

## "ОСТАНОВКА В ПУСТЫНЕ"

Итак, выставка в Доме молодежи, о которой говорилось в Ленинграде столь много, состоялась.

Экспонируется около 300 работ порядка 180 живописцев, графиков, скульпторов, керамистов — как "левых", так и "правых". Выставка — "Новая ковчег", — "чистые" представлены на одних и тех же стенках, что и "нечистые". Теоретически уже высказывались предположения о наступлении такого времени, когда такие выставки станут возможными. "Левое" искусство не развивалось, как "анти" и уличения маститыми "левыми" в непрофессионализме делались все реже и реже. Зато стали выдвигаться другие резоны: мол, в работах "левых" нет содержания, что их творчество целиком базируется на разработке формальных приемов или узкой абстрактной тематике, — причем не только творчество каждого отдельного художника, — это типично для творчества "левых" целиком. Основания для таких суждений отчасти были. После "Невского" большой группой "левые" выставиться не могли. Перед зрителем представляли работы небольших объединений, зачастую работавшие в одном ключе. Эти искусственно созданные обстоятельства не могли не породить указанных мнений не только у зрителей, но и среди самих обсуждаемых художников.

Известно, что выставка предназначалась прежде всего для олимпийского зрителя — зарубежного гостя, который привык ценить художника за его несхожесть с другими, и контрастирующие тенденции воспринимать за проявление норм. Выставка в Доме молодежи была, таким образом, образована по модели, если можно так сказать, западно-европейских вернисажей. Но для отечественного зрителя, ценителя и болельщика за судьбой нашего искусства, это дало возможность перевести взгляд с одного похотца на другое, выяснить, наконец,

путем сравнения, что же нового было принесено (или утрачено) авангардом кануна 80-х в современное отечественное искусство.

В целом, выставка продемонстрировала определенное сближение обоих флангов современного ленинградского искусства. В этом смысле далеко не всегда можно по представленным вещам определить, принадлежит ли данное полотно "правому" художнику или его "неприрученному" собрату. Очень непосредственный примитив молодого И. Сотникова ("Кот Ахиллес") органично дополняет иронический наив лосковца В. Луки ("У моря"). Жанровый портрет В. Дземляшкевича ("Белые ночи") дополняет близкое по духу и выражению полотно В. Забелина ("Портрет В. Лукина"). Стерильно-безлюдный (хочется сказать "нейтронный") городской пейзаж того же В. Лукина или В. Емельянова перекликается с очищенными от человеческого быта натюрмортами В. Вальрана. Вальдо-бердслевские натюрморты "Алены" — В. Сергеевой чрезвычайно близки натюрмортам А. Александрова и А. Исакова. Композиции Б. Иванова очень трудно отделить от близких по гротеску вещей Н. Сакина. Неожиданным оказалось сближение А. Белкина ("Старая банька") и В. Табанина (натюрморты, "Баньки"). Декоративно-этнографические картины Ф. Гуменюка оказались бы не чужими рядом с керамическими панно Н. Передерия, и т.д.

Правда, в некоторых местах, видимо из групповой солидарности, произошла концентрация "правых" (ближе к выходу) и "левых".

Достаточно органично организован отгороженный стендами "загон", где собрались стерлиговцы, С. Шефф, М. Иванов и А. Флоренский. Несмотря на то, что здесь представлены равные по формальным решениям вещи: беспредметный триптих С. Шеффа, "чаше-купольные" пейзажи Г. Зубкова, предметный натюрморт А. Флоренского и "очищенно-предметная" композиция М. Иванова ("Пир", который конечно же — "Троица") — этот "загон" органичен в своем единстве. В противоположность достаточно высокому духовному строю этой части экспозиции, в соседней — "спина к спине" — преобладает чувственно-на-

териальная стихия пейзажей В.Шагина, натюрмортов И.Иванова, сниженный "ангельский воскресник" В.Овчинникова ("Осенний день в Пскове"), борисово-мусатовские по источнику, но материально-уплотненные "Прогулки" А.Манусова.

В своем роде органичным получился уголок с керамическими изделиями Г.Корнилова, Н.Передерина, В.Дробалиной, И.Винова. Кроме того, включение в экспозицию скульптуры Ж.Бровиной, С.Асланова, М.Конилкова, керамика Л.Барнососа, О.Непрасловой-Коротеевой, А.Гавричкова и др., композиционно обогатили интерьер выставки, расставили некоторые опорные акценты пространства, декоративно ее оживили.

Из прочих элементов экспозиции можно выделить корридоры между стендами, где выставлена в достаточне приемлемом соседстве графика В.Лукшина, В.Мишина (с интересным и тревожным "Мирон Брейгеля"), В.Видермана (у которого, к сожалению, были представлены только опять-таки декоративные листы серии "Цирк").

Прочие разделы выставки уже труднее похвалить в композиционном отношении. Так глухая продольная стена распадалась на ряд пятен, где выделяются лишь ночные пейзажи Т.Новикова (очень неплохо выступившего на данной выставке), полотна Г.Устюгова, И.Сотникова, А.Пахомова, С.Сергеева, В.Луки. Неудачно скомпонованными оказались торцевые стены: монотонно-блинная к выходу, тематически пестродальняя. Зато, стенд, обращенный к последней, удачен: рациональные композиции Л.Борисова в центре, по краям фланкированы жестковатыми пейзажами В.Михайлова, а холодноватость натюрмортов В.Козмена (Вальрана) смягчалась декоративным триптихом И.Кирилловой.

В прочих участках выставки обращают более пристальное внимание лишь отдельные вещи: С.Николаев "Детская площадка", А.Лецман ("Ванечка", "Осенний пленер", "Отдых"), Е.Фигурина ("Коровы"), К.Соловьева (графика на тему северной деревни).

Вообще и прочие вещи выдержаны профессионально достаточно высоко, и каждая из них найдет своего зрителя.

Т.е., у меня в отдельности к каждому из художников как бы и нет претензии. Последние начинают за закрывшейся дверью, когда и возникает вопрос: "А что же, в конце концов, я видел?"

Если сравнивать участников данной выставки по их "партийной" принадлежности, то, по-видимому, здесь соблюден паритет — и по количеству участников и по числу их работ. Более точное определение этого соотношения, как мне думается, невозможно. Поскольку в числе участников есть и представители "третьего мира", которые частично находятся под воздействием творчества "левых", но зачастую связывают свою дальнейшую судьбу с ЛОСХом. Уже невозможно четко определить принадлежность бывших "левых", принятых в ЛОСХ. Существование этих групп художников, несомненно, говорит о тенденции взаимопроникновения противостоящих групп, с массой градаций тяготений вдоль оси единого магнита. Это заметно и по представленным на выставке работам, где одни тенденции незаметно перетекают в другие.

Бродя по экспозиции и рассматривая работы художников, уже знакомых по выставкам в ЛОСХ'е или в захудалых клубах, художников очень разных, а зачастую просто полярных, тем не менее обнаруживаешь некий принцип единства, найденный устроителями. Этот принцип, пожалуй, не обнаруживается сразу, хотя его действие проявляется тотчас же, как входяшь в зал. Преобладание ярких или настельно-нежных тонов, атмосфера легкой праздничной эйфории, преобладание тем игровых, парадоксальных, но без угнетения. Все это как бы продолжает тот зачин, которым начиналось открытие выставки 20 июля: непринужденный тон речей перед собравшимися в вестибюле (он же бар), улыбки, поздравления, перешедшие затем в хлопки шампанского в этом же вестибюле...

По-видимому, этот принцип декоративизма является в настоящее время единственным, на котором можно произвести подобное слияние. В сущности, если вспомнить выставку в "Чевеком", принцип декоративизма там уже торжествовал, заглушая в значительной мере голоса тех художников, которые

тяготами к драматическому осмыслению. Декоративизм отразился ошутимый розоватый рефлекс и на полотнах В. Некрасова, В. Овчинникова, А. Басина, Е. Иванова, В. Гооса, К. Горюнова, Г. Богомолова, В. Марких, Д. Гохлина, выразив даже в полотнах этих художников, явно тяготеющих к "драме цвета" — и не только цвета.

Здесь уместно вспомнить еще об одной выставке, которая параллельно с "Чевской" проходила тогда в залах ЛОСХ'а, на Герцена — о выставке Михая Греку. Уже вроде бы признанный, но еще с репутацией "формалиста", Греку с фамилией тихим, "домашним" скандалом выставился в Москве, но был отвергнут в более кондовом Ярославле, затем нашел приют в Вологде, где в те годы расцветала декоративно-народная "северо-восточная школа". Оставляя драматизм только для полотен, посвященных далекому прошлому, Греку в работах на современность шел по пути любования "самовитым" цветом, игрой фактуры. Даже традиционная "производственная" тема в результате так называемой "творческой команировки" на Череповецкий металлургический комбинат приобрела необычный характер. Вместо законченных по-касапкински передовиков на фоне бессемеров, мартенов, изложниц — фактурные композиции ("Венок сталеварам") на темы горячих тонов, где даже ржавчина была удивительно привлекательна и откровенно декоративна. "Мир аэропорта" (название картины) представлял не в традиционном фигуративном облике поэмы об обтекаемых фюзеляжах и ревущих моторах, — но в виде очень красивых флюидных размытых наступающих сумерек со вкраплениями пятен бортовых огней. В результате этих краскосмесительных опытов получалось почти поллокосское полотно, весьма впечатлявшее зрителя, забредшего в лосховский зал.

Нельзя сказать, чтобы тогдашняя выставка Греку произвела в системе художественных ценностей ЛОСХ'а переворот. Она не была отмечена даже краткой газетной заметкой, хотя М. Греку уже был титулованным. Превращение им производственных и прочих будней с установившейся иконографией в некие

"ленин" и декоративные разливы коробило художников, привыкших употреблять цвет как средство раскраски для фигуративных композиций. Но данная выставка уже свидетельствовала об усталости от "сурового стиля" и "живописи", бедной живописью, наметила все более ощущающийся крен в сторону декоративизма, празднично-ариморочной стороны зримого мира.

Надо отметить, что декоративизм "левых" был бунтом против утилитарной живописи, живописи-служанки и подсобницы. В этом плане откровенный декоративизм входил в систему этого спонтанного протеста наряду с требованием открытия новых тем и сюжетов, с правом на заимствования из опыта иных культур и на возрождение традиционных национальных тем, — а также с правом на подлинный, а не оптимизированный трагизм в современном изобразительном искусстве. Именно в этом контексте "принцип декоративности" имел свой необходимый смысл. Оторванный от других элементов самооценный декоративизм стремится подменить собой прочие элементы, часто претендует представлять собой целое — и это должно настораживать. Помелвка "левых" и "правых" на этой основе, несомненно, дает возможность инкорпорирования ЛОСХ'ом значительной части левых, легализовать многое из формотворческого наследия 20-х гг. и находок последних десятилетий. Не случайным является то, что на протяжении последних двух-трех лет при оценке выставок "левых" авторитетные комиссии не только перестали шпынять художников, работающих в чисто формотворческом плане (беспредметничество, абстракционизм, конструктивизм, "гипер", лишенный тягостных ассоциаций "сюр", мелкотемный гротеск и парадокс и т.д.), но даже ставят их в пример тем художникам, которые уходят от оперирования "чистой" формой к вопросам современности, используя или традиционный живописный язык, или более усложненный в формальном отношении. В полотнах художников, в которых смысловое содержание очевидно: В.Овчинникова, И.Иванова, В.Рохлина, М.Иванова, В.Гооса, В.Мишина, Ю.Брусонани, А.Манусова и др. выставочная комиссия находила изъяны и в большинстве своем они были отвергнуты. В окон-

чательной экспозиции их практически не оказалось. В результате выставка оказалась чрезмерно насыщенной работами форматерческого, лабораторного плана. И одновременно — удивительно обедненной современными смысловыми текстами. Настолько обедненной, что по закону дополнения, хотелось увидеть в этом ярком парадизе чего-то угловатого, резкого до скрежета диссонанса, неухищенного как сама жизнь в ее непреднамеренных коллазиях. Мне не хотелось бы доводить свое предубеждение против избытка декоративного на данной выставке, до логического завершения — до позиции, с которой принимается только смысловое "слово" и профанируется цвет, тембр, ритмика, фактура, пространство. Мне бы лишь хотелось вернуться к традиционному-извечному вопросу о пропорциях. Сейчас, как мне кажется, мы еще движемся по инерции старой чистоты формы. нас подпирают те же художники недавнего прошлого, жадно алкавшие формы и беспощадно давившие требованием пресловутого "слова". Геологи утверждают, что Скандинавский щит все еще подымается по инерции — после освобождения 15 тысяч лет назад от чудовищной тяжести ледника. Художник нашего времени все еще продолжает "ведать" к преимущественному требованию формы. Извинением ему может служить то, что тотальное требование "слова" до-поре еще существует, а фактическое освобождение от него произошло совсем недавно, и мы еще не успели привыкнуть к нему.

Но тревожит другое. Семейчески художник должен быть более чутким к общественному запросу. У зрителя усиливается отрицательная реакция на избыток эстетской самоценной "формы". Пока эти звоночки слышны очень слабо и, похоже, пока для немногих. Но, думается, недалеко то время, когда у зрителя вызреет отчаянная тоска по грубейшей — но и не-обходимейшей, как черный хлеб — живописи, той реальности, которая пока отдается в безраздельное пользование фотоглазу. Художнику, сомневающемуся в этом прогнозе, можно бы сделать предложение: пусть он проедет по маршруту Ленинград — Москва с теми же остановками и теми же ракурсами, которые

были сделаны некогда автором первого художественно-осмы-  
ленного путешествия. Это то, что сделал недавно Владимир  
Высоцкий, отказавшийся - вроде бы! - от предыдущей поэ-  
зии "серебрянного века". К сожалению, очень немногие спо-  
собны на такую ревизию. Это требование времени, хотя и  
очень близко - по кризису в нашем искусстве - к тому, что  
некогда выдвинуло передвижничество. В этом проявляется  
ирония Истории, наказывающая тех, кто хочет передышки.

////////