идеологию в нужную ему самому сторону. Статья Эйзенштейна отмечает важный момент в истории советского искусства: режиссер уже в 1924-м начинает полемику с теми, кто затеял борьбу с формализмом. «Стачку» Эйзенштейн называет «идеологической победой в области формы», связывая идеологию и форму в один боевой механизм-энергостанцию. Действие этого механизма обеспечивает прием монтажа, который идеологически важнее, чем классовый принцип показа событий в действии масс, а не героев. Эйзенштейн видит критерий революционного искусства в формальном приеме: не там, где его ищут Пролеткульт, под маркой которого вышла «Стачка», РАПП или АХРР. Итак, за энергетизм у Эйзенштейна отвечает сцепка монтаж-форма-идеология, где монтаж и является, говоря словами П. Филонова, единицей действия.

В чем же заключается заявленный в заглавии статьи Эйзенштейна «материалистический подход к форме»? Режиссер объясняет:

«Революционизирование» эстетик сменявшихся на наших глазах театральных форм за последние двадцать пять лет шло под знаком впитывания внешних признаков соседних искусств (последовательные диктатуры: литературы, живописи, музыки, экзотических театров в эпоху условного театра, цирка, внешних фокусов кино и прочего – в дальнейшем).

²¹ Мазур Н. Исследования визуальной культуры: история и предыстория // Искусствознание. 2018. № 1. С. 34 (http://artstudies.sias.ru/upload/fisk_2018_1_8-51_mazur.pdf).

²² Малевич К. С. Письмо М. О. Гершензону. 21.12.1919 (<http://kazimirmalevich.ru/bsp4252>).

²³ Цит. по: Дуглас Ш. Энергетическая абстракция: Оствальд, Богданов и послереволюционное искусство // Дуглас Ш. Указ. соч. С. 250.

²⁴ Эйзенштейн С. М. «Стачка», 1924. К вопросу о материалистическом подходе к форме // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 1. Системы / Под ред. С. А. Ушакина. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 344.

Здесь при этом шло оплодотворение одной серии эстетических явлений другой... Революционность «Стачки» сказалась в том, что ею взят обновляющий принцип не из ряда «художественных явлений», а из ряда непосредственно утилитарных... (...не в сторону эстетики, а в «мясорубку»)²⁵.

Следовательно, монтаж обеспечивает подзарядку искусств друг от друга и от мясорубки жизни. Здесь, конечно, дает о себе знать опыт авангардной поэзии и живописи. Однако Эйзенштейн одновременно доказывает, что те, кто, как Дзига Вертов и ЛЕФ, наивно думают выйти из границ искусства и сделать произведение фактом жизни, решительно ошибаются и впадают в политико-эстетический оппортунизм:

Фиксируя ... внешнюю динамичность, Вертов маскирует этим статику несомого им пантеизма (в политике позиция, характеризующая оппортунизм и меньшевизм)²⁶.

Здесь нужно сделать отступление о Вертове: Джон Маккей, современный исследователь его фильма «Одиннадцатый» об индустриализации Украины (1928), употребляет понятие «энергетический монтаж» без ссылок на его автора – Иоффе, понимая под этим «использование монтажа для изображения... циркуляции энергии». Он предлагает вести генеалогию «энергетического монтажа» Вертова от трансцендентального материализма рубежа XIX–XX веков, и в частности от В. М. Бехтерева, у которого Вертов и, кстати, Иоффе тоже учились в Психоневрологическом институте²⁷. Любопытно, что, если в первой работе Иоффе о кино – в главе из книги «Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств», вышедшей в 1927-м, киноки выступают в качестве главного примера новейшего пролетарского искусства, то в последней книге из трилогии о синтетизме – «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» 1937 года, он лишь раз бегло упоминает Дзигу Вертова в качестве практика «энергетического монтажа». Сам Дзига Вертов в 1923 году в тексте «Киноки, переворот», опубликованном тогда же в журнале «ЛЕФ», дает такое определение своему методу, возможно, инспирировавшее терминологические поиски Иоффе:

... Настоящая киноческая хроника – стремительный обзор расшифровываемых киноаппаратом зрительных событий, куски действительной энергии... сведенные на интервалах в аккумуляторное целое великих мастеров монтажа²⁸.

Эйзенштейн – вернемся к нему – отличает «внешнюю динамичность» языка Вертова от ясного монтажа форм. И линия различия проходит так же, как позднее у Иоффе: по границе статического пантеизма и истинного динамизма.

В истории советского искусства Иоффе и Эйзенштейн, можно сказать, расходятся бортами. И то, как это происходит, наделено историческим смыслом. Их связывает лишь пара эпизодов. Написав по горячим следам аналитическую критику кино и отдав дань Эйзенштейну-режиссеру, Иоффе всего лишь раз сослался на Эйзенштейна-теоретика в книге «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» (речь шла о конфликте темных и светлых масс, который Эйзенштейн описывал в исследовании японских фильмов в 1929 году)²⁹. В свою очередь Эйзенштейн, как указывает знаток его творчества Владимир Забродин, также один раз

²⁵ Эйзенштейн С. М. «Стачка», 1924. С. 343–344.

²⁶ Там же. С. 347.

²⁷ <https://csdfmuseum.ru/articles/46-энергия-кино-процесс-и-метанарратив-в-фильме-дзиги-вертова-одиннадцатый-1928>.

²⁸ Дзига Вертов. Киноки, переворот // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. II. Материалы / Под ред. С. А. Ушакина. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 37–38.

²⁹ Иоффе И. И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино // Иоффе И. И. Избранное. Ч. 2. Культура и стиль. М.: Говорящая книга, 2010. С. 599.

процитировал Иоффе: 20 марта 1928 года в газете «Кино» была опубликована его статья «По ту сторону игровой и неигровой», в которой содержалась ссылка на книгу Иоффе «Культура и стиль». Редактор газеты удалил имя Иоффе и цитату из статьи. Забродин полагает, что это было вызвано совпадением фамилий И. И. и Адольфа Абрамовича Иоффе, дипломата, близкого друга Троцкого³⁰.

Эйзенштейн написал негодующее письмо в газету, но, вероятно, не отправил его.

Больше всего возмутило Эйзенштейна в работе редактора, – пишет Забродин, – изъятие цитаты из книги Иоффе «Культура и стиль». Чем же эта книга привлекла внимание кинорежиссера? Социолог искусства, рассматривая эволюцию литературы, живописи и музыки в условиях «натурального, товарно-денежного и индустриального хозяйства», последнюю главу труда (с. 349–356) посвятил кино. В самом начале этой главы, в частности, содержится такой пассаж: «Искусством, уже достигшим грандиозного развития и мирового размаха и оттеснившим кустарное искусство, оттеснившим в такой мере, что все лучшие работники, теоретики и практики кустарного искусства переходят к нему, является кино» (с. 349). Это утверждение созвучно пафосу эйзенштейновского жизненного пути, выраженному в статье «Два черепа Александра Македонского». Режиссер, надо полагать, не мог не заметить – с присущим ему гипертрофированным тщеславием – высокой оценки его вклада в искусство: «Идеология в ее волевых порывах, пафос действия – основа конструктивно-реалистических картин; отсюда захватывающая сила их. Этот реализм с его пафосом и сознательностью, искусство индустриального города – наиболее органический стиль кино. Здесь его лучшие достижения (Гриффитс и Эйзенштейн)» (с. 362). Но гораздо более существенным, учитывая интересы Эйзенштейна-теоретика кино, был систематически проведенный через книгу анализ языка как такового и языка искусства в особенности, в частности, взаимоотношения речи, слова и вещи. «Язык натурального хозяйства» – это не что иное, как «пралогическое мышление», столь подробно исследуемое позднее режиссером со ссылками на книгу Леви-Брюля «Примитивное мышление». В главе о кино Иоффе прослеживает дальнейшие метаморфозы языка: «Идеографическая письменность уходит в науку, стремясь к формуле, к математическому значку смысловых отношений. Таким средством, такой письменностью, конкретной записью вещей в движении, восстанавливающими значение чувственного восприятия мира и оттесняющими условную идеографию в абстрактные области науки, является кино» (с. 354).

Как мы уже знаем, кроме представления искусства кино главным, можно сказать, супрематическим искусством индустриальной урбанистической современности и представления киноязыка идеографическим письмом истории и природы, в теоретических текстах Иоффе и Эйзенштейна есть и другие общие черты, которые связаны с духом эпохи авангарда. Первая черта – синтетический подход, когда искусства мыслятся не изолированными друг от друга по материалам и приемам работы, и кино именно поэтому оказывается вовлечено в процесс непрерывного синтеза искусств. Вторая – использование понятий «пантеизм», «энергетизм», «динамизм» как принципиальных.

³⁰ <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/669/>.

Эйзенштейн писал в мемуарах, что его интересовали «история и становление слов» или, вслед за Бальзаком, «судьба и приключения... слова»³¹. Именно судьба и приключения понятия «энергетизм» интересуют меня в судьбе сочинений Иоффе и Эйзенштейна конца 1920-х – конца 1930-х годов – десятилетие утверждения официального советского искусства и сложения его эстетического канона.

Короткие разделы о кино в двух первых упомянутых книгах Иоффе, 1927 и 1933 годов соответственно, существенно расширяются и систематизируются в его монографии 1937 года, где киноискусству посвящено более 50 страниц. Здесь энергетизм непосредственно соединяется с техникой монтажа в качестве смыслового определения. Иоффе вводит понятия «энергетическое мышление» и «энергетический монтаж». Энергетическое мышление – это, по существу, авангардное мышление, ведь автор связывает его с экспрессионизмом и футуризмом³². И поэтому неудивительно, что энергетический монтаж он приписывает именно Эйзенштейну, а также Дзиге Вертову и Довженко³³. «Энергетический монтаж» строится на полифонии различных элементов. Сам Эйзенштейн, как известно, предпочитал говорить о борьбе сил, результирующихся в образе, позднее – об их производном – новом образе. Соцреалистические середина и вторая половина 1930-х годов проявляются в том, что полифоническому «энергетическому монтажу» противостоит в системе Иоффе гомофонный «гуманистический монтаж», образцами которого выступают «Мать» Пудовкина и «Чапаев» Васильевых³⁴. Полифония, которая является неотъемлемой частью синтетического процесса, не удовлетворяет условиям текущего момента. Происходит это потому, что кинетизм «энергетического монтажа», по мнению Иоффе, делает главенствующим образом космические силы Вселенной, а не отдельно взятого героя³⁵. Мир вошел в эпоху вождей, фюреров и дуче, и в плотных слоях ее атмосферы Иоффе, совершенный определитель преобразования энергий новейшего искусства, точно фиксирует и момент, и характер идеологических изменений. Изобретая понятия, «называя вещи своими именами», Иоффе, вольно или невольно, действует по принципу, который в это самое время в Испании открывает Джордж Оруэлл, формулируя, что «мир – это война». «Гуманистический монтаж» образца 1937 года во всей своей соцреалистической единственной верности приоткрывает сюрреальную двусмысленность советской культуры.

Эйзенштейна же в это время снова догоняют инвективы «антигероическому» режиссеру, брошенные еще «Стачке». В статье «Монтаж 1938» Эйзенштейн настойчиво защищает динамизм монтажа, который был всем и вдруг стал ничем³⁶. Он в это время создает героический образ Александра Невского, учитывая идейную критику, бросает невинных младенцев в костер «гуманистического монтажа» и упрямо возвращается к вопросу о смысле этого приема, уточняет характеристики искусства. Монтаж в соответствии с идеями авангардистов-сюрреалистов представляется режиссеру автоматическим способом производства смыслов. А новизна текущего момента для Эйзенштейна состоит в том, чтобы, совершенствуя действие монтажа, оттачивать метод компоновки случайных эффектов импровизаций в ритме целого. Надо изначально работать на целое. Более того, само целое предопределяет выбор элементов и условия их монтажного соединения. Эйзенштейн через монтаж соединяет динамику и классику. На рисунке 1939 года под названием «Здание, которое надо построить» вход в темную клетку периптера искусства маркирован словом «монтаж». И у искусства по-прежнему нет границ, в

³¹ *Эйзенштейн С. М.* Уо. Мемуары: В 2 т. / Ред.-сост. Н. И. Клейман. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019. Т. 1. С. 406.

³² *Иоффе И. И.* Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. С. 608.

³³ Там же. С. 612, 615–616.

³⁴ Там же. С. 615–616.

³⁵ Там же. С. 616.

³⁶ *Эйзенштейн С. М.* Монтаж 1938 // Формальный метод: Антология русского модернизма / Под ред. С. А. Ушакина. Т. 1. Системы. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 423, 440.

текстах Эйзенштейна запись Леонардо да Винчи о том, как надо представлять потоп, и японские иероглифы, детские считалки и «Полтава» Пушкина – это примеры проявления монтажа в динамичной графической линии Всего. Искусство не является египетской пирамидой высших достижений человечества – конфигурация, с которой стремится совпасть соцреализм. Монтаж глобален и способен показать динамичное единство и борьбу сил мира. Единство проявляет «безактерное искусство», воплощающее ритмы Вселенной.

В статье «Монтаж 1938» Эйзенштейн формулирует свой закон сохранения энергии – важнейшее отличие актуального, то есть непрестанно движущегося, меняющегося, чтобы держать силу действия, искусства:

Произведение искусства, понимаемое динамически, и есть процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя. В этом особенность подлинно живого произведения искусства и отличие его от мертвенного, где зрителю сообщают изображенные результаты некоторого протекшего процесса творчества, вместо того, чтобы вовлекать его в протекающий процесс³⁷.

³⁷ Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938. С. 432–433.

Магия горизонта. Искусство Ленинграда – Санкт-Петербурга 1950–1980-х годов³⁸

16 октября 1930 года Даниил Хармс написал пародийный математический трактат под названием «Cisfinitum. Письмо к Леониду Савельевичу Липавскому. Падение ствола». Леонид Липавский – автор «Теории слов», которые возникают в результате поворотов, когда к основе из согласных и гласных Ы и Е присоединяются, а затем и отсоединяются буквы. Придуманное Хармсом понятие «цисфинитум», следовательно, имеет отношение к процессу порождения форм. Хармс устанавливает разделение на творческую и нетворческую науку: творческая наука – это искусство, нетворческая – логическое рассуждение. «Если творческой науке придется иметь дело с понятиями количеств... скромно замечу, – пишет Хармс, – что новая система счисления будет нулевая и область ее исследования будет Cisfinitum»³⁹. В 1931 году Хармс включил этот трактат шестым номером в рукописный сборник прозаических и поэтических текстов 1927–1931 годов, посвященных исследованию «нуля форм», если говорить языком Малевича. Понятие «цисфинитум», как я надеюсь показать, определяет пространство около нуля более конкретно, чем супрематические произведения Малевича. Пока же отметим связку искусства создания форм со знанием о нуле и с алогическим мышлением.

Автор книги «Даниил Хармс и конец русского авангарда» Жан-Филипп Жаккар находит в «цисфинитной пустоте» первоначальное, или «нулевой уровень творения», и фиксирует «конвергенцию» Малевича и Хармса. Он полагает, что

следует рассматривать творчество Хармса не как неудавшуюся попытку выразить невыразимое... но как успешную попытку выразить ограниченность и невозможность этого предприятия⁴⁰.

Если цисфинитное – это область исследования «нуля форм», то Хармс и Малевич действительно сходятся, однако возникает вопрос, зачем было Хармсу изобретать свое слово для обозначения прохода через ноль, зачем умножать сущности?

В том же 1930 году Хармс написал стихотворения «Третья цисфинитная логика бесконечного небытия» и «Звонить-лететь (Третья цисфинитная логика)». В первом из них он говорит о неуклонном убывании времени («Вот час всегда только был, а теперь / только полчаса... Нет все части часа всегда только были, а теперь их нет»). В конце же стихотворения происходит колебательная смена двух режимов: «Вот час всегда только был. / Вот час всегда теперь быть». Первый режим ведет к абсолютной конечности, второй – алогически – из режима убывающего времени позволяет выйти в режим бесконечности – «всегда теперь быть». Отметим, что Хармс пользуется для обозначения режима бесконечности инфинитивом, но исчерпывается ли значение слова «цисфинитный» представлениями об изначальном? Очевидно, что «цисфинитное» – это парный термин к «трансфинитному». Слово «трансфинитный», или бесконечный, восходит к трансфинитным множествам Георга Кантора. А из гимназической латыни Хармс несомненно помнил о цис- и трансальпийских галлах – все ведь учили латынь по «Запискам о Галльской войне» Юлия Цезаря. В этом случае смысл слова «цисфинитный» проясняется топологически: речь идет не о «первоначальном», а о находящемся по эту, нашу, сто-

³⁸ 2016. Впервые текст доклада опубликован: История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку: Сб. статей / Сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф; пер. с англ. А. А. Зубов. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 404–412.

³⁹ Хармс Д. И. Полн. собр. соч. / Сост., подгот. текста и примеч. В. Н. Сажина. СПб., 1997. Т. 2: Проза и сценки. Драматические произведения. С. 312.

⁴⁰ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 256.

рону предела-горизонта, за которым находится бесконечное-трансфинитное. Тогда и конвергенция трансфинитного и цисфинитного обретает особый смысл преобразования: бесконечное, или трансфинитное, пространство Малевича может выворачиваться в цисфинитное пространство Хармса, и процесс этот не только реверсивный, но и обратимый. Об этом процессе второе упомянутое стихотворение «Звонить-лететь»: в нем открыты перспективы свободных перемещений людей, животных, предметов, частиц времени и звуковая связь «МЫ» и «ТАМ», когда действие совершаем мы тут, а звон слышится ТАМ. Ничтожение или обнуление до Cisfinitum может оказаться «потусторонним» расширением нашего пространства и времени.

С помощью понятия «цисфинитное» Хармс создает горизонт событий — преобразований нашего конечного пространства в бесконечности прошлого и будущего. Эти преобразования возможны именно благодаря алогизму «цисфинитного». Сравнительному смысло- и миропорождению в человеческой логике и в бессмыслице посвящен предшествующий «Цисфинитуму» 5-й текст сборника под названием «Мыр»⁴¹ от 30 мая 1930 года. Автор видит мир по частям:

Я говорил: Я тоже часть трех поворотов.

Части отвечали: Мы же маленькие точки.

И вдруг я перестал видеть их, а потом и другие части. И я испугался, что рухнет мир.

Но тут я понял, что я не вижу частей по отдельности, а вижу все зараз. Сначала я думал, что это НИЧТО. Но потом понял, что это мир, а то, что я видел раньше, был не мир.

И я всегда знал, что такое мир, но что я видел раньше, я не знаю и сейчас.

<...>

Но только я понял, что я вижу мир, как я перестал его видеть. Я испугался, думая, что мир рухнул. Но пока я так думал, я понял, что если бы рухнул мир, то я бы так уже не думал. И я смотрел, ища мир, но не находил его.

А потом и смотреть стало некуда.

Тогда я понял, что покуда было куда смотреть – вокруг меня был мир. А теперь его нет. Есть только я. А потом я понял, что я и есть мир.

Но мир это не я.

Хотя, в то же время, я мир. <...>

И больше я ничего не думал⁴².

Путь бессмыслицы сводит мир в точки (по Делезу – сингулярности – точки, где не действуют никакие законы), из которых собирает «Всё» в мире «Ничто». Отмечу, что техника созерцания, когда видишь «все зараз», буквально совпадает с описанием приемов «расширенного смотрения», которые практиковал Михаил Матюшин, стремясь перейти от видения отдельных предметов к восприятию среды в целом. Комментируя «Мыр», Валерий Сажин указывает на «гностические увлечения Хармса»,

поскольку именно гностикам была свойственна такая двойственность взгляда «в истине» и «в мире»: когда видишь в мире – я и мир это разное, когда видишь в истине – я это мир, а мир – это я⁴³.

Днем раньше «Мыр» Хармс написал стихотворение «Нетеперь», которое можно рассматривать как топологию «Мыр», пребывающего во времени «Нетеперь». В последней строке

⁴¹ Название, несомненно, отсылает к слову «мир» на украинском.

⁴² Хармс Д. И. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 308–309.

⁴³ Там же. С. 472. Сажин здесь ссылается на исследование Марианны Казимировны Трофимовой «Гностицизм как историко-культурная проблема в свете коптских текстов из Наг-Хаммади» (Aequinox. М., 1993. С. 184 и след.).

этого стихотворения образуется восьмиконечная фигура (вспоминается «звезда бессмыслицы» Введенского):

Где же теперь? Теперь тут, а теперь там, а теперь тут,
а теперь тут и там.
Это быть то.
Тут быть там.
Это, то, тут, там, быть Я, Мы, Бог⁴⁴.

Хармс словно бы проверяет пространство стихотворения, подобно простукиванию стен камеры, местоимениями, смысл которых является переменным. Временной и пространственный режимы «Нетеперь» и «Мыр» соответствуют «Третьей цисфинитной логике бесконечного небытия» и «Звонить-лететь» – это колебательные режимы перехода из трансфинитного в цисфинитное и обратно через ноль форм.

Замысел Хармса состоит в том, чтобы открыть идею совершенства в цисфинитной пустоте. Он осуществляется в седьмом тексте «Ноль и ноль», написанном 9–10 июля 1931 года. Здесь Хармс вводит различие нуля и ноля, ведь символ ноля – круг.

Предполагаю и даже беру на себя смелость утверждать, что учение о бесконечном будет учением о ноле <...> Должен сказать, что даже наш вымышленный солярный ряд (т. е. ряд простых чисел. – Е. А.), если он хочет отвечать действительности, должен перестать быть прямой, он должен искривиться. Идеальным искривлением будет равномерное и постоянное и при бесконечном продолжении солярный ряд превратится в круг⁴⁵.

В последнем тексте цикла под названием «О круге» (17 июля 1931 года) идеальную форму, совершенство круга Хармс определяет апофатически. Ему важен смысл не столько неопределимости (по Жаккару), сколько неисчерпаемости совершенства:

Так создано в природе, что чем менее заметны законы образования, тем совершеннее вещь. И еще создано в природе так, что чем более недоступна охвату вещь, тем она совершеннее <...> Если бы оказалась вещь, изученная до конца, то она перестала бы быть совершенной, ибо совершенно только то, что конца не имеет, т. е. бесконечно⁴⁶.

Понять слова Хармса об алогическом движении к истине проще всего на примере того, как он прямую преобразует в кривую и далее в круг:

Прямая, сломанная в одной точке, образует угол. Но такая прямая, которая ломается одновременно во всех своих точках, называется кривой. Бесконечное количество изменений прямой делает ее совершенной. Кривая не должна быть обязательно бесконечно большой. Она может быть такой, что мы свободно охватим ее взором, и в то же время она остается непостижимой и бесконечной⁴⁷.

Анализируя смыслы философского сборника и стихов Хармса, можно вычлениить две пары оппозиций: Хармс за качественные числа ноль и единицу против количественных множеств, он за кривую и круг против прямых. Последнее обстоятельство делает полную «кон-

⁴⁴ Хармс Д. И. Полн. собр. соч. Т. 1: Стихотворения, переводы. С. 127–128.

⁴⁵ Хармс Д. И. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 313.

⁴⁶ Там же. С. 314.

⁴⁷ Там же. С. 315.

вергенцию» с Малевичем мало вероятной. Кроме того, апологии кривых и ноля позволяют противопоставить Хармса советским авангардистам-технократам. Очевидна близость Хармса идеям Матюшина о перманентной свободной динамике формы и цвета (в частности представлениям о том, что квадрат имеет тенденцию в зрительном восприятии становиться кругом через вогнутую форму, а круг – превращаться в ромб с прямыми углами, которые изложила в своей лекции «О дополнительной форме» Мария Эндер 15 декабря 1927 года). Очевидно, что алогизм Хармса близок органической концепции авангарда, и неслучайно именно благодаря Хармсу, вероятно, в пересказе Якова Друскина, метафизика органики раскрылась в 1960-е в творчестве Владимира Стерлигова – в новом открытии алогического горизонта событий.

В записях 1964–1965 годов Стерлигов так описывает процесс рождения своего чашно-купольного пространства:

Когда я провел прямую, которая совпала с горизонтом, то внутри у меня возникло следующее: необходимость выбора одной из двух возможностей. <...> Так как линия горизонта в чашном мире не линия горизонта, но Божественная Прямо-кривая как Божественное разделение. Она дает возможность сопоставить самые далекие контрасты. Я так и решил сделать: поставить наверху что-то из другого мира. И вдруг пошел по пути продолжения кустиков, и именно они и оказались из иного мира. И получилось, что старый мир как бы вернулся назад, но стал совсем другим. «Федот, да не тот!» <...> Вывод: А, В, А, – то есть возвращение А через какой-то контраст, где второе А уже не первое, но через В все же А. <...> Д. И. Хармсом эта чехарда обозначалась: «Арбуз, дыня, арбуз, дыня, арбуз...» и так далее⁴⁸.

Итак, Стерлигов не только свидетельствует о получении импульса из юродской мантры Хармса «арбуз, дыня», но и еще раз убеждает в правильности понимания «цисфинитного» Хармса в динамической связи с «трансфинитным», в запуске взаимообращения обоих миров через горизонт.

В неофициальном искусстве Ленинграда второй половины XX века эта символическая традиция порождает цепь значительных образов, хотя создавшие их художники не образуют последовательность учителей и учеников. Речь, таким образом, идет об объективном проявлении гения места. Промграфик Марк Петров, один из создателей ленинградского стиля 1960-х, минималистично оставляет горизонт пустым как резерв свободного пространства, особенно ощутимый для производителя идеологического дизайна. Композиция сделанного им в 1965 году конверта для пластинки «Музыкальное искусство Ленинграда» возвращает геометрию Малевича в ленинградский морской пейзаж. Петров в конце 1960-х стал последователем Дандарона⁴⁹. В 1968-м он пишет политическую картину «Воспоминания о будущем» – образ вертикального разделения. В правой части композиции красный советский закат гаснет и наступает льдистое сияние, источаемое сонмом жертв – мужских и женских лиц, среди которых различимо лицо жены Петрова, художницы Иоанны Куней. Эти же персонажи в живописи Петрова встречаются в композиции «Зоопарк» (тоже 1968 года), где в пространство картины на равных с изображениями жены и друзей входят экзотические для Севера носорог, жираф и слон. Именно эти животные (с заменой носорога на единорога) присутствуют на левой створке триптиха Босха «Сад наслаждений» в сцене божественного соединения Адама и Евы. В искусстве Петрова нет формальной границы между абстракцией и фигуративностью, как и у Стерлигова.

⁴⁸ См. публикацию записей Стерлигова 1964–1965 годов, подготовленную Е. С. Спицыной: Шестнадцать пятниц. Вторая волна русского авангарда // Experiment/Эксперимент. (Л. А.), 2010. № 16 (2). С. 87–88. Более подробно о понимании Хармсом Малевича см.: Андреева Е. Ю. Всё и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб., 2011. С. 3–70.

⁴⁹ Бидия Дандарович Дандарон (1914–1974) – составитель тибетско-русского словаря, философ-буддолог и духовный учитель, неоднократно подвергался репрессиям и скончался в заключении.

Но Петров, в отличие от всегда небесного Стерлигова, акцентирует присутствие человеческого – мужского и женского – в божественном. В мире его горизонтов воплощаются познающиеся друг через друга любовь и смерть. Художник стремится удержаться в абстрактной строгости линий, в аскетической отстраненности, чтобы удержать сам феномен: летучее тело события. Об этом одна из самых сильных его работ – написанный в 1955 году портрет Иоанны Куней «Торс в черном платье». Зритель этой композиции осознает себя в присутствии бесконечной транзитивности. Мы наблюдаем непрестанную трансформацию торса в пейзаж летейских вод и вечного небосклона, сменяющийся новым рождением тела из неодушевленных, казалось бы, черной и белой красок на куске картона 23 на 24 сантиметра. Великий ленинградский абстракционист Евгений Михнов-Войтенко так же представлял «Грань, где Небо соприкасается с Землей» – одновременно и умозрительно, и телесно, то есть жертвенно. Самопорождение мира происходит из первоначальной горизонтали, и человек растворяется в сиянии творения. Именно так Михнов изображает этот процесс в сериях «Руки» (1974) и «Горизонтали» (1970-е). Как видим, горизонт у Михнова – такой же сакральный личный символ смерти и вечной жизни.

Вадим Овчинников, родившийся в 1951-м художник трансавангардного поколения, как уже упоминалось, приехал в Ленинград из степей Казахстана. Он также легко переходил из абстрактной живописи в фигуративную. В картине «Символы» (1991) разделенная горизонталями композиционная схема восходит к изображениям на шаманских бубнах, которые символически представляли путешествие по трем мирам. Тимур Новиков, товарищ Овчинникова, лидер искусства 1980–1990-х, переосмыслил в своей серии текстильных панно «Горизонты» основное понятие постмодернистской эстетики – апроприацию, превратив материал массового производства в материю трансфинитного образа. Так, в композиции «Дон Кихот встречает красное солнце» символический пейзаж Ламанчи – это кухонная полосатая клеенка. «Горизонты» Новикова представляют и современность («Красный переход»), и древность («Одиссея»), и основные области человеческой деятельности. В 2014 году в Государственном Эрмитаже в экспозиции «Манифесты, 10» я собрала целые стены, посвященные экологии («Аральское море», «Лебеди»), технологиям («Самолет», «Ракета», «Старт», «Кукурузники», «Трактор», «Парашютисты»), человеческому творчеству и природе («Проект квадрата Леонардо», «Звери»), мирозданию и путешествиям («Пингвины», «Китай», «Олень», «Восход», «Индия», «Русь»).

Художественная практика на линиях горизонтов в 1950–1980-е годы позволяла жить вне ограничительных регламентов советского общества, алогично пребывая в универсальной связи с мировой культурой и авангардом. Словно бы отвечающие друг другу произведения художников, разделенных поколениями, свидетельствуют о наличии объективной жизни самой художественной традиции и самой художественной формы. И жизнь эта осуществляется в непрестанном переходе из цисфинитного в трансфинитное и обратно по модели Даниила Хармса.

Ленинградская метафизика и эхо экспрессионизма во второй половине XX века⁵⁰

Петербургский миф, преобразующий физику мегаполиса в метафизику вечности, со времен «Медного всадника» звучит далеким эхом будущего экспрессионизма: бунта человека против системы подавления и горожанина против города или цивилизации. В начале XX века Петроград–Ленинград, противоречивый город-власть, пронизанный свободным движением Невы и небес, становится одновременно источником и инструментом экспрессии. Сам город – сцена грандиозных массовых «мистерий» о сломе эпох: «К мировой коммуне» Адриана Пиотровского и Сергея Радлова, «Взятие Зимнего дворца» Николая Евреинова (1920), «Октябрь» Сергея Эйзенштейна (1927). Здесь совершились «Победа над Солнцем» Михаила Матюшина, Казимира Малевича, Алексея Крученых и «Зангези» Виктора Хлебникова и Владимира Татлина (1913, 1923). Сверхповесть Хлебникова о часах человечества превратила слова в пространства революционной истории: «город» обратился в «голод». История делает городские площади и жителей элементами вселенского экспрессионизма, как того требовал в «Приказе по армии искусств» Владимир Маяковский. Революция и Гражданская война, блокада Петрограда 1918–1921 годов становятся причинами сильной реакции на экспрессионизм у петроградских-ленинградских литераторов, художников, кинематографистов, музыкантов и критиков. В конце 1920-х Николай Пунин констатировал:

Экспрессионизмом больны многие мои современники; одни – бесспорно: Кандинский, Шагал, Филонов, теперь – Тышлер и Бабель; Пастернак, написавший «Детство Люверс», – кусок жизни, равный прозе Лермонтова, всегда томился в горячке экспрессионизма; Мандельштам, когда он напрасно проходил свой «Пастернаковский период»; экспрессионистичен Шкловский в традициях Розанова, ранний Маяковский – поэт, Мейерхольд, Эренбург, теперь еще Олеша; чем дальше, тем больше, многое в современной живописи, той, которая съедена литературой, налилось и набухло экспрессионистической кровью. <...> Пути на футуризм, в большинстве случаев, были путями в экспрессионизм⁵¹.

И хотя город в 1920–1950-х годах пережил не одно кровопускание, кровь экспрессионизма продолжала на протяжении всего столетия циркулировать в его жилах. Ход этой крови не был холостым. Ленинградское искусство, основанное на традиции экспрессионизма, во второй половине XX века рождает новые волны авангардной живописи, литературы, музыки и кино. К нему невозможно отнести слова Веры Терехиной о маргинализации экспрессионизма:

Однако если в начале века экспрессионизм становился универсальным способом самовыражения среди «низвергающегося хаоса» и «конвульсии формирующегося народного менталитета», то во второй его половине он проявлялся скорее как дополнительный элемент, как стилевая краска, цитата из прошлого. Искусство последних десятилетий, не желая служить господствующей идеологии, уходило в андеграунд, в диссидентство, в маргинальность и практически отказалось от мировоззрения⁵².

⁵⁰ 2018. Впервые опубликовано: Эхо экспрессионизма: Каталог выставки. ГРМ: Palace Editions, 2019.

⁵¹ Пунин Н. Н. В борьбе за новейшее искусство. (Искусство и революция). М., 2018. С. 84.

⁵² Терехина В. Н. Русская культура и экспрессионизм: Предисловие // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / Сост., вступ. ст. В. Н. Терехиной. Комментар. В. Н. Терехиной и А. Т. Никитаева. М.: ИМЛИ, 2005 (<http://imli.ru/>)

В искусстве Москвы, ориентированном на концептуализм, экспрессионизм действительно был лишь отдельным элементом. А искусство Ленинграда в 1980-е в творчестве «Новых художников» снова смыкается с мировым в неоэкспрессионизме, переживающем второе рождение. Здесь экспрессионизм и метафизика создают образ мира, превосходящий советскую идеологию.

Традиция экспрессионизма в ленинградском искусстве предстает не только в виде канона, в котором учителя передают навыки ученикам. Идущая через разломы история искусства XX века не может иметь своим образцом академическую «школу» или средневековую «мастерскую», хотя именно в Ленинграде действовали «домашняя академия» Владимира Стерлигова и студия Осипа Сидлина – оплоты метафизики авангарда. Петербург обладает традицией, подобно тому как Земля – гравитационным полем. Георг Марцинский, исследуя метафизику экспрессионизма, выдвигает концепцию «сверх-субъективной личности»⁵³. Он представляет экспрессионизм не эгоцентричным самовыражением, но силовым полем синтеза, где личность расширяется в масштабах мироздания. В гравитационном поле «сверх-личности» города Петербурга все подвержено воздействию его экспрессивной силы. Единицами ее действия являются произведения, передающие универалистский импульс на далекие исторические расстояния.

Первый аспект экспрессионизма связан с важнейшим мотивом – гибелью техногенной цивилизации. Ленинград 1940-х – эпицентр урбанистической катастрофы. И не только военной: репрессии 1946–1953 годов начинаются именно здесь. В живописи Александра Русакова, Георгия Траугота, Александра Арефьева, Рихарда Васми, Шолома Шварца, Владимира Шагина мы видим чреватый смертью город, которому дана короткая передышка весной 1945-го. Ей посвящены на редкость близкие пейзажи, вероятно, не знакомых друг с другом Русакова и Арефьева, в которых одинаково режет глаз ярко живая молодая трава. Чуть вперед по времени, и военная тревога возвращается в венозных гаммах «Цветов на окне» Русакова. Спустя десятилетия в произведениях Ордена нищенствующих живописцев Ленинград остается местом всемирной драмы, городом на краю бытия. Гроза над новостройками у Шагина наступает в метафизических небесах европейского пейзажа, открытых Джорджоне. В этом городе древние и новейшие боги действуют бок о бок с людьми. На листах Арефьева совершаются жертвоприношения Прометея и Христа. А в сериях зарисовок Шварца сосуществуют быт и вселенский промысел: воины-дозорные над обрывом брандмауэра, вооруженные на античный лад, сменяются пассажирами трамвая или толпой, разгоряченной танцами в клубе. Как и в искусстве Павла Филонова, этот взгляд на город, будто со страниц Апокалипсиса, соединяет грандиозный исторический символизм с ясным видением всех подробностей человеческого существования. Рисунок Александра Никольского хранит бумажный скелет новогодней елки 1941/42 годов; рисунок Алевтины Мордвиновой – блокадную столовую с одинокой фигурой, замерзшей над стаканом чая; «Банная серия» Арефьева – парную женскую плоть; об оттепели напоминают гротескные дети на катке и модники на велотреке, вечерние окна учреждений, уставшие от ламп дневного света, запечатленные Шагиным и Васми. Обыденная жизнь в ленинградском экспрессионизме окрашена правдой небывало трагического и конвульсивно смешного, гротескного времени. Униформа этого времени – черный эковский ватничек, в котором стоит перед матерью зайчихой сынок-подросток в композиции Юрия Васнецова; бескозырка, взорванная вместе с железным затылком краснофлотца, выкованного Константином Симуном. Знаковые вещи времени – ошетинившиеся алюминиевые вилки и ложки («Букет» Владлена Гаврильчика) и памятник судьбе-бесконечности Симона в виде спутанного клубка проволоки. Близость предельного и запредельного создает пластический и смысловой пафос

index.php/наука/materialy-sotrudnikov/1629-Russkaya-kultura-i-ekspressionizm).

⁵³ Марцинский Г. Метод экспрессионизма в живописи / Пер. Б. Казанского. Пг., 1923. С. 35–41.

этого искусства: в нем нет ничего мелочного и мелкого. «Камерные» образы Васми, Марка Петрова, Шварца и – позднее – Бориса Кошелюкова, Тимура Новикова, Олега Котельникова выдерживают любое увеличение, распространяются на киноэкраны, на стены многоэтажных домов.

От других произведений экспрессионизма о жизни мегаполисов ленинградский экспрессионизм отличается особым ощущением границ – системообразующей идеей горизонта, общего края, где взаимодействуют земное и небесное, где пролегла граница физики и метафизики. Ее формы в 1940–1960-е растили Васми, Стерлигов, Татьяна Глебова, Вера Янова, Евгений Михнов, Александр Батурин, Павел Кондратьев, в творчестве которого религиозный аспект сменяется чудом северных сияний, бесконечных ледовых морей. Север в советской реальности – территория хтонического народа эзков, в реальности экспрессионизма – резерв метафизики. Плавно граненая, вогнуто-выпуклая фактура «Рыси» Бориса Воробьева, путешествующей взглядом внутрь и далее за горизонты видимого, сродни радужным плоскостям, в которых мерцают райские звери Франца Марка. Помня о взаимопереходности микрокосма и макрокосма, художники фокусируют свой взгляд на горизонтах событий, где одновременно слышны пространства ТУТ и ТАМ (Хармс). «Расширенное смотрение» показывает Стерлигов в далеких, казалось бы, от этой проблематики рисунках 1946–1947 годов для композиции о восстановлении Эрмитажа. Фиксируя процесс реставрации, Стерлигов проявляет и концентрирует живую экспрессию Всего: супрематизм пространства залов с высотами строительных лесов и звучными плоскостями чистого цвета стен, самоотверженность женщин-реставраторов, витальность античного искусства, избежавшего гибели в общей судьбе с этими людьми и пространством. Позднее Стерлигов превратил свои знания о горизонтах событий в чашекупольную формулу мироздания, но в эрмитажных рисунках они, говоря словами Виктора Шкловского, даны в непосредственном телесном ощущении, будто щека к щеке или путь под ногами.

Стереоскопичность ленинградского экспрессионизма – его второй сущностный аспект – восходит к петербургскому авангарду: к системам миропонимания «Союза молодежи». Теория фактуры Владимира Маркова, описывающая триединство материи, созданной природой, человеком и машинами; метод аналитического искусства Филонова, выявляющий биодинамику материи; метод расширенного смотрения Матюшина, восстанавливающий космическое единство среды, человека и вещей, проявляли изначальную общность фигуративного и абстрактного. Из всех движений модернизма именно экспрессионизм представляет в динамике взаимопереходность предмета и беспредметности. Его биоморфная геометрия аккумулирует энергию изменчивого мира. В Ленинграде последней трети 1950-х абстрактная живопись обновляет себя в искусстве Евгения Михнова-Войтенко. Причем это возрождение напрямую связано с чувством города, его пространственными гранями. По воспоминаниям Михаила Кулакова, Михнов предлагал устроить перформанс в стиле Поллока-Кляйна, но брутально местный по духу: предполагалось, что солдаты измажут сапоги в лужах и ведрах краски и станут «забивать» ее окрашенными подошвами в стену брандмауэра. В 1956–1961 годах Михнов не только создает «поллоковские» композиции, но и изобретает новейший язык живописи – «запись» информации о мире (о науке, природе, искусстве) значками-криптограммами, отдельными словами и символами. Абстрактный экспрессионизм в Ленинграде рубежа 1950–60-х представлен картинами и рельефами Михнова, композициями Виталия Кубасова. Поражает близость образов Михнова и Симуна, разделенных четвертью века. В «Рукопожатии» Михнова и скульптуре Симуна «Руки» абстрактный мотив создает форму абсолютного контакта противоположностей и форму бесконечного роста ввысь – два символа динамики неслиянности/нераздельности, стремления к целостности и к свету.

Третий существенный аспект ленинградского экспрессионизма заключается в синтезе архетипов европейской художественной традиции. Генрих Вёльфлин разделил по чувству

формы европейское искусство на северное, готическое и южное, тяготеющее к классицизму. Особенность ленинградской скульптуры и живописи 1920–1980-х годов заключается в единстве этих двух первоэлементов. Авангардная экспрессия окрашивает своей динамикой классическую форму («Девушка в футболке» Александра Самохвалова) или искажает ее судорогой катастрофы («Оборонная» Арефьева). Элементы классической гармонии становятся «отсветами» возвышенного, осеняющего сдвиговую форму («Пигмалион» Анатолия Басина). Живописная школа Сидлина (Басин, Евгений Горюнов, Игорь Иванов) в родстве со скульптурной школой Александра Матвеева (Александр Игнатъев, Наум Могилевский): у них общие далекие предки-прообразы – скульптуры Матвеева в имении Кучук-Кой. В 1900-е пути символизма расходятся в стороны неоклассицизма и авангарда, чтобы еще неоднократно соединяться вновь. По сравнению с активистской, вдохновленной футуристическими мечтами живописью Самохвалова и других экспрессионистов-классиков 1920-х, в 1970-е искусство сидлинцев погружается в путешествие, совершаемое во сне, которым были объаты герои Матвеева и Виктора Борисова-Мусатова. «Сон» этот – сумрачный путь через застойное безвременье, становящийся свободным творчеством.

Экспозиции Эрмитажа и Русского музея питали энергию экспрессионистического видения не слабее, чем улицы города. И речь не только об одиночных вкраплениях авангарда в экспозиции XX века, например картин Филонова в ГРМ с 1970-х. Очень влиятельным был первоисточник модернизма в живописи Рембрандта, который действовал вместе с «Дриадой» Пикассо, создавая напряжение между одухотворенной волной цвета и взрывной волной геометрической формы. Шаг из метафизической музейной реальности, сохранившей живое вещество образов мира и силу радикальных перемен, в реальность российской жизни совершил Соломон Россин. Начав в годы «оттепели», он, в соответствии с избранным псевдонимом, по-своему истолковал тогдашний социальный пафос и решил отдать свои силы запечатлению правды о жизни человека в России. Он путешествовал по стране, писал города и деревни, портреты их обитателей (его украинская жница – будто видимая издали на сверхскорости новейшего времени крестьянская богиня Вячеслава Пакулина), героев «эстетического инакомыслия» (Виктора Кривулина, Татьяну Горичеву). Показать свою живопись он, как и Михнов, мог только в мастерской. Множества исторических и современных образов Россина соединяются в картину «совокупного произведения искусства», которое наподобие суперантенны транслирует сигналы от гениев и мошек, сигналы Всего бытия.

Марцинский, совсем немного преувеличивая, утверждал, что «метафизическое настроение, властвующее над [экспрессионистами], преграждает им всякую реалистическую или натуралистическую форму искусства»⁵⁴. Настройкой на «духовидение» отличались Василий Кандинский и Эмиль Нольде, Пауль Клее и Франц Марк. В Ленинграде 1960–1970-х мистические идеи разделяли не только андеграундные живописцы, но и члены Союза художников, о чем свидетельствует громадная композиция Евсея Моисеенко «С нами Бог», соединяющая воспоминания о Второй мировой и образ крестного пути. Ленинградское духовидение, преодолевшее советские нормы жизни, по стилистике и тематике разнообразно: от произведений, посвященных христианским таинствам («Рождество» Яновой), до возвышенной оптической музыки, созданной Глебовой и Геннадием Устюговым; от вонзившегося в мозг Арефьева гофмановского видения «шелкунчика» Павла Первого мужику-дикарю до напряженной мистической беседы интеллигентов, запечатленной Завеном Аршакуни. В конце 1980-х к христианскому образу оплакивания, подводя итоги советскому времени, независимо обращаются Игнатъев и Симун («Пьета»).

В 1970-е годы в мировом искусстве совершается разворот от модернизма к постмодерну, от культуры, спроецированной в будущее, к культуре, обращенной во все стороны света и

⁵⁴ Марцинский Г. Метод экспрессионизма в живописи. С. 46.

времени. Неоэкспрессионизм в искусстве немецких «Новых диких» и итальянского трансавангарда вновь привлек внимание к выразительным возможностям живописи, которые отрицала критика, ориентирующаяся на концептуализм. Бытовало мнение, что искусство «нонспектакулярно», в противовес которому европейские художники Георг Базелиц, Райнер Феттинг, Ансельм Кифер, Франческо Клементе писали грандиозные картины, представляя мистические трипы и политическую жизнь XX века. Всеобъемлющий мультимедийный проект Кошелухова «Два хайвея» (1994–2010-е) исследует морфологию всемирной культуры в картинах, пастелях и компьютерной графике. Тысячи пастелей хранят образы народов, зверей и птиц, культовых памятников и городов: портрет мира, словно бы видимого с орбиты. Универсализм философии экспрессионизма привел Кошелухова к идее создать целокупный «витражный» портрет жизни на Земле. Любопытно, что художник был не единственным, кого в Ленинграде интересовали далекие культуры и страны. Пелагея Шурига создает величественную «Мексику», словно бы расцветившая гениальные черно-белые кадры Сергея Эйзенштейна. Рассматривая динамику экспрессионизма в Ленинграде второй половины XX века, мы видим ее усиление и развертывание универсалистских идей.

Эта внутренняя динамика приводит на рубеже 1970–1980-х годов, синхронно с европейским и американским искусством, как показала выставка «Свободная изобразительность – 1980-е» в фонде Леклерк (Ландерно, 2017), к появлению мощного побега неоэкспрессионизма, берущего начало в сплоченной Кошелуховым группе «Летопись». Новиков и «Новые художники» Иван Сотников, Олег Котельников, Вадим Овчинников, Инал Савченков формируют информационное поле актуальной культуры. Их экспрессионизм действует дальше на универсалистской силовой тяге, распространяя авангардное всѣческое понимание неограниченности творчества, возможности воплощения образов в любых материалах и практиках. Новейший образ динамической гармонии сфер и пример обретенной материальной свободы искусства – коллаж Т. Новикова «Аэропорт», небывалый, одновременно пафосный и веселый пейзаж, сделанный с помощью картинок из журналов, наклеенных на ткань. Он представляет аэропорт Пулково одновременно во всех его функциях: работу диспетчеров, пилотов, парковок, спутники и взлетные полосы. Энергия искусства «Новых художников» свободно дрейфует из живописи и графики в кино, музыку, театральные перформансы. В их произведениях возрождается мощь динамического классицизма («Всадник» Котельникова, «Ленинградский пейзаж» Новикова); авангардный поиск «расширенного смотрения» («Жизнь растений» Овчинникова) соседствует с широкоэкранными композициями в стиле киберпанковской космической фантастики («Центр управления полетом» Савченкова); а наиболее яркая примета современности – рок-клуб – изображен в экстатическом драйве Пергамского алтаря («Концерт» Сотникова). «Новые» работают коллективно, но сам образ художника-демиурга в их творчестве всегда индивидуален («Бошетунмай» Котельникова).

Ленинградский-петербургский экспрессионизм, универсально расширяясь, в ядре сохранил живописные постоянные традиции: метафизический пейзаж Петербурга на пустынном берегу Леты, портреты художников, изображения городской жизни. Хранителями живописной экспрессии являются не только художники, но и кинорежиссеры от Григория Козинцева до Евгения Юфита, поэты от Роальда Мандельштама и Олега Григорьева до Олега Котельникова, музыканты от Дмитрия Шостаковича до Виктора Цоя, фотографы Борис Смелов и Борис Кудряков. Остановимся здесь на одном важном примере, связывающем 1980-е с 2010-ми: на «Мрачных картинах» Владимира Шинкарева. В этих пейзажах экспрессия художественной формы постепенно становится невесомой, подобной окрашенному лучу кинопроекции или эмульсии, в невидимом веществе которой возникает фотообраз. (Набросками для Шинкарева служат его собственные фотографии.) Подвергая живопись дематериализации, одновременно с тем, как дематериализуется и сам легендарный город, Шинкарев парадоксально усиливает энергию метафизики, пронизывающую петербургский миф. Вечность здесь – превращение в

лучевую материю исторической памяти. Из этого далекого света выступают контуры домов, деревьев, набережных и одинокие жители, которые являются в картины Шинкарева из произведений его любимых художников Васми и Шагина. Однако ценителю гротеска Шинкареву близок и автор стремительно удаляющихся «Двоих», яростный Арефьев. О нем напоминает главный хит Шинкарева – символический портрет ленинградского митька-Заратустры «Один танцует».

Мифогенность Петербурга ослабевает, застраивается его горизонт, питающий художественную традицию. Между тем, спустя столетие, исполняя авангардные пророчества, живопись вышла на городские стены. И шедевр петербургского стрит-арта – портрет Хармса, созданный в 2016-м Павлом Касом и Павлом Мокичем, вживляет черные линии лица в стену дома, где жил Хармс, татуировкой, вколотой в кожу. Лицо поэта выступает из небытия в мощи линейной экспрессии, соединенной с плотью города, и восстанавливает целостность нашей истории во всех ее шрамах.

Краткий очерк истории нонконформизма в Ленинграде ⁵⁵

10 марта 1918 года под охраной латышских стрелков Владимир Ильич Ленин тайно выехал из Петрограда в Москву. Советское правительство бежало от наступавших немецких войск. Москва через два дня вернула себе статус российской столицы, а Петроград в 1924-м после смерти Ленина переименовали в Ленинград. Эти события сильно повлияли на жизнь города: имя Ленина, казалось, требовало идеологических репрессий, и именно здесь власти проводили самые жесткие кампании против гражданского населения. Расположенный у западных границ, Санкт-Петербург–Петроград–Ленинград в советское время был гораздо более закрытым городом, чем Москва, где жили иностранные дипломаты, журналисты и специалисты, привлеченные к осуществлению экономических реформ. Однако именно перенос столицы способствовал тому, что Петербург сохранился как *Gesamtkunstwerk* XVIII–XIX веков. Москва превращалась в мегаполис XX столетия с небоскребами и многополосными автострадами, в Ленинграде историческая сцена сохранялась в относительной неизменности. Воды Невы и широкие небеса над мостами, прошитые шпилями Адмиралтейства и собора Петропавловской крепости, показывали две действующие силы: природу и свободное творчество. Это ленинградское впечатление высказал художник и поэт Олег Котельников:

Природа, а не знаки власти
Питает воду и отчасти
Вселяет мысли о свободе
На ней живущему народу
В минуты смуты и ненастья

Во второй половине 1940-х в Ленинграде началась история советского неофициального искусства. Противостояние власти проявлялось здесь в форме «эстетического инакомыслия», по словам филолога Татьяны Никольской. Когда официальная пропаганда обрушила всю свою мощь на Бориса Пастернака, уничтожая его за то, что его роман «Доктор Живаго», опубликованный на Западе, получил Нобелевскую премию, молодые ленинградские поэты из так называемой «филологической школы» Леонид Виноградов, Михаил Ерёмин и Владимир Уфлянд, рискуя собой, написали на гранитной облицовке берега под Летним садом «Да здравствует Пастернак!» Так в пространство Ленинграда вернулся импульс авангардного абсурдистского спектакля, в частности театра Игоря Терентьева конца 1920-х годов. Абсурд этого лозунга – советские люди привыкли читать «Да здравствует КПСС!» – отличительная черта ленинградского послевоенного авангарда. Будущий нобелевский лауреат Иосиф Бродский, которому было суждено попасть под удар советской идеологической машины меньше чем через пять лет, в 1963-м, претендовал на то, что вообще не понимает язык советской власти. Когда к советским праздникам фасад дома, где он жил, закрывали огромным портретом члена Политбюро ЦК КПСС, Бродский лукаво спрашивал: «Кто это? Очень похож на Уильяма Блейка». Таким образом, если в Москве нонконформизм был в основном «заточен» на критику и деконструкцию советского идеологического языка, будь то живопись лианозовской школы, соц-арт или концептуализм, в Ленинграде оппозиция предполагала исключение советского в любом

⁵⁵ 2016. Статья впервые опубликована по-французски: *L' Art Non-Conformiste a Leningrad // Kollektisia! Art contemporain en URSS et en Russie. 1950–2000. Paris: Centre Pompidou. Editions Xavier Barral, 2017. P. 257–261.*

виде из жизненного кругозора. Несоветские городской пейзаж и мифология Петербурга этому, несомненно, способствовали.

Орден нищенствующих живописцев – первая группировка ленинградских нонконформистов, особенно продуктивная в 1949–1956 годах, представляла собой дружеское общество молодых художников Александра Арёфьева, Рихарда Васми, Владимира Шагина, Шолома Шварца, Валентина Громова и поэта Роальда Манделъштама. В 18–20 лет эти художники получили «волчьи билеты»: их выгнали, не дав доучиться, из школы при Академии художеств и других профессиональных училищ «за формализм». Эстетическое сопротивление требовало жертв не меньше политического. Ведь речь шла о высшей художественной правде: участники ОНЖ пережили войну детьми, их взгляд на жизнь ленинградских улиц был гораздо ближе Жану Фотриэ и Жоржу Руо, чем статусным сталинским живописцам, преподавателям Академии художеств. В 1962–1965 годах Арёфьев изображал героев античности Прометея и Прокруста словно своих современников, очень близко к тому, что сделал в фильмах «Царь Эдип» и «Медя» Пьер Паоло Пазолини. В 1960-е, когда размежевание на официальную и неофициальную советские культуры завершилось, именно Арёфьев стал лидером ленинградского нонконформизма.

Экспрессивная модернистская живопись не только отвечала современности послевоенного Ленинграда с его израненным телом, взорванным пространством, но и соединяла эту современность через двадцать лет запретов, репрессий, замалчивания с практикой авангарда 1920-х годов. Здесь действовал Музей художественной культуры (первый музей модернизма в мире), позднее преобразованный в институт ГИНХУК, возглавлявшийся Казимиром Малевичем, с которым в разной степени сотрудничали все знаменитые основоположники русского и советского авангарда, включая основателей органической концепции авангарда Павла Филонова и Михаила Матюшина. Всех их объединяло общее прошлое – членство в авангардном «Союзе молодежи» 1910-х годов. Итак, на протяжении всего XX века именно молодежные дружеские кружки, маргинальные по отношению к официальному искусству, как знаменитые поэты ОБЭРИУ, производили и передавали следующим поколениям энергию авангарда. Молодой Даниил Хармс предложил Малевичу присоединиться к Академии левых классиков. Парадоксальное соединение абсурдизма и классики – главное отличительное свойство ленинградского миропонимания, ведь здесь, по словам Тимура Новикова, все титаны авангарда, изгои официальной художественной жизни, действовали как строители систем, а не антисистем.

В 1950–1960-е годы второй модернизм Ленинграда достиг удивительных результатов благодаря художникам старшего поколения, которые пережили сталинский террор и сохранили мужество учить и рассказывать о модернизме. Это были, например, Георгий Траугот и Владимир Стерлигов, создатели «домашних академий» (у Стерлигова обучение велось по программам ГИНХУКа), или Николай Акимов, художник и театральный режиссер, воспитавший не только Олега Целкова, но и Евгения Михнова-Войтенко. Двадцатипятилетний Евгений Михнов в 1957–1959 годах создает свой стиль абстрактной живописи. Несмотря на стесненное жизненное пространство (как и большинство ленинградцев тогда, он живет в коммунальной квартире и мастерской у него нет), Михнов пишет композиции большого формата (150 × 250 см). Он называет их «Тюбик», чтобы акцентировать работу чистой несмешанной краской. Михнов именует свои абстракции «конкретиями», высказывая убежденность в том, что именно язык абстракционизма позволяет представить все элементы жизни. Каждый холст показывает одну из сторон мироздания: природу, технику, материю самой живописи.

Советская власть не разделяла эти взгляды: абстракционизм был в СССР запрещенным искусством, и Михнов лишь раз получил возможность выставить свои картины в зале небольшого дома культуры. Неудивительно, что полностью вытесненные к концу 1960-х из публичной сферы неофициальные художники в 1970-е годы начинают бороться за право устраивать выставки. Первым и самым известным событием в этой истории открытого противостояния с

советской властью стала Бульдозерная выставка в Москве 1974 года. В ней участвовали ленинградские художники Евгений Рухин и Юрий Жарких, которые с помощью Арефьева создают в Ленинграде первый союз нонконформистов – Товарищество экспериментальных выставок (ТЭВ). 22–25 декабря 1974 года в ленинградском Дворце культуры имени Ивана Газа проходит первая в СССР публичная выставка нонконформистов. Очередь на нее контролируют офицеры милиции, зрителям дается на осмотр не более 20 минут, участвуют 50 художников из Ленинграда.

24 мая 1976 года Рухин погибает во время пожара в своей мастерской. 30 мая у стен Петропавловской крепости началась выставка в его память. Правда, большинство художников не добрались до места сбора, так как милиция заранее взяла у членов ТЭВа подписку о невыходе из дома, и тех, кто вышел, задерживали на мостах в крепость, отличая художников по внешнему виду (длинноволосые мужчины с картинами). Беспрепятственно добрался на берег Невы под стенами крепости только Борис Кошелухов, который нес не картину, а объект «Восклицание» (Кошелухов, художник по прозвищу «Философ», называет свои объекты «концептами»), собранный на доске из ночного горшка и больничной утки. «Восклицание» немедленно с выставки поступило в собрание поэта и диссидента Юлии Вознесенской. В ночь с 4 на 5 августа друзья Вознесенской, художники Олег Волков и Юлий Рыбаков, сделали на крепостной стене «лицом» к Неве огромную надпись: «Вы распинаете свободу, но душа человеческая не знает оков». На следующий день милиционеры сначала закрыли буквы крышками гробов, потом стерли граффити. Рыбаков и Волков были арестованы и получили лагерные сроки. Однако эта расправа не испугала Бориса Кошелухова: он создает группу учеников и называет ее «Летопись». В 1977-м членом группы становится 19-летний Тимур Новиков.

Вторая половина 1970-х – начало 1980-х годов – это время институализации нонконформизма: растут коллекции неофициального искусства в России и за границей, живописец Анатолий Басин пишет хронику неофициальных выставок и биографии ленинградских художников, появляются первые самиздатовские журналы (в Ленинграде с января 1976 года выходит литературно-философский журнал «37», который издают поэт Виктор Кривулин и философ Татьяна Горичева). И в то же время под давлением властей начинается исход неофициальных художников и литераторов из России: в 1977-м из Москвы уезжают Виталий Комар и Александр Меламид, Олег Целков, из Ленинграда в Париж – Александр Арефьев, в Рим – Борис Кошелухов.

В Италии карьера Кошелухова складывается многообещающе: в ноябре 1977-го он участвует в Венецианской биеннале. Однако же необходимость адаптации к условиям художественного рынка отвращает его так же, как и политическое давление в СССР. Решив, что «незачем менять железную клетку на золотую», Кошелухов возвращается в Ленинград. Здесь он становится проходчиком тоннелей метро – это единственная работа, куда берут людей без постоянного места жительства. Метростроевцы достают из ленинградской земли древние петровские сваи, и так Кошелухов становится скульптором: из старинного дуба он режет скульптуры, подобные средневековым рострам. Параллельно он начинает создавать мегапроизведение «Два хайвея» – воплощенный в живописи и пастели, а затем в компьютерной графике совокупный морфологический портрет Земли: животных, народов и богов, ландшафтов, словно бы обозреваемых с околоземной орбиты.

Кошелухов был единственным художником, добровольно вернувшимся в СССР и дважды прошедшим через железный занавес. Пример его жизни воздействовал на молодежь не слабее, чем пример его экспрессивной примитивистской живописи. Тимур Новиков еще в 1978 году, когда Кошелухов был в Италии, организовал свой первый кураторский проект – устроил сквот – мастерские для группы «Летопись» в здании бывшей церкви. В 1982-м вокруг него образуется группа «Новые художники». Ее главными участниками становятся Олег Котельников, Иван Сотников, Георгий Гурьянов, Вадим Овчинников, Евгений Козлов, Сергей Бугаев-

Африка. НХ находятся под сильнейшим воздействием выставки Михаила Ларионова в Русском музее – случайного и удивительного для тех лет (1980 год) события. В творчестве Кошелюхова, который создавал концепты из старых вещей и писал картины на мебельной ткани, так как у неофициальных художников не было возможности покупать краски и холсты в профессиональных магазинах, НХ находят продолжение авангардной традиции «всёчества» – создания искусства из всего и превращения всего в искусство.

В отличие от знаменитого лозунга Бойса, «всёчество» несет не столько социальную идею, сколько энергию тотального творческого преображения жизни. НХ за три года удается создать небывалую среду, где каждый – художник, поэт, музыкант и кинорежиссер, а в фильмах, снятых 16-миллиметровой камерой, играют ближайшие друзья. Жизнь НХ – это нескончаемый хэппенинг. Картина Олега Котельникова «Медицинский концерт» написана как раз по мотивам одного из главных театральных представлений группы. В декабре 1983 года с участием поэта Аркадия Драгомощенко, музыкантов Сергея Курехина, Владимира Булычевского и Всеволода Гаккеля, панка Алексея Сумарокова и сотрудника станции скорой помощи Алексея Свинарского, Новиков, Гурьянов и Сотников устроили концерт в доме-музее писателя Федора Достоевского. Инструменты были нелегально доставлены со станции скорой помощи, расположенной через улицу: барабанщик Георгий Гурьянов управлял «Длинной струной» – капли из капельницы падали на пластинку, подключенную к звукоусилителю. Любопытно, что НХ тогда не знали ни о Джоне Кейдже (с которым позднее познакомились, и он пригласил Сергея Бугаева оформлять спектакль Мерса Каннигэма, а Новикову подарил якобы произведение Марселя Дюшана), ни тем более о «Длинной струне» – музыкальном инструменте в виде струны, протянутой через всю квартиру одной из учениц Михаила Матюшина. Тимур Новиков называл свои эксперименты «ноль-музыкой» и «ноль-культурой».

Первым кинематографистом в кругу НХ стал Евгений Юфит, панковский друг Котельникова; он придумал альтернативную киностудию «Мжалалафильм», и вокруг этой идеи сформировалось движение «некрореалистов», в котором участвовали режиссеры и художники Андрей Курмаярцев-Мертвый, Евгений Кондратьев-Дебил, Игорь Безруков, художники Леонид Трупырь, Владимир Кустов, Сергей Бариков-Серп, перформансист и литератор Юрий Красев-Циркуль. Название «некрореализм» своим появлением обязано катастрофической смертности советских вождей (трое из них умерли друг за другом в 1982–1984 годах). Панки-некрореалисты представляли посмертную жизнь не в формах социалистического Элизиума у Кремлевской стены, который стали часто показывать по телевидению, а в буйстве красок разлагающихся трупов и органики, паразитирующей на них. Ранний некрореализм создал область творческого куража в позднесоветской энтропии.

Именно о таких сообществах художников Акилле Бонито-Олива, идеолог европейского трансавангарда, к которому относятся и ленинградские «Новые», сделал в 2001 году выставку и книгу «Art Tribes». «Племя» «Новых художников» собиралось в коммунальной квартире Тимура, которую планировали ремонтировать, соседей выселяли, и Тимур превратил ее в галерею «АССА». Название галереи было позаимствовано из надписей с картин Олега Котельникова, чью выставку Тимур сделал в 1983 году. Экспрессивный стиль живописи Котельникова придавал комиксам и эпизодам из жизни НХ масштаб эпических сказаний. С другой стороны, герои мифологии и священной истории, святые и пришельцы прямо вторгались в современность: кухню в своей коммунальной квартире Котельников расписал фресками, и соседка готовила обед под изображением сидящей на скале Богоматери.

«АССА» функционировала как сквот, здесь снимали кино, писали картины и музыку, устраивали выставки и показы моды. Неслучайно позднее домашнюю галерею Новикова сравнят с «Серебряной фабрикой» Энди Уорхола. Уорхолу о Новикове и его друзьях рассказывала Джоанна Стингрей, которая интересовалась русской рок-музыкой и одной из первых приехала в Россию в 1984 году. И она же привезла в галерею «АССА» сувениры от Уорхола: его

«Философию» в подарок Новикову и коробку супа «Кэмпбелл» (на банках были автографы, но художники бестрепетно вскрыли драгоценные консервы, так как время было не очень сытое).

«Новые» любили коллективные формы творчества, свидетельством чему является сделанная дома у московского художника Гоши Острецова картина на ткани «АССА», представляющая объединение Москвы и Ленинграда. По словам Котельникова, ее рисовали хозяин дома Острецов, сам Котельников, Иван Сотников и художник из группировки «Новые дикие» Олег Маслов. НХ также непрерывно изображали друг друга и товарищей по разуму из других молодежных кружков. На замечательном рисунке Котельникова (портрет Н. Решетняка) изображен не коллекционер Решетняк, с которым Котельников не был тогда знаком, а художник Владимир Яшке из группировки «Митьки». Идеология «митьковского движения», созданная писателем и живописцем Владимиром Шинкаревым, была близка НХ своим пацифизмом. «Митьки никого не хотят победить», – говорилось в романе Шинкарева. Виктор Цой, художник и фронтмен группы «Кино» в это же время пел: «Я никому не хочу ставить ногу на грудь».

В 1987-м название галереи «АССА» перешло к известному фильму Сергея Соловьева, который в свою очередь принес «Новым» всероссийскую популярность. Главную роль в нем сыграл Сергей Бугаев-Африка, художник и актер, звезда Нового театра, исполнитель роли Аглаи в спектакле «Идиот». Тимур Новикову, который вместе с Сергеем Шутовым работал художником-постановщиком, удалось перенести в фильм обстановку «Ассы» и многие произведения НХ, например объект «Железная книга» художника, поэта, автора многочисленных произведений мэйл-арта Вадима Овчинникова. В финале фильма Виктор Цой поет песню с припевом «Перемен требуют наши сердца», и для миллионов она становится выражением всех надежд перестройки Михаила Горбачева.

Еще в 1983 году, когда экономика СССР стала погружаться в глубокий кризис и сильно поднялись цены, в том числе и на художественные материалы, Новиков предложил друзьям перейти на технику коллажа. Сам он тогда стал делать картины-коллажи на больших кусках тканей – портативные декорации к концертам группы «Кино» и оркестра «Популярная механика» Сергея Курехина. В 1987 году Тимур придумал новую художественную форму в цикле текстильных панно «Горизонты» и сопроводил ее теорией перекомпозиции. Его теория восходит к супрематической идее Малевича: речь идет о форме, превосходящей бывшие до нее. Однако Новиков видит свою задачу в том, чтобы через «обнуление» прежних форм путем их перестройки, перекомпозиции создать новую гармонию, искусство нового языка, описывающего весь наличный мир, понятного зрителям всех культур и способного их объединить. «Горизонты» Новикова, в которых изображения сделаны по трафарету и узор тканей включен в композицию как смысловой и эстетический элемент, позволяют по-новому понять смысл постмодернистской апроприации: оперируя готовым массовым дизайном и тиражными образами, Новиков каждый раз создает уникальную картину мира. Так, в одном из первых панно этой серии «Олень зимой» Новиков представляет волшебный Север. Узор в горошек символизирует снегопад над светящейся снежной равниной, в центре которой художник ставит знак оленя – тотемного животного северных народов. Произведения Новикова становятся все более существенными для понимания производства современного искусства в режиме «постпродукции», если пользоваться понятием Николая Буррио. Новиков, как и другие художники, использующие «готовые формы», экологично не умножает сущности. Однако он дает возможность своим материалам перейти в «высшую лигу» – стать произведениями искусства, не совершая над ними насильственной трансформации, а наоборот – выявляя их художественный потенциал.

В конце 1980-х искусство «Новых», как и вся культура нонконформизма, наконец получает доступ к зрителям. Интересно, что «Новые художники», став публичными фигурами (группа «Кино», в которой играет Гурьянов и поет Цой, собирает в 1989–1990 годах стадионы), предпочли сохранить свое частное пространство. Галерея «АССА» в 1987-м прекратила

свое существование. И вскоре в их кругу появилась новая форма общих творческих интересов – Пиратское телевидение. ПТВ придумали Владислав Мамышев и Юрис Лесник и начали его снимать благодаря поддержке и участию Гурьянова и Новикова, который их и познакомил. Род занятий Мамышева невозможно определить однозначно: он был артистом и писателем, художником и певцом, лет с пятнадцати он жил в образах Мерилин Монро и Адольфа Гитлера, а в середине 1990-х сумел вместить в себя десятки великих и гротескных характеров от Будды и Христа до Жанны Д'Арк, Иоанна Павла II и Дракулы. Лесник же интересовался видео-артом, его первые опыты произвели впечатление на Нам Джун Пайка, который выписал ему чек на покупку хорошей камеры. Лесник сохранил чек и показывал его в России, убеждая полицейских в том, что это – водительские права европейского образца.

ПТВ начали снимать в 1989 году и снимали до 1993-го. Придуманные Новиковым, Мамышевым, Лесником и Гурьяновым программы пародировали официальное телевидение и освещали жизнь «Новых художников». В хит-парадах «Музыкальных страничек» фигурировала продюсируемая Новиковым группа «Новые композиторы», в «Новостях культуры» показывали, например, Мамышева в гриме Мерилин Монро на приеме у американского консула по случаю открытия выставки Питера Макса. «Кинозал ПТВ» представлял фильмы, снятые НХ: «Опять двойка» Лесника, сериал «Смерть замечательных людей», пародирующий книжную серию «Жизнь замечательных людей» (Лесник снял серию «Адольф и Ева», Андриус Венцлова – «Джон и Мерилин»). Гурьянов стал звездой спортивной программы «Спартакус». Иногда пишут, что ПТВ внедрялось в сетку официальных телетрансляций. На самом деле, художники такой цели себе не ставили. Но они любили перемонтировать кинофильмы, вставляя туда свои эпизоды, и архив ПТВ был доступен для всех желающих-знакомых, которые в свою очередь делали свои версии программ. То есть ПТВ, в отличие от контролируемого телевизионного зрелища, было открытым, партиципаторным видео-хеппенингом, в котором запечатлена жизнь на рубеже 1980–1990-х, в самое свободное и столь много обещавшее время в российской истории.

В 1987 году советским людям стали выдавать иностранные паспорта, и они смогли впервые за 70 лет свободно выезжать за границу. Тимур Новиков, Олег Котельников, Георгий Гурьянов и другие «Новые художники» отправились в Европу с концертами оркестра «Популярная механика» как художники-оформители. Одновременно и в Россию начали приезжать знаменитые западные художники и музыканты. В Ленинграде побывали Джон Кейдж и Роберт Раушенберг. А весной 1990 года Понтюс Хюльтен привез в Русский музей замечательную выставку авангарда XX века «Территория искусства». Вместе с картинами и скульптурами к нам в музей прибыли его студенты-художники. «Территория искусства», то есть Кандинский, Мондриан, «Большое стекло» Дюшана, «Мягкие музыкальные инструменты» Ольденбурга, «Коробки Брилло» Уорхола и «Муза грязи» Раушенберга размещались на втором этаже, а на первом была смонтирована выставка «Ателье» из произведений студентов Хюльтена и молодых ленинградских художников, которых мне посчастливилось ему рекомендовать. После выставки Хюльтен пригласил некоторых из них в Париж на стажировку в Институт пластических искусств, а в свою собственную коллекцию он купил панно Тимура Новикова и работу Сергея Бугаева.

Летом 1991 года казалось, что в Ленинграде есть только одна власть – власть искусства. В ночь с 21 на 22 июня куратор и художник Иван Мовсесян арендовал Дворцовый мост. «Новые» быстро прикрепили картины на проезжей части моста, и, когда его пролеты развели, чтобы дать проход кораблям, их произведения взмыли вверх, образовав самую небывалую выставочную площадь. На гигантском створе моста они светились драгоценными марками. Мы все стояли у Ростральных колонн на стрелке Васильевского острова, где когда-то в начале 1920-х годов шли мистерии революционного театра, слушали музыку и любовались этим удивительным зрелищем, а Юрис Лесник снимал фильм ПТВ «Экзотика классического».

Актуальное искусство часто интерпретируют, исходя из теорий, трактующих социальные практики и человеческое поведение. Неофициальное искусство Ленинграда сложно описать в понятиях марксизма или психоанализа. Ему скорее подходит теория «шести рукопожатий», утверждающая нашу вселенскую близость и обещающая нам возможность вне времени пересечься с кем-то из великих творцов через прихотливую траекторию дружеских связей и знакомств. Здесь это не вопрос статистики, но ключевая тема выживания: найдется ли в будущем кто-то, кто получит далекий творческий импульс и придаст ему новое ускорение. Поэтому в нашей истории нет ничего важнее этой прерывистой линии, объединяющей своим контуром дружеские кружки мало кому известных молодых людей, которые вдруг выходят из неизвестности и начинают вдохновлять читателей и зрителей, бодрить умы и радовать глаз, свидетельствуя о том, что свобода и гармония – не просто узурпированные властью слова.

Орден непродávующихся живописцев и ленинградский экспрессионизм ⁵⁶

*В переулке моем – бульжник,
Будто маки в полях Монэ.*

Р. Манделштам

Эпоха призывает к стене. Надо подготовиться.

В. А. Денисов. «Ленинградская правда», 1927

Орден непродávующихся живописцев – это Александр Арёфьев, Рихард Васми, Валентин Громов, Владимир Шагин, Шолом Шварц. Все они взяли очень ранний старт, потому что жизнь в годы их молодости ускори́лась и поколения сменяли друг друга с катастрофической быстротой. Обстоятельства места и времени рождения художников характеризует один лозунг: «Эпоха призывает к стене» – 17 апреля, в памятный год десятилетия Февральской и Октябрьской революций, так примечательно выступил в главной городской газете Ленинграда Владимир Денисов, идеолог «Круга художников», только что созданного общества молодых и радикальных живописцев. Через несколько месяцев, в праздник коммунистического переворота, произойдет демонстрация троцкистов – последнее выступление политической оппозиции. Сворачивался НЭП, и готовились новые массовые репрессии – поголовная высылка «лишенцев», дворян и буржуазии, из Ленинграда (1928-й). Денисов сказал своим лозунгом гораздо больше, чем намеревался сказать. Он хотел выразить монументальный пафос времени, призвать к созданию титанической коллективной фрески, которую считал основной формой актуальной живописи другой лидер нового искусства – вдохновитель ленинградского ИЗО-РАМа И. И. Иоффе. Так следовало понимать эту фразу, если смотреть по сути. Но если смотреть «по факту», слова Денисова несут другой смысл: эпоха вот-вот поставит к стенке.

Лязг но́жниц судьбы отчетливо слышен в 1929-м, когда в Ленинграде родились Рихард Васми и Шолом Шварц. Социальное положение их семей не отличалось устойчивостью. Отец Васми – мелкий предприниматель, владелец книжной лавки, а в прошлом – архитектор; мать Шварца была дочерью раввина, отец – инженером. Шел год «Великого перелома», когда город захлестнули толпы бегущих от коллективизации крестьян. Вокзалы, подъезды, сады и парки превратились в ночлежки. Кончились петроградские мечты об эллинизме, и началось новое варварство. Даниил Иванович Хармс датирует рассказ «Утро» праздником 25 октября 1931 года:

Я делаю надменное лицо и быстро иду к Невскому, постукивая тросточкой.

Дом на углу Невского красится в отвратительную желтую краску. Приходится свернуть на дорогу. Меня толкают встречные люди. Они все недавно приехали из деревень и не умеют еще ходить по улицам. Очень трудно отличить их грязные костюмы и лица.

Они топчутся во все стороны, рычат и толкаются.

Толкнув нечаянно друг друга, они не говорят «простите», а кричат друг другу бранные слова.

На Невском страшная толчея на панелях. На дороге же довольно тихо. Изредка проезжают грузовики и грязные легковые автомобили.

⁵⁶ Впервые опубликовано в каталоге: Беспутные праведники. Орден нищенствующих живописцев / Под ред. В. Назанского. СПб.: Новый музей, 2011.

Трамваи ходят переполненные. Люди висят на подножках. В трамвае всегда стоит ругань. Все говорят друг другу «ты». Когда открывается дверца, то из вагона на площадку веет теплый и вонючий воздух...

В окнах проплывают Биржевой мост, Нева и сундук. Трамвай останавливается, все падают вперед и хором произносят: «Сукин сын!»

Кондукторша кричит: «Марсово поле!»

В трамвай входит новый пассажир и громко говорит: «Продвиньтесь, пожалуйста!» Все стоят молча и неподвижно. «Продвиньтесь, пожалуйста!» – кричит новый пассажир. «Пройдите вперед, впереди свободно!» – кричит кондукторша. Впереди стоящий пассажир басом говорит, не поворачивая головы и продолжая смотреть в окно: «А куда тут продвинешься, что ли, на тот свет»⁵⁷.

В 1930-м в Ленинграде родился Валентин Громов, следом за ним в 1931-м – Александр Арефьев; и наконец в 1932-м на свет появился Владимир Шагин, Пекшев по репрессированному отцу⁵⁸. Год рождения Шагина вошел в историю сокрушительной реформой советской культуры. Начали формировать контролируемые официальные союзы писателей, художников и композиторов; запрещены литературно-художественные группировки, в том числе и «Круг художников». Петроградские свободные художественные мастерские (ПГСХУМ–ВХУТЕИН), где учились круговцы, – высшее учебное заведение, созданное авангардистами в Императорской Академии художеств, было реформировано в Институт живописи, скульптуры и архитектуры при Всероссийской Академии художеств. В СССР надолго упразднена свобода творчества. Но приходит Великая Отечественная война и несет чрезвычайный порядок: на фоне морали военного времени, то есть в условиях инфляции морали и идеологий, всему предьявлена его истинная цена. В середине 1940-х в Ленинграде, только что освобожденном от блокады, Арефьев, Громов, Шварц и Шагин встречаются в Средней художественной школе – в залах Всероссийской Академии художеств, еще не отремонтированных после артобстрелов. А в 1948-м к дружеской компании учеников СХШ примыкает Васми, студент архитектурного техникума. В одном классе с Арефьевым и Шварцем в СХШ учатся сын круговца Георгия Траугота Александр, Родион Гудзенко и Марк Петров, судьбы которых пересекались с судьбой основателей Ордена непродávующихся живописцев и позднее, в 1950–1970-е годы. Так, к 1948 году сплотился «арефьевский круг», составленный из молодых людей от шестнадцати до девятнадцати лет.

Стремление молодежи к свободному общению и образованию группировок молодежной культуры – естественные процессы. В их русле появились в Петербурге – Ленинграде и «Мир искусства», и «Круг художников», и ОБЭРИУ. «Непродávующимся живописцам», однако, требовалось особое мужество, чтобы жить по законам романтического кружка юношей, игнорируя идеологию и узаконенные профессиональные союзы советского общества. Их предшественники из ОБЭРИУ (1927–1931), поэты Даниил Хармс и Александр Введенский, за такую практику в 1931-м были арестованы. Сама возможность появления Ордена непродávующихся живописцев объясняется местом и временем – Ленинградом в блокаду, которую все эти художники знали не понаслышке (Арефьев из города не выезжал, Васми, родители которого погибли в 1942-м, был тогда эвакуирован, как и Шварц, – один в Ростов, другой – в Ярославль). Город представлял небывалое, адское и величественное зрелище. Мой отец, вывезенный пятилет-

⁵⁷ Хармс Д. Полн. собр. соч. Т. 2. СПб., 1997. С. 28, 24.

⁵⁸ Отец – преподаватель истории, опасной науки, через несколько лет сгинет в лагерях, и мать даст сыну фамилию отчима, который будет репрессирован уже после войны, в 1950-м, по Ленинградскому делу, за что его пасынка немедленно начнут исключать из учебных заведений города.

ним мальчиком в августе 1942-го и вернувшийся ровно через два года, запомнил первую зиму такой:

Весь город от Ржевки и Пороховых до Нарвской заставы и Порты – одна огромная братская могила, гигантский, растянувшийся на километры некрополь. Каждый дом – многоэтажный склеп. Каждая квартира – рефрижератор морга, в котором покоятся в своих гробах-постелях мертвецы, вмерзшие в собственную мочу⁵⁹.

Главный хронист традиции ленинградской независимой живописи Анатолий Басин записал воспоминания Арефьева:

В России испокон веков было так: свободным оставалось только то, на что не обращало внимания обывательство. <...> Когда мы были 14–16-летними мальчишками, тяжелая послевоенная жизнь отвлекала внимание взрослых от нашего развития, и поэтому мы развивались сами по себе и от себя, а возраст наш позволял быть незамеченными, серьезно на нас не смотрели. ...Поэтому наше великое счастье в том, что когда внимание на нас, наконец, было обращено, мы оказались уже сложившимися людьми, и те террористические и глупые меры, которые были приняты в отношении нас... только укрепили чувство правоты. <...> Найденный личный талант дает внутренний стержень – устойчивость личности в жизни; бездарный опирается на запреты общества – внешние устой⁶⁰.

Талант и невиданное ночное небо Ленинграда – пламя разрывов и всполохов, сеть лучей, охотящихся за вражескими бомбардировщиками, – побуждали действовать. Блокада снята, и тринадцатилетний Арефьев разыскивает кружок рисования во Дворце пионеров, где преподает Соломон Левин, первый учитель живописи-как-свободы, на занятия вернувшийся с Ленинградского фронта. В этом же 1944-м Арефьев поступает в СХШ – в первый, еще военный набор начальных классов Академии художеств.

О том, что свободы в жизни мало, юные художники вскоре узнают не только из опыта родителей и старших. 14 августа 1946 года было издано постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград», и начался второй этап репрессий «за формализм»⁶¹. Арефьев, первым поступивший в СХШ, к этому времени проучился там не более полутора свободных лет, решающих в жизни все. В 1946-м под удар попадают «божественные», по словам самого Арефьева, учителя Г. И. Орловский и Г. Н. Траугот. В 1949-м арестован изгнанный из университета искусствовед Н. Н. Пунин, идеолог авангардной живописи, чей доклад «Импрессионизм и проблема картины» Арефьев и Александр Траугот еще в апреле 1946-го слушали в ЛССХ. Ученики не отстают от учителей: в 1949-м Арефьев перед защитой диплома отчислен за формализм, в 1950 и 1951-м из школы исключены Громов и Шагин. Васми с его буржуазным происхождением предпочел сам уйти из института. А в Москве непосредственно в 1948-м был ликвидирован Музей нового западного искусства: то единственное место, где в 1930–1940-е в России еще можно было увидеть импрессионизм и постимпрессионизм, к которым Арефьев, Васми, Громов и особенно Шагин изначально были привержены органически. Удивительно то, что репрессии только сплачивают арефьевский круг. Именно на рубеже 1948–1949 годов худож-

⁵⁹ Андреев Ю. В. В ожидании «греческого чуда»: Из записных книжек. СПб., 2010. С. 761.

⁶⁰ Арефьев А. Нас пачкает не то, что входит в уста, но то, что исходит из них // Ленинградский андеграунд. Начало / Сост. О. Л. Штоф. Л., 1990. С. 28–29.

⁶¹ Первый в 1936–1937-м ударил по Д. Д. Шостаковичу и лучшим живописцам Ленинграда В. М. Конашевичу, В. В. Лебедеву, Ю. А. Васнецову и Д. И. Митрохину, которые в советской печати получили кличку «художники-пачкуны».

ники по предложению Васми дают своему обществу имя Орден непродávующихся (нищенствующих) живописцев.

Орден – для кого «рыцарский», для кого и «монашеский» – собирается дома у поэта Роальда Мандельштама (1932–1961) «в конце Садовой у Калинкина моста – в длинной, чахло обставленной комнате» – «салоне отверженных», по определению известного композитора Исаака Шварца⁶², который Мандельштам очень высоко ценил и стремился писать музыку на его ни разу не опубликованные при жизни стихи. Мандельштам посетителей своего «салона» видел такими: «Мои друзья – герои мифов / Бродяги / Пьяницы / И воры». Эти слова из лексикона то ли «проклятого поэта» Артюра Рембо, то ли Александра Блока стали пророчеством об Арефьеве – главном герое истории ОНЖ. Мандельштам тогда же сделал и ремейк знаковой советской песни – «Марша энтузиастов» из фильма «Светлый путь» («Нам ли стоять на месте / В своих дерзаниях всегда мы правы / Труд наш – есть дело чести...»). В «салоне отверженных» пропаганда оборачивается скрытой реальной стороной жизни, однако, резко меняя тональность, Мандельштам только усиливает истовый пафос героических лет: «Нам ли копить тревоги / Жить и не жить, дрожа / Встанем среди дороги / Сжав черенок ножа!..» Выбирая между определениями «непродающиеся» и «нищенствующие», которые встречаются в литературе об ОНЖ, я остановилась на первом, потому что оно богаче по смыслу и ближе к сути. Слово «непродающиеся», как и «нищенствующие», говорит о том, насколько сложно было заработать на жизнь своим ремеслом художникам, которые по идеологическим причинам не получили документа о высшем профессиональном образовании⁶³. По сути же оно означает «идейно не продажные».

Суть творчества в сознании художников ОНЖ полностью отличалась от идей соцреализма, в 1940-е уже спекулятивных. Арефьевцы не были и последовательными диссидентами, как Александр Солженицын или Оскар Рабин, несмотря на то что, например, по словам Васми, милиция задерживала их со Шварцем всегда – просто за внешний вид. Хотя арефьевцы и относились к своим произведениям без заметного пафоса (Наталья Жилина вспоминает, что Шварц обескураженному ценителю какой-нибудь своей картины говорил: «Да выбрось ты ее!»⁶⁴), сам по себе творческий процесс был для них равен жизни и означал вовлеченность в особое служение не себе или обществу, но миру в целом. Ученик Владимира Шагина Андрей Кузнецов однажды услышал незадолго до смерти художника: «А знаешь, ведь просто так только репей растет...»⁶⁵ Шагин также говорил, отказавшись в 1978-м вступить в ЛОСХ:

Когда я зашел в ЛОСХ и увидел их рожи, то сразу понял, почему у лосховцев такие плохие картины. Если человек делает плохую живопись, то он

⁶² Цит. по: *Гуревич Л. 50-е годы // Арефьевский круг / Сост. Л. Гуревич. СПб., 2002. С. 16–17.* Мандельштам с Арефьевым познакомил Вахтанг Кекелидзе, который учился в СХШ вместе с Громовым; Кекелидзе также свел с арефьевцами и Васми – своего одноклассника по средней общеобразовательной школе.

⁶³ К продаже своих произведений участники ОНЖ относились по-разному: при случае продавали, но чаще отдавали так. Васми строго не продавал, а отдавал друзьям «повисеть лет на двадцать» (Арефьевский круг. С. 145). Один Арефьев в 1970-е стал активным участником московского «дип-арта» (В. Воробьев), то есть черного рынка искусства, которое покупали в основном иностранные граждане. Вспоминает К. Кузьминский: «Когда, в 75-м, художники стыдливо, из-под полы, приторговывали с иностранцами (за вычетом отчаянного Рухина, который устраивал прямо-таки „дипломатические приемы“!), Арех просто „гулял по буфету“. Звонит как-то ночью мне: „Кока, у меня тут какие-то косоглазые падлы картинки покупают!“ (И, слышу): „Ну что лыбишься, желтая морда?“ „Арех, – говорю, – они ж – дипломаты! Они по-русски секут!“ „А мне начхать! Ну, выкладывай, желтая рожа, свои пфеннинги!“ Арех все это уснащал крутейшим матом, да и сам был в дупель поддавши» (<http://kkk-plus.ru/arefiev/htm>). Впрочем, страсть к наживе была Арефьеву чужда. По воспоминаниям художника Александра Петрова, сына Марка Петрова, перед отъездом Арефьева в эмиграцию, на его проводах, гости могли, положив в пакет любую символическую сумму, взять на память также любое произведение Арефьева.

⁶⁴ Цит. по: Арефьевский круг. С. 421.

⁶⁵ Владимир Николаевич Шагин. 1932–1999. СПб., 1999. С. 34. Возможно, аллюзия на слова госпожи Хохлаковой о том, что умрешь и после смерти только «вырастет лопух на могиле» (Достоевский, «Братья Карамазовы»).

неправедный человек, и Бог его за это карает. ...Бог не прощает спекуляцию в искусстве⁶⁶.

Васми разделял эту точку зрения. В 1970-е Басин записал с его слов:

В Библии сказано, что Господь завещал живопись. Он сказал: Ной, даю тебе завет – обрезание, а в знамение завета даю радугу. А радуга – это символ живописи... Какая живопись угодна Богу? Искренняя и бескорыстная.

Католик и участник выставок еврейской группы «Алеф», Васми предложил оригинальный способ проверки истинности живописи, позволяющий вспомнить о проповеди птицам Франциска Ассизского:

Если в вольер с жирафой принести холст, то ни грациозными, ни царственными, ни духовными Репин, Полenov и им подобные не будут смотреться, а Ван Гог, Модильяни, Арех, Шварц будут «торчать». Жирафа – индикатор живописи⁶⁷.

В определенном смысле арефьевцы действительно создали Орден, то есть общество тех, кто не забывает о духовной цели и не извлекает личную прибыль из магической практики. Поэтому Арефьев зарабатывал и лесорубом, как и Шварц, который вместе с Васми иногда трудился маляром. Васми, Шварц и Громов, единственный с высшим – полиграфическим – образованием, приближались к официальной профессии художника разве что как колористы в типографиях. Васми временами раскрашивал косынки. Шагин в 1950-е гастролировал как музыкант, в 1960–1970-е работал грузчиком, укладывал электрокабель, был раскройщиком полимерновиниловой бумаги в «Роспищепромрекламе». По существу, этот ясный и жесткий жизненный выбор – отказ от социального статуса и привилегий – делает ОНЖ первым в советской истории объединением художников-нонконформистов.

Неудивительно, что высшей точкой в истории ОНЖ становятся 1953–1954 годы: время смерти Сталина, когда советское тоталитарное государство дало первый заметный крен. Архитектор Олег Фронтинский, друг и меценат ОНЖ, полагает, что именно тогда художники пишут свои главные картины:

Арефьев создал свои лучшие серии – сотни рисунков, в которых жизнь была ключом. Рихард Васми в 1954 году создал свою лучшую картину «Трамвайное кольцо», которую можно считать эталоном и слепком времени... А Шагин придумал трамвайчик на мосту, которому место в Лувре (не в Русском музее), написал свои ранние пейзажи с энергией Кончаловского, но с большей степенью откровения и чистоты. Сотни рисунков нашего быта, который весь был подпольем⁶⁸.

В момент похорон диктатора арефьевцы и Манделыштам устроили вечеринку с танцами, на которой Родион Гудзенко исполнял роль тамады. И это по тем временам легко могло стоить им жизни. Понятно, что таким радикально настроенным молодым людям немного дала разрешенная в 1956-м и законченная к 1963-му оттепель.

Собственно, аресты Арефьева и Гудзенко (1931–1999) именно в 1956-м и являются «пробой» политических реформ советского общества. И если Арефьев отсидел три года за подделку рецептов (медицинский институт познакомил его с препаратами, позволявшими зани-

⁶⁶ Там же. С. 7.

⁶⁷ Ленинградский андеграунд. Начало. С. 41. В творчестве Васми много христианских сюжетов, которые художник представляет близко к тому, как это делал в те же годы В. В. Стерлигов. Мне на это сходство указала Е. С. Спицына. Стерлигов, вероятно, был знаком арефьевцам, посещавшим в конце 1940-х домашний кружок Г. Н. Траугота, который общался со Стерлиговым и Т. Н. Глебовой с 1946 года, после их возвращения в Ленинград из эвакуации.

⁶⁸ Цит. по: Владимир Николаевич Шагин. 1932–1999. С. 44.

маться живописью буквально день и ночь, активно расширяя сознание), то Гудзенко, участник войны, сын полка, награжденный медалью «За победу над фашистской Германией», был осужден по 58-й статье за антисоветскую агитацию и пропаганду. Гудзенко посадили за то, что он, эстет и формалист, приверженец Парижской школы, идя по Невскому с холстом под мышкой, всего лишь познакомился с французскими туристами и привел их к себе домой на улицу Зодчего Росси, где показал свои картины и несколько продал. Арест не обескуражил художников. В лагере Арефьев, лишившийся при обыске части своего раннего творчества (графика из «Банной серии» конфискована как порнография), делает гениальные зарисовки быта и нравов. Реальность он видит резко и героически: равняется на Шарля Бодлера. Переписанные стихи ему присылают друзья, что непросто, ведь «упадочная» французская поэзия находится в спецхранах библиотек. Помогает франкофил Гудзенко: из своего заключения он шлет другу собственные переводы и подстрочники, сделанные по памяти. Арефьев, посаженный как раз в год триумфа Пабло Пикассо в ГМИИ и Эрмитаже, отправляется в лагерь с нетрадиционной татуировкой на предплечье – «Девочкой на шаре».

1960-е и 1970-е в судьбе создателей ОНЖ не менее драматичны. В феврале 1961 года умирает Роальд – Алька – Мандельштам. Друзья – Арефьев и Шагин – хоронят его на Красненьком кладбище. Сохранились, что редкость, фотографии похорон. Они были сделаны также весьма примечательным человеком – Алексеем Сорокиным. Татьяна Никольская, исследовательница Вагинова и других поэтов русского авангарда, назвала свои воспоминания о Сорокине «Петербургский мечтатель», отсылая читателя к «Белым ночам» Достоевского и, пародийно, к запискам Г. Уэллса о В. И. Ленине. Способ жизни Сорокина дает Никольской возможность сформулировать важнейшее определение того типа сопротивления советской власти, который выбрала ленинградская культура. Это было «эстетическое инакомыслие», отличавшее и ОНЖ, и в целом вторую культуру Ленинграда от аналогичных явлений нонконформизма в Москве⁶⁹. Красненькое кладбище находится в самом конце проспекта Стачек, на границе пролетарского Ленинграда. В блокаду это была линия фронта, и на кладбище, очень густо «населенном», вырыли несколько дотов. Арефьев и Шагин остались там жить после похорон, потрясенные далеко не первой в их жизни смертью близкого человека: невозможно оказалось так вот сразу уйти и расстаться с Мандельштамом, который не просто писал стихи, но именно говорил языком их живописи, как будто это она сама могла говорить о себе:

В переулке моем – булыжник
Будто маки в полях Монэ.

Надо сказать, что в жизни Шагина самое начало 1960-х как раз было временем короткой творческой передышки. Олег Фронтинский, тогда впервые увидевший рисунок художника с пейзажем у Храма Дружбы в Павловске, испытал сильнейшее восхищение и отправился знакомиться с автором. Он пишет:

Мне открыл человек красивый и грустный, в голубых джинсах и розовой рубашке, с большими ступнями босых ног. Митя (сын Шагина и художницы Натальи Жилиной. – Е. А.) сидел тогда в детской кроватке. Над ним – репродукции Ю. Васнецова. Мы говорили на кухне, где пол был серо-голубой,

⁶⁹ Никольская Т. Л. Авангард и окрестности. СПб., 2002. С. 269. «Эстетическое инакомыслие» Сорокина, в частности, выразилось в том, что он любил декаданс и, узнав о записи в своей истории болезни «пациент любит принимать кодеин в парадных стиля барокко», возмутился и доказывал врачу, что не пренебрегает и парадными в стиле модерн (Там же. С. 271–272).

живописный. Я угощал его монографией Дюфи в издании «Skira», а он меня – миниатюрами французских хроник из «Иллюстрасьен»⁷⁰.

А с 1962-го по 1968-й Шагин уже сидит в спецсикхтюре. Арефьев в 1965-м получает свой второй тюремный срок по обвинению в попытке убийства: в руках у него во время коммунальной ссоры был топор, которым он обтачивал скульптуру. Васми «эмигрирует» в тихую Нарву. Но, вернувшись из отъезда, именно Васми в 1969 году привел Арефьева на двухдневную выставку художников из группы Осипа Сидлина в ДК им. Н. Г. Козицкого. Сам Васми был с ними, и в частности с Басиным, знаком еще с весны 1957-го – интересовался творчеством коллег и посетил занятия сидлинской самодеятельной студии⁷¹. Теперь с Басиным познакомился и Арефьев. С этого момента начинает вызревать в своих социальных формах творческое сопротивление ленинградского андеграунда: через четыре года Арефьев и Басин подпишут требование свободных выставок, составленное лидером неофициальной культуры Ленинграда Юрием Жарких, и в декабре 1974-го откроют первую большую групповую выставку ленинградских нонконформистов в ДК им. И. Газа.

На выставке в ДК им. Газа картины Арефьева, впервые за четверть века, что он живет искусством, увидят ленинградцы. До 1974 года у ОНЖ было только две общие выставки – квартирная экспозиция в основном из картин Арефьева у Вахтанга Кекелидзе и большая квартирная выставка у Кирилла Лильбока (1958-й). В 1965-м, незадолго до второго ареста Арефьева, художники развесили выставку из примерно 50 картин в ДК им. Ленсовета (развеской занимались Лильбок и Громов, который сделал и рукописный плакат), но в последний момент поступил запрет на открытие экспозиции. На следующий год состоялась выставка арефьевцев в НИИ радиологии, которую могли видеть только сотрудники этого режимного института – самих авторов туда не допустили. Возможно, поэтому в 1974-м на выставку в ДК им. Газа пришли со своими картинами только двое из ОНЖ: Арефьев и Шагин. За ней последовала вторая грандиозная выставка в ДК «Невский» (1975). Лишь в 1976-м к Арефьеву присоединились Васми, Громов и Шварц на квартирной выставке группы еврейских художников «Алеф». В это время отношения художников с властями снова обострились: 24 мая при невыясненных обстоятельствах погиб на пожаре в своей мастерской, спасая приятеля-художника, Евгений Рухин, идеолог нонконформистов, участник легендарной Бульдозерной выставки в Москве (1974). Нонконформисты решили почтить его память выставкой в Петропавловской крепости. Арефьева схватили у станции метро «Горьковская» и задержали на 12 суток. Вскоре, в 1977-м, последовал отъезд Арефьева в Париж, в эмиграцию, где он умер, не прожив и полного года.

Его товарищи через десять лет, в конце 1980-х, дождались свободы. Их единственная за всю историю совместная выставка случилась в 1990 году в зале на Литейном и сопровождалась публикацией скромного буклета. Она не принесла им серьезных изменений в полуподпольном – в смысле общения со зрителями – образе жизни. В нормальных условиях с этой выставки должна была бы начаться музейная слава, но в 1990-е удалось купить лишь немного живописи и графики в Русский музей. В 1995 году умер Шварц. Когда примерно за год до этого я у него была, чтобы выбрать для музея графику, он указал на коробку из-под телевизора, которая центрировала пустую комнату и была беспорядочно заполнена рисунками. Пока я их рассматривала, Шварц отрешенно сидел у окна. Таким его описал ближайший друг Васми:

После работы, поев, занимает свой наблюдательный пост у окна (окно выходит на яркую, живую площадь) и руку кладет на батарею, и так каждый

⁷⁰ Цит. по: Арефьевский круг. С. 321.

⁷¹ Между живописью арефьевцев и сидлинцев есть определенное сходство: близки приемы живописи Басина и Васми (линейный живописный рисунок по зеленым фонам); «Френологический натюрморт» Громова напоминает композиции с черепами Е. Горюнова.

день. А в отпуск и весь день. Уже под рукой краска давно протерлась до металла⁷².

В квартире, где Шварц жил тогда, на задах ДК им. Ленсовета, окно выходило во дворы к Ординарной улице, в остальном же в Шварце и его обиходе с 1970-х, точно обрисованных Васми, мало что изменилось. Сам Васми скончался в 1998-м, и Громов подхоронил его в могилу Мандельштама. А на Пасху 1999-го на Смоленском кладбище на новой расчищенной площадке появилась могила Шагина. Совсем рядом с ней сохранились нетронутые участки Смоленского православного кладбища, где, едва появляется листва, в зарослях деревьев у каждого склепа с утра до ночи поют птичьи хоры. Здесь молодой Арефьев проводил дни, как Тарзан, следя за совокупающимися парочками, – в поисках обнаженной природы и адреналина для радости.

Так быстро промчались полвека ОНЖ. Кажется – очень быстро, потому что видеть живопись Арефьева, Васми, Громова, Шагина и Шварца никогда не надоедает. Ее живой и упругий живописный ритм, способный неизменно обновлять среду пребывания самих картин и смотрящего на них человека, был задан именно Арефьевым. Хотя никто из ОНЖ не задержался в состоянии ученичества и в истории каждого из художников совершеннолетие отмечено абсолютно зрелым и свободным живописным шедевром (автопортрет Васми 1947-го, заводская серия Громова 1948–1949-го или «Карнавал» Шварца 1949-го – картины, которые бы на равных вошли в экспозиции немецких экспрессионистов или Джеймса Энсора), все-таки дыхание этой живописи, ее голос, ставит Арефьев. Васми говорит о нем, что он «провокаатор на живопись». Действительно, Арефьев провоцирует учеников-ровесников грубо, как античный философ-киник или дзенский монах: «Если к завтрашнему дню не напишешь картину, дам в морду»⁷³. Арефьев – «изобретатель велосипедов» для своих друзей, идеолог, потому что он лучше всех понимает «недостаточность жанра Марке–Лапшин–Ведерников» (Васми)⁷⁴. Во всяком случае, у Арефьева следов этого жанра гораздо меньше, чем у Васми или Шагина. При всем уважении к учителям, открывшим абсолютную самоценность искусства как способа выжить, Арефьев понимает, что живопись, если она живая, должна начинаться молодой и новой, что рисунок и «дрочка гипсов» не одно и то же, ведь импульс для творчества – «потрясающий объект видения», «редчайший факт». Он находит этот объект в первой «Банной серии» и полностью овладевает им во второй: от 1949 к 1953 году он наращивает в десятки раз объем новейших изображений реальности, создавая для своего круга события встречи с потрясающим в жизни и в искусстве.

⁷² Цит. по: Арефьевский круг. С. 419.

⁷³ Цит. по: Арефьевский круг. С. 144, 418. Здесь надо сделать небольшое отступление о правомочности выражения «арефьевский круг», которая часто оспаривается. Хотя речь идет о сообществе самостоятельных художников, творчески влиявших друг на друга, Арефьев среди них – первый среди равных. Прежде всего потому, что именно он был «провокаатором на живопись»: «Он и „велосипеды“ для нас изобретал: мы знали, что иконы пишутся темперой, но что она продается в магазине...» (Васми. Цит. по: Арефьевский круг. С. 144). Но не только поэтому: Арефьев – единственный из всех друзей безудержный и безграничный экспериментатор, стремящийся испробовать все, чтобы не просто расширить спектр мастерства, но чтобы жить в нескольких творческих сознаниях сразу. Это хорошо видно по пейзажной живописи, в которой Арефьев мог писать город как Васми, Шагин, Громов и Шварц. Об этом свидетельствует и творческая эволюция художников: все они, кроме Арефьева, на протяжении 1950–1970-х годов сохраняли верность каждой своей формуле стиля. Арефьев, наоборот, менялся от десятилетия к десятилетию, от одного чувства жизни к другому. Мне уже приходилось об этом писать: «Он предвосхитил новый изобразительный стиль первой половины 80-х годов... в своих графических сериях начала 70-х („Бред“, „Вытрезвитель“)... Арефьев начал делать ядовитые обводки фигур фломастером, вводил в пеструю толпу, изображенную с прежней характерностью, трафаретные штампованные эмблемы человеческой фигуры, очень похожие на пиктограммы „Новых художников“» (см.: Ленинградский андеграунд. Начало. С. 24–25).

⁷⁴ Цит. по: Арефьевский круг. С. 144. Борис Дышленко словами Арефьева очень точно описывает отношение арефьевцев к французскому модернизму как отношение равных, а не подражателей: «Вот мы собрались... повесили свои картины. Ну, я, Рихардос, Шаля Шварц, Вовка Шагин... А на другой стене для сравнения повесили Пикассо... Здорово, конечно, но такая мертвечина. Голое мастерство. А потом мы его сняли и повесили других художников: Писсаро, Утрилло, Марке, Сюзанну Валадон. Совсем другое впечатление – живые художники, такие же, как и мы» (Дышленко Б. Мост // Арефьевский круг. С. 47).

Если «Банная серия» 1949–1950 годов еще следует за реальностью, «отражает» ее, и художественную, и уличную, то графику 1953 года уже не с чем сравнить: она сама каждый раз новая и всегда актуальная реальность, возможность жизни сама по себе. В конце 1940-х Арефьева, подглядывающего в окна женских отделений в банях ради настоящей природы, увлекают как достоверность, так и разнообразие в ее передаче. Он фиксирует разные ситуации: женщины раздеваются и одеваются, моются, есть среди них мать, стягивающая рубашку с дочки, и товарки, трущие друг другу спины. Есть стройные и высокие, крепкие и низкорослые, есть безобразно и прекрасно разжиревшие; женщины голые, или в сорочках, и в знаменитых васильковых байковых штанах; коротко стриженные и с волосами, собранными в носорожий пучок надо лбом, чтобы не простужаясь добраться зимой до дому. Арефьев здесь такой же пристальный наблюдатель человеческой породы и повадок, как и Дега, многократно рисующий пастелью моющихся натурщиц или занятых своим ремеслом балерин. (Арефьев утверждал, что Дега они не знали, хотя до 1948 года импрессионизм не был под запретом: «сезаннизм» О. Бескин в 1930-е уподобил мышьяку, который может быть и лекарством, а Шагина еще в СХШ преподаватель Подковырин сравнивал с Ренуаром.) Как Дега и Тулуз-Лотрек, Арефьев живописно и весело представляет гротескный театр тела. Видно, что его творческая свобода и любовь к живописи отличаются прямоотой и горячностью и ограничены разве что честностью взгляда: советский импрессионизм заряжается впечатлениями от знакомой теплоты дебелого тела, сирени и сурика на белье и халатиках, сизого банного пара, блестящих, облитых кипятком бетонных скамеек. Живописность из советской барачной среды добывать трудно, как алмазы из породы. Но важно намерение и понимание цели – нелегко украсить жизнь творчеством. И, раз открытая художником, эта живописная сила начинает возобновлять себя и преобразовать весь окружающий мир⁷⁵. В нескольких рисунках 1953 года, еще более живописных и экспрессивных, Арефьев не просто меняет фокус, но берет другой объектив. Он представляет женское тело крупным планом от голеней до плеч, от бедер до груди. Тело без головы, которая словно бы не поместилась в рамку видоискателя, предстает радикально – это корневая данность желания и жизни. Появляется качество нового искусства, всегда отличающее произведения арефьевского круга и в целом настоящее искусство от просто искусства: жанровая сцена (равно как и натюрморт, пейзаж или портрет) превосходит свои границы, пластически открывая закон реальности, ее актуальное, то есть действенное живое вещество.

Изображения, сделанные арефьевцами, живописные и графические, даже скульптурные (Арефьева и Шварца), какими бы небольшими размерами они ни отличались, становятся монументальными и экспрессивными символами такой современности, в которой слитно звучат все времена, и поэтому между бытом и историей, реальностью и мифом, фигуративным и абстрактным стилями нет границ. Вот двадцатитрехлетний Арефьев в 1954 году пишет неподцензурный сюжет – «Распятие». Следуя традиции христианской барочной живописи, он акцентирует духовное тело Бога белым тонким сиянием по контрасту с мощной формой загорелого дотемна земного тела распятого рядом разбойника. Но белый крест тела – иероглиф не столько жертвы, сколько сопротивления насилию. И Христос Арефьева – из «Расстрела восставших» Гойи. А люди в толпе, в одинаковой темно-синей одежде, лица которых – отражатели красного пламени, зарева костров, – они не современники Наполеона и тем более Понтия Пилата, но материал сталинских реформ, взятый из сумрака ленинградской ночи. В 1956-м христианская иконография пригодилась Арефьеву для изображения распространенной бытовой ситуации: трое мужиков несут вниз по лестнице бездыханное тело. Зритель этой сцены ощущает себя на гигантских качелях, которые взлетают в небеса мировых шедевров (Микеланджело – Домье),

⁷⁵ Неслучайно Шварц думал «производить перемены в умах» окраской стен, то есть художественной организацией среды, чем в годы его детства занимались ученики лидера органического направления в петербургском-ленинградском авангарде Михаила Матюшина.

чтобы опрокинуться в карикатурный советский чад коммунального алкоголизма и кухонной поножовщины. Ведь действующие лица – жители прибалтийских ленинградских окраин, а сцена действия – это угол лестничной площадки, без перил, как в домах «эконом-класса» 1910–1930-х годов, выкрашенной сизой масляной краской. И теперь, благодаря твердой руке Арефьева и его бескомпромиссному взгляду, изнанка официального советского мифа, то есть лицевая сторона жизненной ткани большинства населения СССР, во всем своем милицейском казенном цвете и бедности загнанного в угол полутюремного существования, говорит языком скульптурной трагической формы. Сам Арефьев отлично осознавал механизм такого творческого процесса. Басин записывает с его слов:

Мы канатоходцы. Мы балансируем на канате – даже, можно сказать, на острие ножа <...> Но трагичен артистизм, который спасает тебя от бесчестья, когда тебе грозит полное падение в сточную канаву из нечистот... в которую как упадешь, так и задохнешься <...> Балансировать, чтобы не свалиться в кучу говна – это наше величие, а падение – позор⁷⁶.

Васми в тех же 1954 и 1956-м пишет «Трамвайное кольцо» и «Канал», близкие «Трамвайному парку» (1955) Г. Н. Траугота. Композиции созвучные, но звучащие несравненно более ясно и монументально, чем пейзаж учителя, мастера круговской ленинградской живописи 1920–1940-х годов. Черно-белая литография Траугота рассказывает о времени языком очень подходящего для этой цели жанра – урбанистического пейзажа: напряженные дуги рельсов полосуют пустырь, окруженный со всех сторон доходными домами. Над крышами едва видно темное небо. Рабочий город и стандартный закольцованный маршрут: «торжество депо» (К. Малевич). Или – взгляд из будущего: «Город в дорожной петле / А над городом плывут облака / Закрывая небесный свет» (В. Цой). Композиции Васми вписывают этот конкретный исторический город эпохи индустриальных революций, сохраняя всю его личную определенность, в вечное время искусства. Там, как в ковчеге, все формы отличаются и уникальностью (их по счету – одна пара рельс, один фонарь, один маленький дом, один большой, одно окно и т. д.), и родовым потенциалом. Этот эсхатологический счет природного и человеческого мира позднее применит в «Горизонтах» Тимур Новиков. Набережные, трамвайные пути, дома, баржи и пароходики, написанные Васми во множестве, часто выглядят так, словно они стоят над или плывут не по Неве, а по Лете. За брандмауэром, за прибрежной полосой, окантованной границей или асфальтом, в картинах Васми ощутима метафизическая запредельность. Протянутые, словно линии космических электропередач, оси городского пейзажа погружены в абстрактную материю цвета небес и вод – реальная картина, всякий раз поражающая воображение одиноким по отношению ко всему мирозданию обитателей края света, каковыми являются жители северных морских побережий. Позднее, в 1980–2000-е, пронзительный живописный импульс космически пустых и в то же время словно бы уходящих в землю окраин Петербурга вернется в картинах Владимира Шинкарева («Мрачные картины», «Боровая и Смоленка»).

⁷⁶ Цит. по: Ленинградский андеграунд. Начало. С. 28.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.