

Р. Скиф

"ЧЕРНЫЕ ДОСКИ" ВЛАДИМИРА ОВЧИНИКОВА

Боже, да кто ж это нас до
такой сложности упростил!

/Б.Куприянов/

Сюжеты этих небольших картин не нуждаются в особой расшифровке. Округлая земля с кубиками домов, с покосившимся остовом от церковного купола на дальнем плане, на переднем — разлившаяся лужа среди столбов заброшенной стройки, группа детей, бездумно и вяло играющих на плоту. Дети — что ощутимо — отнюдь не похожи на чеховских мальчиков, мечтающих о далеких и небывалых странах. Нет, дети похожи ^{до}преждевременной мудростью на взрослых, в их жестках и позах ощутимо знание того, что лужа — это лужа, а не безбрежный Океан. И хотя горизонт на картине художника так покат, так крут, что лужа на таком глобусе — Земле может показаться морем, зритель проникается ощущением, что и на оставшейся невидимой части "глобуса" тоже не может быть места никаким далеким странам.

Дальний план тот же, на переднем — вокруг столба с надписью "не вле... убье..." — опять игры детей, на этот раз в чехарду. Не Игра идет сосредоточенно, с механической затверженностью движений. Или же скорее — с убежденностью, что игры необходимы и полезны. А впрочем — дети ли, эти играющие? Они одеты в обноски взрослых послевоенных лет: ушанки, кители, брюки с лампасами, тельняшки, ватники. Вопрос о возрасте персонажей рассматриваемых полотен спорен, ибо в сущности они вне возраста, и если это взрослые, то они вне полноценного жизненного опыта; инфантилизм.

Иной кадр: на дальнем плане заводская труба с "громоотводом", на переднем — ободраный портал церкви с надписью на фронте "Тир" и плакатом "Учись метко стрелять!"; на ступеньках и пустых ящиках двое или трое застыли над натюрмортом: бутылка водки и кругляшки послевоенной колбасы — вроде бы приглашают к веселью. Но пьющие застыли в отчуждении, словно пытаются мучительно вспомнить, как же "веселие" делается...

Кадр: фон тот же, на переднем плане пивной ларек (с указателем направления на Агитпункт), у столба стоит некто в ушанках, в ватных брюках и валенках, напротив

сгрудились люди, одетые в то же самое, но они целятся в первого из неуклюжих самодельных луков. В позе и выражении лица первого чувствуется, что это так и должно быть, а никак не иначе. Летят и вонзаются в тело механического мученика стрелы, но в целом картина мирная и даже, вроде бы, и идиллическая: в луже плавает кораблик ^{на скамье} в воздушными шариками детишки.

(Вариант: "Себастьяна" заменяет "Савонаролла", которого готовят к сожжению на костре, вокруг — хоровод людей в валенках, заводила хоровода — "человек в бурках" ¹⁾. Тут же играют дети: кто-то лепит снежную бабу, кто-то дерется, один залез на крышу, чтобы удобнее было все видеть, и смотрит, отражая в безучастной сетчатке своих глаз происходящее).

На картинах не только театрализованный быт — происходят и чудеса. В казенном вокзальном зале ожидания тех же 1940–50 гг., с непременно "титаном" и металлической кружкой на цепочке, среди узелков и людей, обреченно дожидаящихся поезда, появляется Святая Троица. И это никого не удивляет. Не из-за обыденности чуда, — нет, именно из-за убежденности, что никакому чуду в мире нет места. Троица воспринимается внутри картины как обычная группка людей, по-русски "соображающая на троих", а крылья? "да мало ли какой униформы не надевают на людей"...

Та же Троица на заснеженном полустанке с надписью "Шувалово"; мимо полустанка куда-то, в нефтяную ночь влекутся эшелоны с танками (на одном из них номер "666") и цистернами с надписью "Пиво". Горизонт линейно горизонтален, и уплощенность Земли вдруг предстает в виде безысходной ^бдвухмерности. На платформе под жестким светом разбитого фонаря — люди в валенках и бурках, с чемоданами и узлами, в урне опорожненные водочные бутылки. Еле тлеющая жизнь кажется оттесненной на обочину громящей стальной улицы, среди холодного заснеженного бездомья бескрайней плоскости, где все жизни обречены на запрограм-

1) Специфическая зимняя обувь, обладание которой в 1940–50-е годы являлось предметом зависти со стороны владельцев простых валенок.

мированное повторение самих себя, без надежды вырваться за пределы механической кармы. Иные декорации, но эта работа художника удивительно созвучна блоковскому настроению:

Умрешь, начнешь опять сначала...
И повторится все, как встарь:
Ночь ледяная, рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Холодное свечение фонаря подчеркивает духовное отчуждение персонажей композиции. И Троица, сиротливо примостившаяся на рельсах, уже не может вызвать никаких воспоминаний. В Троице та же обреченность, та же безысходная сопричастность окружающему миру. Один из туземцев, кажется, приблизился посмотреть, что это такое, но на его лице скорее читается недоумение, чем проворачиваемое со скрежетом воспоминание о чем-то забытом...

Видимо, нет нужды пересказывать далее сюжеты картин художника Владимира Овчинникова. Каждый, кто хоть раз встречался с произведениями этого мастера, наверняка их запомнит. Редкие выставки полотен Овчинникова являются событием, его небольшим картинам присуща активность воздействия.

Вместе с тем, внешняя упрощенность его холстов не может не вызвать целую серию вопросов. Меня, например, всегда поражало удивительное бесстрашие художника, идущего — среди ярмарки новаций, формалистических изысков — на откровенную и презираемую "публицистику". Каким образом художник может рассчитывать на понимание, намеренно ориентируясь на национальное и домашнее? Можно ли надеяться на длительное внимание, если форма его искусства внешне проста, а сюжетика разгадывается предельно быстро? В чем загадка острейшей современности произведений Овчинникова, если берется эпоха — по крайней мере ее атрибуты — которая, казалось бы, уже стала прошедшей историей? На какую классификационную полку уложить произведения Ов-

Овчинникова: история, бытовой жанр с элементом сатиры, иконы примитив?

Но прежде, чем войти в круг заданных вопросов, ознакомимся с некоторыми моментами биографии художника. В какой-то мере они сами ответят на часть этих вопросов.

Родился в суровые дни эвакуации 1941 года, на станции Щучье Озеро в Пермской области. По окончании войны вернулся вместе со своими родителями в Ленинград. Как и все нормальные дети рисовал, аномалия проявилась лишь с 16-17 лет, когда все нормальные забрасывают карандаш и краски, у ненормальных остаются на всю жизнь. Специального образования не получил, поэтому художником формально ^{именоваться} ~~называется~~ может лишь по рангу так называемых "самодельных" художников. Основную и профессиональную подготовку получил у своих товарищей, по книгам. "Постановщиком глаза" считает художника Н.П. Семейшенкова. В 1960-62 гг. работал в цехе декораторов "Мариинки" под началом известного художника С.Б. Вирсаладзе — страница творческой биографии, которую Овчинников считает очень для себя важной. Не менее значительным моментом художник полагает свое пребывание в 1962-64 гг. в Эрмитаже, где он был рабочим по хозяйственной части. Само собой разумеется, что Эрмитаж — огромнейшая школа для любого художника. Но не менее важным было ^{еще} ~~одно~~ обстоятельство. К описываемому моменту в "хозвзводе" Эрмитажа образовался коллектив интереснейших людей, каждый из которых был яркой человеческой и творческой индивидуальностью: М. Шемякин, К. Кузьминский, М. Никитин, В. Кравченко, О. Лягачев, В. Уфлянд — молодые литераторы, театралы и художники, поиски которых выходили за пределы узкоопределенной профессии. Можно вспомнить, что тогда был период поэтического бума, выход молодого дарования Иосифа Бродского, пример которого заражал и других в сторону поисков формы искусства и формы жизненного выражения. Для Овчинникова, как и для многих других начинающих художников этого круга, особое значение имело общение с Михаилом Шемякиным. Не подпасть

под влияние этой сложной и подлинно артистической натуры было невозможно, и Овчинников признается, что ему стоило определенных усилий выйти из-под властного обаяния этого брызжущего творческой и жизненной энергией человека. Объясняя отход Овчинникова от Шемякина, можно повторить слова Бранкусси, которые он произнес, покидая мастерскую Родена: "В тени большого дерева не вырастешь!" Но остался пример Шемякина, его одержимость искусством, профессиональная требовательность к выделке вещи. Имя Шемякина недожжено, тем не менее, заслонить значение всей той по-настоящему дерзкой компании. Здесь вырабатывался не столько стиль искусства, или стиль жизни и мировоззрения, но и нечто более важное и необходимое — внутреннее соответствие того и другого. Иными словами то, что потом было обозначено "нонконформизмом". Были и другие коллективы, где тоже шли сходным путем, постепенно сближаясь. Данной же группе выпала возможность в скором времени проверить свое соответствие.

В Эрмитаже издавна устраивались небольшие выставки "самодеятельных" музейных талантов. Обычно они были закрытыми, но весной 1964 года, благодаря усилиям "хоззавода", подобная выставка в конце марта была устроена публичной, в Растреллиевой галерее. Работы М. Шемякина, О. Лягачева, В. Кравченко, ^{В. Уфляева} М. Никитина и В. Овчинникова нельзя было назвать ни вызывающе социальными, ни "криком" авангардизма. Просто наметилось некое выпадение из привычного соцреалистического канона. Если поэтический бум, в сущности, был выражением нового видения реальности (естественно, что новыми они были большей частью потому, что оказались прочно забытыми старым), то в то время наступил черед ~~для~~ изобразительному искусству. В результате скромная, в целом, выставка в Эрмитаже вызвала невероятный скандал, директор Эрмитажа, известный ученый и лауреат Государственной премии ^{М.И.} Артамонов был отставлен со своего поста, а еще раньше вся компания была изгнана из "осквер-

ненных" стен Эрмитажа.

Помимо атмосферы дружеских самовлияний и коллективного поиска, Овчинников, как чрезвычайно для себя ^{важны} важные, оценивает те возможности, которые предоставлял Эрмитаж в профессионально-художественном плане. Особую ценность для него приобрели работы западноевропейских мастеров XV-XVI веков, русская икона. Он копировал старых мастеров, особенно много работал в Шатровом зале "Малых голландцев". Здесь же, в Эрмитаже, можно было ознакомиться и с запрещенными тогда работами художников русского авангарда 1920-х годов (нетрудно вспомнить, что интерес и какие-то позитивные знания о "формалистах" еще и сейчас не выходят далеко за пределы узкопрофессиональной среды).

Какое-то время Овчинников зарабатывал на хлеб случайными заказами, трудом художника-оформителя (в частности - в Парголово ДК). Гораздо важнее для Овчинникова оказались десятилетние занятия, которые художник называет "школой №3" - реставрация живописи в церквях Пскова и Псковской области (г. Дно, ст. Локня, деревня Маретеницы). Вообще, несмотря на поездки в Москву и на юг, Овчинников считает, что по-настоящему он знает только Ленинград и Псков с их окрестностями, что собственно облик этого края, его история, культура, язык, воспитали в нем художника, причем Псковщине в его сердце отведено особое место. Именно Псковщина, впечатления от этого древнего края Руси, псковская иконопись послужила почвой для нового синтеза. Зима 1972-73 года в этом смысле была решающей. Возникла серия - "Базарь".

...Лотки как постаменты для голодной послевоенной снеди. Люди, застывшие в безысходном оцепенении под обнажающим светом фонаря. За резко очерченным кругом электрического света - плотной стеной непроницаемая тьма... Фигуры людей за лотками монументальны. Художник, в сущности, лепит их как скульптор: экономя материал и усилия, выводя на поверхность только самое главное, стремясь не

к характеристике индивидуального, но общего, типового.

... Под свинцовым куполом неба грязная городская площадь. Кажется, под ее тяжестью продавились купола древних церквей. По булыжнику, по раскисшей грязи, по заплыванной и залузганной площади, мимо лотков, на тележке с шарикоподшипниками волочет свое безногое тело инвалид. Ощутим кремнистый булыжник на крутой поверхности Земли, ощутима придавленность безногого, жалки усилия человека, ползущего по дну "воздушного океана"... Горизонт и для зрителя резко сужен, художник заставляет нас увидеть Землю с высоты безногого колеса. Эти, почти брейгелевские образы Овчинникова полны такого же щемящего чувства, как примитивные, нелепые и жуткие песни вагонных нищих послевоенных лет.

Повороту Овчинникова к новой тематике способствовало, несомненно, еще одно важное событие. Но событие это является не только личным, но в определенном смысле носит характер общезначимый для культурной жизни Ленинграда. В конце 1970 г. он знакомится с Юрием Жарких — натурой ярко выраженного общественного склада, в высшей степени активной. Сближение именно Овчинникова и Жарких послужило началом объединения неофициальных художников. И хотя большинство художников (за исключением откровенно политически-настроенных — типа И. Синявина) не стремилось выходить за пределы "чистого искусства", логика развития требовала контакта: художника с художником, художника — со зрителем, и даже зрителя — со зрителем. На праве на эти контакты и следовало настоять.

К этому времени выявился довольно значительный круг "сочувствующих". Немало их обнаружилось на выставке в клубе им. Козицкого в 1968 году, где, собственно, впервые перед широким сравнительно зрителем выступили художники, которые еще не называли себя, но себя уже ощущали "неофициальными".

Чтобы полнее оценить то, что произошло за это время, необходимо немного оглянуться на то, что представляла

художественная действительность всего десять лет назад. Смерть одного из крупнейших наших мастеров - В.В.Стерлигова прошла при стыдливом умолчании (причиной и немаловажной была прямая причастность этого художника к "формализму" 20-х годов, не говоря уже о его творческой и жизненной самостоятельности). Небольшая посмертная выставка В.В.Стерлигова, с массой оговорок разрешенная ЛОСХ-ом, со строжайшим контролем при раздаче пригласительных билетов из-под полы, закрылась... через три часа после открытия - но и это было уже "событие". Выставка "охтенской" группы (Егошин, Ватенин, Азизян, Аршакуни, Тюленев и др. в 1968 году была воспринята как крик левизны и либерализма. При ее бурном обсуждении самые радикальные защитники "охтенцев" пытались робко доказывать, что и в пределах соцреализма допустима определенная самооценочность чисто живописного начала. В ЛОСХ-е по этому поводу шли жаростные дебаты: допустимо ли дальнейшее пребывание этих "леваков" в рядах Союза Художников... (ныне почти все они занимают ведущие позиции прочного центра в упомянутой организации). Выставка невиннейших работ ученика Н.К.Рериха - "самодеятельного" художника Черноволенко зимою 1968-69 гг. на квартире профессора Ю.Н.Рериха посетителями воспринималась как некая крамольная, причем сам зритель ощущал и себя в какой-то степени подсудным "за соучастие"... В программах вузов лишь к тому времени произошло дипломатическое "признание" импрессионистов и "мирискусников", т.е. произошел выход в какой-то мере (естественно, с массой необходимых оговорок) на рубеж XIX-XX столетий... Профессор А.Мыльников в печати получает титул новатора, выставив в ЛОСХе полотно со спящей обнаженной девушкой, взятой в реквизите Джорджоне и Тициана...

Лишь вспомнив это недавнее прошлое, можно оценивать выставку в конце марта 1971 года в мастерской Владимира Овчинникова в Кустарном переулке. Эта выставка объединила те художественные силы, которые в 1974-75 годах столь активно воспротивились инерции, согласно которой неофициальное искусство однозначно определялось, как нелегальное.

собой художественная действительность всего десять лет назад. Смерть одного из крупнейших наших мастеров - В.В.Стерлигова прошла при стыдливом умолчании (причиной и неважной была прямая причастность этого художника к "формализму" 20-х годов, не говоря уже о его творческой и жизненной самостоятельности). Небольшая посмертная выставка В.В.Стерлигова, с массой оговорок разрешенная ЛОСХ-ом, со строжайшим контролем при раздаче пригласительных билетов из-под полы, закрылась... через три часа после открытия - но и это было уже "событие". Выставка "охтенской" группы (Егошин, Ватенин, Азизян, Аршакуни, Тюленев и др. в 1968 году была воспринята как крик левизны и либерализма. При ее бурном обсуждении самые радикальные защитники "охтенцев" пытались робко доказывать, что и в пределах соцреализма допустима определенная самоценность чисто живописного начала. В ЛОСХ-е по этому поводу шли яростные дебаты: допустимо ли дальнейшее пребывание этих "леваков" в рядах Союза Художников... (ныне почти все они занимают ведущие позиции прочного центра в упомянутой организации). Выставка невиннейших работ ученика Н.К.Рериха - "самодеятельного" художника Черноволенко зимой 1968-69 гг. на квартире профессора Ю.Н.Рериха посетителями воспринималась как некая крамольная, причем сам зритель ощущал и себя в какой-то степени подсудным "за участие"... В программах вузов лишь к тому времени произошло дипломатическое "признание" импрессионистов и "мирикусников", т.е. произошел выход в какой-то мере (естественно, с массой необходимых оговорок) на рубеж XIX-XX столетий... Профессор А.Мыльников в печати получает титул новатора, выставив в ЛОСХе полотно со спящей обнаженной девушкой, взятой в реквизите Джорджоне и Тициана...

Лишь вспомнив это недавнее прошлое, можно оценивать выставку в конце марта 1971 года в мастерской Владимира Овчинникова в Кустарном переулке. Эта выставка объединила те художественные силы, которые в 1974-75 годах столь активно воспротивились инерции, согласно которой неофициальное искусство однозначно определялось, как нелегальное.

В 1971-75 гг. Овчинников занимал ведущее положение в этом объединении, а, когда оно распалось, от общественной деятельности он ушел. Но события уже произошли, приводя к изменениям необратимым, по крайней мере для нашего поколения...

Отсутствие временной дистанции еще не дает необходимого угла зрения, чтобы полно оценить, какие же в сущности в н у т р е н н и е художественные задачи были решены этим движением. Но вне сомнения, участие в организации Товарищества Экспериментальных Выставок не прошло бесследно для Овчинникова как художника. Его картины обрели все более четкую гражданскую направленность. Мне думается, что данный период в жизни художника следует считать "школой № 4".

"Школа № 4" вызвала двойственную оценку творчества Овчинникова. С одной стороны острая социальность и связанная с ней плакатная доходчивость первого слоя живописи привлекает к нему самого широкого зрителя, т.е. его искусство адресовано зрителю традиционного вкуса, с другой стороны, и искушенный зритель может быть удовлетворен глубоким духовно-историческим подтекстом и высоким мастерством художника. "Первый слой" его полотен создает художнику славу "соцреалиста наоборот". В результате, игнорируется художник Овчинников - тонкий мастер композиции и колорита, его вклад в развитие искусства живописи.

Вернемся к заданным ранее вопросам: какие классификационные мерки применимы к картинам Овчинникова? Являются ли его картины светской живописью, или же справедливо мнение, что это осовремененный вариант иконописи? А может быть - антиикона, "черная икона" (как аналог "черного юмора")? Чего больше: историзма или бытового жанра (с примесью сатиры)? Или же поверить мнению (весьма распространенному), что творчество этого художника целиком укладывается в рамки примитива?

Рассмотрим последнее утверждение. Определить Овчинникова как художника-примитивиста мешает сопротивление -

и очень осязаемое — живописной манеры, ее профессиональная выделанность, а также ассоциации со многими явлениями классической культуры. Последнее ощущается каждым зрителем, даже тем, кто незнаком с биографией художника и кругом его профессиональных интересов. Несмотря на ряд внешне сходных черт картин художника с примитивом, со временем становится ясно, насколько обманчиво первое впечатление. В примитиве обычно присутствует позитивная идеализация реальности в сторону меньшего, что ли, знания зла, или же — в сторону большей социальной "наивности". Недаром в различных проявлениях примитива / "наива" / есть связь со сказкой / с неременной победой добра над злом / с миром детства, с идеалом ясных и гармонических отношений человека с человеком и человека с природой. Таковы миры Руссо, Пиромани, Генералича, Метелли, Бомбуа. Примитив — это не только упрощение форм и отказ от "ученого" взгляда на мир и искусства, это еще и непременно добрая ясность взгляда на обе реальности, неизломанность душевного опыта. То, что примитив не исчерпывается "простой" или "безискусственной" формой доказывает пример обериутов. Вряд ли кто рискнет их "детски-наивную" поэтику отнести к примитиву. В сущности, мы теряемся, когда среди детских рисунков или — что невероятно, но допустим! — на выставке народного искусства встретили бы поэтизацию жестокой реальности, столкнулись бы с "недетским взглядом".

(Мне могут возразить, что в истории мирового искусства можно найти и контрпримеры: известно, что мастера народной Хлебинской школы (Югославия), такие как Мирко Вириус и Франьо Мраз, обращались именно к пресловутым "жестоким реалиям" — классовая борьба в деревне, концлагери. Особенно — Вириус с его лозунгом "Не будем врать!". Но мне думается, что это уже вопрос о неточности систематизации, о расширении класса явления за его пределы по внешним признакам. С таким же успехом можно пытаться отнести к примитиву дневник Анны Франк.)

Следует заметить, что Овчинников к своей примитивистской форме движется не снизу, но сверху, в какой-то степе-

ни повторяя опыт М. Ларионова, К. Малевича и участников объединения "Трамвай В". К причинам этого движения мы еще вернемся.

Что же представляют собою картины Овчинникова с точки зрения жанра? Если взять академическую шкалу, то мы увидим, что работы художника опять-таки не вписываются ни в одну из установившихся рамок. Да, на большинстве холстов присутствует быт: персонажи пьют, пересказывают друг другу что-то тривиальное, дети запускают в небеса мыльные пузыри, хороводы собачьих свадеб, — в целом это быт русской провинции. Но наряду с бытом немало и мифологических мотивов. В дачных садиках, среди яблонь и сарайчиков "племенные" Лебеди соблазняют провинциальную Леду — открытая животная и растительная жизнь. Давид в ушанке, с рогаткой, свисающей из кармана, приволок к своей заснеженной избе голову поверженного Голиафа... Жертвоприношение Исаака, явление Троицы на вокзалах и т.д. Овчинников идет по пути средневековых мастеров, осовременивавших мифологию, обряжавших ее в одежды своей эпохи. Часто антураж практически оттесняет на задний план традиционно-главных действующих лиц или находится с ними в таких диссонансных отношениях, каких — при обилии аналогичных работ — мы не встретим у мастеров XV-XVI веков. И тем не менее, в полотнах Овчинникова знакомые сюжетные коллизии явно уводят внимание зрителя от обнаженно-конкретных исторических и социальных реалий. Конкретная история — явно повод выйти к большому обобщению, характерному не столько для сатиры или исторического жанра, сколько к той форме, которую выполняла икона. Но икона ли это?

Приблизить икону к нашему времени еще не означает нарушить, скажем, традиции русских мастеров XI-XII столетий, европейских художников, включая Ренессанс. Хорошо известно, что включение жанровых моментов не противоречит иконописной традиции. Вспомним клейма русских икон, быт в религиозных полотнах Дюрера, Ван-Эйка, Брейгеля-Старшего. И все же... Чтобы ответить на вопрос, насколько

ко же близки иконе самые просветленные полотна Владимира Овчинникова, попробуйте представить их в храме... Думается, что для верующего подобная ситуация была бы кощунством, да и атеист почувствовал бы "нарушение стиля".

Мне кажется, что картина Овчинникова и икона соотносятся (в основных функциях) как анекдот и притча. В известном смысле они обнаруживают известное родство, поскольку анекдот является, видимо, дальним правнуком притчи, подобно тому, как предрассудок является — по выражению Боратынского — "потомком давней правды". Как и искусство анекдота, искусство Овчинникова является формами несомненно светского "мирского" искусства. Но любопытная особенность: картины Овчинникова в церкви неуместны, но, будучи помещенными в обстановку любого выставочного зала, они апеллируют к храму. Да и "анекдотичность" картин Овчинникова весьма и весьма своеобразна. Они из тех "скверных анекдотов", которыми народ казнит свои иллюзии, свое бессилие и приземленность, казнит сам себя. "Анекдоты" эти являются своеобразным историческим самопокаянием "сквозь горький смех". Полотна Овчинникова в своей сумме — современный вариант "Мертвых душ". В русской живописной традиции эта линия творчества Овчинникова оказывается ближе всего, как это ни покажется странным..., к передвижникам, а еще ближе к Федотову. Мы знаем, что передвижники как и Федотов, подвергались яростной травле, обвинениям в "профанации реальности", в "издевке над народом" — как обычно, от имени "народа" и "его идеалов". Время оправдало и Федотова, и передвижников, как вторично оправдывает их в нашем мнении "патриотизм с открытыми глазами", когда мы освобождаемся от выхолащивания их творчества посредством унылой дидактики и привязки передвижнической традиции только к определенной исторической эпохе — и не более, когда мы соприкасаемся с его животворным бунтующим духом.

Но можно ли считать Овчинникова вполне современным художником, если все приметы на его картинах отсылают нас к годам 1940-50-м? Много ли гражданского мужества надо иметь для того, чтобы бросить камень в ушедшее прошлое?

Вопрос лишь в том— действительно ли прошлое прошло, действительно ли это прошлое— ушедшее? Художник отвечает на этот вопрос всем своим творчеством. Его картины в сущности являются своеобразным живописным эквивалентом грамматической формы в языке— продленного прошедшего времени. В современной грамматике русского языка эта форма вымерла, но определенные средства для выражения ее сохранились и оказывают свое воздействие на современность. Персонажи Овчинникова и живут по законам прошедшего продленного времени, причем реальное и театральное начало у художника тесно переплетены в неразрывной связи. В этом плане можно сказать, что Овчинников театрализует действительность в костюмы прошедшей эпохи. И его картины действительно временами напоминают театральные эскизы, а объем полотна временами буквально имитирует ^{аппелирует к} объемусцены. В мертвом замкнутом мире, лишенном духовного, происходит развитие анекдотических событий. Трагедии не может быть там, где нет столкновения сил духовных. Ангел, посещающий мир Овчинникова, видит, что его населяют человекоподобные механизмы, а механизм возведен в ранг мировоззрения. Отсюда— любое от него отклонение представляется аномалией, незаконной мутацией и должно быть выкорчевано. Но и этот процесс превратился уже в некий атеистический ритуал, ибо новоявленные Себастьяны и Саванароллы тупо приемлют свою нетрагическую гибель с сознанием, что они ее заслужили справедливо—своим отклонением от большинства. Механистичность может эволюционировать разве лишь до животного—бездумного мира Лед и Лебедей. Мир, замкнутый в кольцо, поскольку продленное прошедшее время— не векторное, но мифологическое, заверщенное само на себя, время. (Отсюда— на полотнах художника обилие "хороводов", момент замкнутой цикличности, "порочных кругов" в композиционном построении). Мир, в котором остатки некогда высокой цивилизации вызывают у регрессировавших наследников мучительную попытку вспомнить:

Я замычу, назваться тужась.

Я вижу: вас корежит ужас.
Вот так хотел, подбегая палец,
Назвать звезду неандерталец!

.....
И часто слышу шелест крыл,
Как будто вдруг — заговорил.
Восторженно взметнется кровь —
Но раздаётся только рев...

/В.Нестеровский
"Монолог немого"/

И вот на этом уровне "анекдот" Овчинникова возвращается к своему первоисточнику — к мудрой притче. Животный мык персонажей картины требует осознанной человеческой мысли зрителя. То, что происходит на полотне еще не является (внутри самого полотна) трагедией, ощущение ее возникает на уровне зритель-картина-действительность. Зритель, чтобы ощутить происходящее как трагедию, должен осознать себя как часть целого, свою преемственность и ответственность за других. И в этом плане картины Овчинникова нас — только же мудрее его анекдотических персонажей, насколько брейгелевские "Слепцы" мудрее слепцов-персонажей брейгелевского полотна..

.....

Чем же все же являются картины Владимира Овчинникова. Естественно, выводы о современном нам художнике не могут претендовать на окончательность. Мне иногда кажется, что его работы могут быть сопоставлены с почерневшими от многократных наслоений иконных досок. По мере углубления в стратиграфию этих наслоений, видишь живое соприкосновение с большой толщей культурного пласта, значительным человеческим опытом. Здесь нельзя не оглянуться на традиции древнерусской иконы — в общем композиционном строе, в ее переключке с житийными клеймами. В неменьшей степени ощу-

щается родство с европейским искусством XV-XVI столетий, особенно, на мой взгляд, ощутима связь с искусством Северного Возрождения: в любви к выразительной детали, к жанровым коллизиям. И с первым, и со вторым первоисточником Овчинникова связывает стремление передать извечное через временное. Построение пространства, размещение персонажей, внимание к выразительному "диалогу" жестов, выбор характерных деталей не могут не навести на мысль об опыте сценографии. Находят свое место и поиски русских мастеров начала XX века в смысле создания монументальных и емких форм. Мне приходят на ум ассоциации из позднего Филонова и Малевича до "Белого квадрата". Сама тематика картин Овчинникова — показ бездуховного мира — заставляет его отказываться от интеллектуальной зашифрованности верхнего слоя полотна, и в этом плане живопись Овчинникова производит впечатление близости к примитиву. Подобное опрощение делает искусство Овчинникова (опять же в традициях средневековых мастеров) своеобразной "Библией для неграмотных" — т.е. художник сознательно заявляет, что его искусство не является искусством только для элиты. Более глубокие слои несут нагрузки различной степени сложности. Несмотря на присутствие разнородных традиций, сплав их имеет органичный характер. Искусство Овчинникова оригинально и самобытно, выдает в нем русского мастера последней трети XX века, продолжателя и хранителя национальных и общечеловеческих культурных традиций. Важным элементом убедительности искусства Овчинникова является ярко выраженный гражданский темперамент. Внешне это выражается в сатире; в лучших вещах он приближается к покаянию — чувству, без которого немыслима русская культурная традиция.

Мы не знаем, как в дальнейшем будет развиваться творческая судьба художника. Иногда у меня возникает мысль, что в последнее время Овчинников в разработке своих тем начинает повторяться, становится остроумным в разработке сюжетных коллизий — признак определенного истощения "жилы". В то же время идет усложнение чисто живописной структуры

полотен, что тоже не может не подготавливать последующую трансформацию образной системы. Хочется надеяться, что какие-то кризисные моменты в его работах последнего времени несут в себе зародыши дальнейшего развития.

Картины Овчинникова несут любовь и ненависть. Ненависть к мертвому и омертвляющему прошлому, которое еще пытается схватить за горло настоящее, чтобы прервать живую нить преемственности. Эта ненависть отдаляет картины Овчинникова от иконы, но одновременно отдаляет зрителя от мира иллюзий исторических мифов. Подобного рода ненависть относится к того рода чувству, которое неизбежно вызывает столь же активное дополнительное. В этом процессе, настоятельно возникающем в душе зрителя, соприкасающимся с полотнами художника, я вижу истинный смысл творчества. Что и отличает человеческую деятельность от замкнутого круговращения "собачьих свадеб".
