

1. Глеб Богомолов

Конец февраля. 75 работ (десяток два — темпера, бумага, остальное — масло).

Мир Богомолова — не то балаган, не то карнавал, то ли трагедия, то ли нафос, то ли игра всерьез, то ли мистификация. Видишь людей, расставленных в паре вместо статуй, бегущие скульптуры... Нет, скульптуры и бегущих людей... Нет... Что видишь?

Головы на крестах из игральные карт — преступников, распятых на преступлениях или пригвожденных к судьбе? Достойна ли жертва сожаления или сожаление является жертвой насмешки? Границы между добром и злом нет, а то добро, которое в нас и которое пытается разобраться, оказывается бессильным найти место для спора в этом мире. Мир оказывается миром зла, зрительно активном и значительном до утешения. Зло и не бывает пассивным. Оно террористично в самом факте своего существования.

Впрочем, нет. В живописи Богомолова встречаются места, где-то в кусочке пейзажа, в красиво взятом отношении, в переходе лессировки от поверхности краски к углублению формы, где взгляд находит краску и отдохновение. Эти оазисы душевного спокойствия немноги и не могут быть незамеченными, потому как Богомолов точно загоняет зрение туда.

В той традиции, которая идет от Брейгеля и Босха через экспрессивные побуждения последующего времени вплоть до Целкова, живопись своей плотью, своим физическим наличием противопоставляла артистизм художника самым бесчеловечным проявлениям жизни. Такое противопоставление добра и зла, искусства и неискусства, гуманного и антигуманного, Целков довел до мыслимого предела прямого

столкновения двух полярностей (неслучайно в его офортах, лишенных артистичности картин, все однозначно и малозначительно). Богомоллов двинулся дальше и свел артистическую часть к минимуму, когда зритель находит и хватается за любое ее проявление.

Но выставка показала не только рост и значительность художника. В нескольких работах, выполненных темперой, есть совершенно неожиданные тонкость и душевность цветовых отношений, которые показывают, что Богомоллову не нужны самые хорошие чувства и побуждения, тщательно скрываемые за маской картин.

Анатолий Басин

Конец октября прошлого года. 15 картин маслом.

Зная Басина давно, но нечасто встречая его картины, представляешь его движение в искусстве прямым и ровным, словно он пишет и переписывает одну картину, не внося каких-либо изменений, а добиваясь каждый раз нового улучшения в приближении к совершенству.

Оказывается, все не так или почти не так. Басин сильно менялся, правда в одном направлении, за исключением пристрастия к большим размерам и грубой фактуре крупнозернистых холстов. Если бы Богомоллов и Басина лишили возможности писать на больших холстах или картоне, то первый стал бы писать и на спичечных коробках, а второй, видимо, на заборах.

Молодость многое хочет и немногое может. Молодой Басин, побуждаемый внутренними движениями, нервно извивал линию и форму, что при сдержанности нескольких неярких пятен, из которых вырастала форма, не могло не вызывать у него сожалений. Он стремился к сосредоточенности, но, сам того не желая, рассеивался.

Перепробовав разные варианты, он пришел к ограниченной гамме близких по тону теплых темных цветов, соотношение которых создает степень напряженности их картинного бытия и жизни, запечатленной в картине. Простой рисунок

черной краской, иногда входящий в цвет картины, а часто положенный поверх обозначения изображаемого предмета, определяет темный предел всей гаммы. Изображение, как таковое, существенной роли не играет, и Басин выбрал три-четыре постоянных сюжета, варьируемые им композиционно и проходящие через все его творчество, как его физическая тень, которой могло бы и не быть, если бы освещение на улице или в комнате было бы рассеянным. Артистическо-эстетическая сторона живописи также не занимает Басина. Все силы его сосредоточены на напряжении цветового звучания картины, причем не на напряжении контрастов тона и цвета, которые по своей природе напряженно относятся друг к другу, а на напряжении спокойствия. В результате у него начинает звучать то, что, кажется, изначально лишено звучания, появляется жизнь там, где ее вроде бы не может быть. И здесь Басин становится Пигмалеоном, оживляющим статую, творцом, вдыхающим жизнь в безжизненную материю. Но переступив установление природы: быть жизни жизнью, а праху — прахом, Басин рождает не материю и не душевную субстанцию, а нечто неосознающее себя, несмотря на видимость людского облика.

У.И.

Русский скульптурный портрет XVIII—начала XX вв.

Поразительно, как из множества скульптурных голов, бюстов, полуфигур и фигур лепленных, резанных, литых и валяных в России в течение двух столетий возникла такая маленькая выставка.

Поразительно и то, что давно не возникало во мне столько отрицательных эмоций, как здесь.

Но самое поразительное— это эволюция скульптурного портрета. Сначала портрет— это скульптура, похожая на человека. Меняется только понимание скульптуры от барочного до классического. Правда, есть один скульптор— исключение. Это— Шубин. У него... человек похож на скульптуру. Этим он уникален. В первой трети XIX века возникает стремление к уничтожению разницы между скульптурой и человеком: портрет становится все более не скульптурой, а головой, подкаком, галстуком, сделанными из одного материала. У Антокольского статуя Полякова имеет только видимость портрета, чисто бронзовое подобие со скульптурой. У Чижова в мраморном бюсте Айвазовского мрамор только в цокольной части, остальное— дряблая кожа, морщины, волосы, которые своей физиологичностью отталкивают сильнее, чем крашенные восковые муляжи петровского времени. Здесь есть что-то более гадкое, чем в любой физиологической крайности сюрреализма. Не потому ли выставка так мала, что устроители сами устрашились нашествия монстров? Не потому ли здесь нет ни Гинцбурга и Позена, выставлявшихся у передвижников, ни многих других? Не потому ли отрадней видеть ныне Беклемишеву или Баха хотя бы потому, что они, как академики, пытались ухватиться за какое-то подобие скульптурности?

Импрессионизм (Трубецкой, Голубкина) делал уже не скульптуры, а пастозную монохромную живопись. Все-таки есть что-то в самой природе живописи, что не дает ей возможности стать своей противоположностью.

Поколение скульпторов начала XX века стало искать возврата к скульптуре. Коненков,— через материал, через

не слишком насильственную его обработку, Матвеев — через отыскание новой универсальной пластики (не чисто скульптурной, а и живописной, и архитектурной). Не все им тут удалось. И никому не удалось. Что потеряно — то потеряно. Оно и сейчас не найдено ни у нас, ни на Западе. И новое не родилось. Рождалось, да не родилось.

У.Д.