

Анатолий Басин

ВЫСТАВОЧНЫЕ ДЕЛА

В тенденции выступлений, постепенно суживающих под-
нятый вопрос, я буду говорить о каноне и только живопис-
ном. По статье Флоренского "Иконостас", в двух словах, и
в моем прочтении, все выглядит так: с этой стороны гра-
ницы "того" и "этого" света, как на некоем экране, существу-
ют проекции высших существ. Отцы святые их видят и, под
их руководством, богославы-слепые исполнители, очерчивая
эти проекции, раскрашивают их в различные цвета- ИКОНО-
СТАС. Т.е. это соборное писание предполагает, что су-
ществуют заранее заданные идеи и их последующее воплоще-
ние людьми /с иной направленностью ума/. И, более того,
у "слепых исполнителей" даже распределены роли: те, что
повыше, они "личники", т.е. исполняют то, что именуется
ЛИЦОМ /личностный момент как бы/- руки, ноги, лицо, и
"доличники"- те, кто исполняют деревья, одежду, строения
и т.п.; более того, все это происходит в рамках каких-то
канонов, якобы носителей культуры, накопленной всем чело-
вечеством, /но не доверяющих индивидуальности/. Т.е. лич-
ностное начало здесь присутствует не то, надо сказать,
которое хотелось видеть бы лично мне. Это все, конечно,
явление поздней иконописи. Позже на зыбком холсте не
встретим деления на "лицо" и "до лицо", - уже все личное:
все умозрел очевидец в "этом мире", /особенно, со времен
Ренессанса/, ...но без личного опыта в этом "исусоведен-
нии".

Сейчас время третье: т.е. лично автор, он в себе лич-
но какие-то моменты находит, духовные ценности, зачастую
свои, и их же, лично, без чужого руководства, а в контак-
те с холстом реализует. Т.е. если раньше было четко раз-
делено: это- СВ.Отец; вот это- холст; а ты третье-испол-
нитель, то сейчас такого нет. Т.е. вот такое трепетное
отношение между живописцем /"автором"/ и живописной плос-
костью /"холстом"/ порождает одновременно и картину и
художника, т.е. становление здесь идет обоюдное: никакой
заданности не существует заранее.

И на Руси, с начала этого века, я вижу именно это состояние. Символизм, и прочие "измы". Выставки обоех "роз"-Алой и Голубой-экспонировались в стенах приглушенных нежных тонов, в сопровождении томной музыки и стихов знаменитых поэтов: кругом потрясения, война, и так было до года десятого. И вдруг... "Бубновый валет". С заранее объявленным названием в газетах.

Само название выставки довольно эпатажное. Смысл его таков: во-первых, "бубновый туз"- нашивка на куртке каторжника России того времени, во-вторых, "бубновый валет"- литературный персонаж-прощелыга, но очень галантный. Еще до своего открытия выставка "Бубновый Валет" вызвала бурное негодование. /М. Волошин/. Надо добавить, что шум, связанный с названием выставки, оправдался, была выставка живописи художников высокого класса. Придумал же название художник Михаил Ларионов, который был вынужден обманывать своих коллег по выставке, говоря, что на какой-то картине эпохи Возрождения он, якобы, видел Музу, держащую игральную карту "валет" бубновой масти. Это она была покровительница искусства. В общем, он и Гончарова, обманув остальных, дали выставке название. А после "триумфального успеха" этой выставки, те, кто поначалу был против этого названия, обратились к городским властям с просьбой оприходовать официально появление группы "Бубновый валет". Ларионов считал, что этого не должно быть: "оставшаяся группа художников прежде, когда я утверждал это название, очень протестовавшая, подобрала его как очень бойкое- сделала маркой карту" /Ларионов/, что, по мнению Ларионова, смерти подобно, "организованный мною "Бубновый валет" распался и преобразовался в "Ослиный хвост". А на следующий год они будут выставляться под названием "Мишень". "Мишень"- в нас будут плевать, но мы пройдем и сквозь это." И, действительно, на фотографии 1941 г. группы "Бубновый валет" /Кончаловский, Мажков, Лентулов и др./ уже неэпатажной, утратившей свое лицо, стоят через одного, уже не люди, а какие-то мастодонты. Ларионов же, разделявший и противопоставлявший выставку "Бубновый валет" группе "Бубновый валет", в конце-концов,

по-инерции, вылетел за границу, где и умер художником.

Так вот, кто прав, где культура, и где канон, у Ларионова или у Кончаловского? Я это к чему: во-первых, к тому, что выставки газаневского движения, что ли, идут в струе канона Ларионова /и по-настоящему новым и единственным ритуальным событием и новым по форме/ это действительно так, а не "газета" — с новыми атрибутами, турникетами милиции, в том числе, а не с идиллией поэзии и музыки, была выставка в ДК им. И.И.Газа.

Т.е. они — просто выставки, а не культура, и они точно такие же — останавливаться на достигнутом нельзя. В этом отношении интересен погребальный характер вчерашней выставки, и заявление Коли Любушкина: "Мы прожили 5 лет, это очень много, это мировой рекорд". И, действительно, мы должны освободить место следующему молодому поколению. Мы, в общем, как-то связаны были с членами Союза художников, учились у них, или с ними. И многие пострадали на этом деле, потому что мыслили не так свободно; молодежь же получила в наследство /от наших выставок/ свободу мышления живописными категориями и не должна уже более полагаться на нас и не иметь никаких авторитетов: "Здравствуйте, господин Любушкин!", например, или же: "Здравствуйте, господин Овчинников!" и т.д. Они должны иметь уже свои собственные ходы, собственные выставки в "Газа" и в "Невском", но не газаневскую культуру. Это я по поводу "канонов" Ларионова. Теперь по поводу культуры.

Вот те самые ходы, которые были заложены в выставке "Бубновый валет", но не в группе "Бубновый валет" естественны в движении последней пятилетки. И во многих случаях есть такие авторы, которые лично делают это состояние и подают лично в своих холстах. Если есть два момента в живописи: "живопись — как образ жизни", Я хочу подкрепить эту мысль Виктора Кривулина, то именно "группа Арёфьева" в 60-е годы смоделировала движение 70-х. Но хочу подчеркнуть, что это в идеале — "Газаневщина" шире и, именно, в этом качестве. А есть еще "живопись — как состояние ума". Так вот, и в этом качестве эта группа, действительно, живописная. Она в 50-60-е гг. пережила и изжила вы-

плеснувшиеся устремления 70-х. Разница, предположим, между этой группой и группой, например, Шемякина, очень простая: перво-наперво, словосочетание "группа Арефьева" неуместно. В моем понимании равноценные художники Арефьев, Васми, Шварц, по-алфавиту— Громов "стерый" силен, когда он был при Арефьеве, и Шагин, тогда и сейчас местами выплывает как очень серьезный живописец. Так вот, "группа Шварца" устраивала внутренние конкурсы: тема "Баня", например, или "Танцы, упавший платочек", "У зеркала" и т.п. Темы мелкие, может быть, но задача в решении была единственная— наблюденное перевести на язык живописи, найти содержанию изобразительный эквивалент. Т.е. они заставляли мыслить себя живописными категориями. И это, действительно, живопись. Группа Шемякина— это образ жизни в большей степени, т.е. ходили как живописцы, играли в живопись, но не мыслили ее категориями, зато сверхзадачи их тем были глобальными. Живопись подпольная— конкурсы только внутри своих, "была идея сравнивать друг с другом и между собой наши холсты,— отношение к выставочной деятельности", среди авторов; ~~то~~ у Шемякина более самоэкспонирование авторов же и перед фотообъективом, в том числе. Ибо "группа Васми" понимала в те тяжелые времена свое творчество более как самоценность творческого акта, а потом холсты можно было дарить друзьям или "дать повисеть" лет на 20. "С помощью живописи можно защищаться от нападков жизни". И это "игра" так сказать, на грани жизни— смерти. Кстати в этой группе были не только живописцы,— это были стилисты, крайние оригиналы, поэты, художники и другие таланты. У крайних оригиналов они научились образу жизни, но, с течением времени, бесталанные как-то сами ушли незаметно, менее оригинальные таланты, как говорил Арех, "постарели, ушли в официоз"— стали членами Союза художников или фонда, а вот только оригинальные живописцы смогли с помощью живописи, выковав себя как личности, стать и живописцами. В других группах этого не произошло. И здесь кончается общее с традицией Ларионова, ведь Михаил Ларионов был не только оригинал, но и оригинальный живописец, мыслящий живописным; Кончаловский

играл в живописца, что было ему легко, имел очень мощный талант. Но, в конце концов, это неприлично, так сказать, кончилось для него— имея талант, так его загубить. Я имею в виду и Шемякина: Там просто люди получили импозантность, изысканность, оригинальность и какие-то другие /артистические качества/, но не живописного порядка. Утрировать особо здесь не надо: что более заметно на самом экспортированном Шемякине, оторванном от обильно одобренного питания. Если Арефьев, Васми, Шварц взяли у живописи свои живописные начала, группа Шемякина научилась жить за счет живописи, то в студии Сидлина другая крайность— это был учитель /даже если и не только в живописи/.

И еще одно наблюдение вижу уместным и здесь: Газаневское движение начали люди, получившие художественное образование с формально-профессиональным мышлением: выпускники училища им. Мухиной, мастерской Акимова /нынешних прикладников и оформителей/, группы Стерлигова, но не Академии художеств, с их "монументально-эпохальным" обучением, но не в живописных категориях. Газаневская культура же привлекла уже и "чистых" живописцев".

Поэтому, заканчивая свое выступление вопросом к себе же; я возвращаюсь к самому первому докладу и к теме, вынесенной в название семинара: мне не понятно /лично/, где культура, где канон, и о чем разговор, потому что, если говорить, что культура— это движение, то в самом движении некогда говорить о культуре, а, с другой стороны, как только что-либо зафиксированное становится культурным наследием, то нет движения искусства.
