

*Вопросы искусствоведения***КОНТРАСТЫ МОСКОВСКОЙ ЖИВОПИСИ
ЗАМЕТКИ С ВЫСТАВОК***И. Е. Светлов**Отзвуки ушедшего или новая редакция застоя*

«Преувеличенно шумные вернисажи, броские сюжеты телевидения, призванные представить легковесные и псевдо-экспериментальные работы как творческий фейерверк, не могут подавить ощущения аморфности и вялости, которое преследует на многих московских художественных выставках. Трудно обнаружить в этих немудреных сочинениях подлинную одушевленность или хотя бы пунктир авторской мысли. Эта ситуация странным образом оказывается сродни столбняку, который сопровождает созерцание образцов социалистического реализма рубежа 40-50 годов. Те же вялость и творческое безволие, то же отсутствие проблем, идей, то же безразличие к своему времени». Эти строки из моей статьи в «Декоративном искусстве» десятилетней давности можно отнести и к современной панораме московской живописи.

Действительно, обозревая сегодня разные по жанру и составу московские выставки, парадоксально обнаруживаешь и напоминание о самом большом в XX в. падении отечественного искусства, и инерционное сходство с картиной, сложившейся в нём на протяжении 90-х годов. Большинство полотен, составляющих эти экспозиции, лишены запоминающихся акцентов, неинтересны в цвете, монотонны в своих ритмах. Как-то оказались вместе авторы, для которых угасание творческой активности стало давно свершившимся фактом, и те, кто заменил свои вызывавшие восхищение оригинальные построения их бледным переизданием. Однако по преимуществу негативным стало и перемещение интересов художников в чуждые их дарованию сферы.

Ощущение спада в московской живописи создаётся и ограниченностью её эмоциональной тональности, часто заложенной уже в самом замысле картины. Эта боязнь сильных переживаний в конечном счёте оборачивается невнятной приглушённой образностью. Напомним, что впечатляющие достижения искусства XX в., как правило, рождались как высокая энергетика чувств. Отсутствие эмоциональности и оригинальных ходов мысли всё чаще стремятся возместить глянцевой красотой. Механическая одинаковость преувеличенных по масштабу иллюзорных изоб-

ражений, их напоминающий обложки массовых журналов рассредоточенно-возбуждающий колорит – приметы стиля, не без оснований отождествляемого с современным салоном. Как и энергия чувств, интеллектуализм в искусстве явно оказался не в моде. Более того, в нём видят покушение на свободу художника.

Московские молодёжные выставки, которые в непростые для советского искусства годы были фокусом творческого обновления, ныне, напротив, всё чаще оказываются территорией благонамеренности и скуки. Особенно трудно примириться с тем, что экспозиции в центре Москвы на Кузнецком мосту с их атмосферой поиска, вдохновения, борьбы, которые в 60-е и 70-е годы мы коллективно охраняли, чтобы не допустить снятия по приказу партийной бюрократии работ Виктора Попкова, Дмитрия Жилинского и других талантливых представителей молодого поколения, стали ныне пристанищем банальностей. Лишь в самые последние годы что-то начало в этом отношении меняться. Приходится констатировать, что ситуация творческого застоя сегодня не исчерпывается спадом у какой-то одной группы художников.

Вошло в привычку объяснять инерцию в живописи наших дней ссылками на постмодернизм. Хотя до сих пор не прояснена характеристика постмодернизма как направления и стадийного явления искусства, не дифференцированы возникшие в нём интересные синтезы и бессмысленная эклектика, сегодня он для многих индουλгенция исключаящего живую суть творчества игрового перебирания стилей. При этом значительная часть художников рассматривает постмодернизм как что-то не имеющее альтернативы в ближайшем будущем. Напомним, однако, развитие русской и европейской живописи на протяжении веков не было чем-то фатально предопределённым и заключало в себе немалый динамизм.

Какой портрет? Какой пейзаж?

Утверждение индивидуального отношения к миру в немалой мере связывается ныне в московской живописи с судьбой её жанров. Многое свидетельствует, что проявление инерции часто оказывается производным от восприятия их специфики и традиций. Речь не идёт, конечно, о чистоте жанровых вариантов. Уже в XVII в. появились выразительные совмещения станковой картины с портретом или пейзажем. XX в. ещё более разнообразил творческое пересечение жанров, но не утерял смысл и углубление их специфики. Именно на этом фоне, не забывая об историческом опыте европейской и отечественной живописи, хочется взглянуть на сложившуюся в Москве ситуацию.

Неоднозначная в каждом из жанров, она имеет, однако, один инерционный знаменатель. В пейзаже монотонная повторяемость мотивов и эмоциональных интонаций больше всего увязывается с пассивным следованием манере мастеров Союза русских художников. Хотя время от времени в русле этой своеобразной традиции национальной живописи, бывшей в трудные для искусства времена средоточием поэтических исканий, появляются тонкие по колориту работы, немало и противоположных примеров, когда она прикрывает равнодушие к живой красоте природы.

Не очень понятно, почему остаются невостребованными другие замечательные открытия русских пейзажистов. По-новому прозвучавшие на недавних выставках в Третьяковской галерее условность пространственных построений Семёна Щедрина, пленэрные открытия Александра Иванова, изысканность романтических акварелей Карла Брюллова как-то оказались в стороне от современного московского пейзажа. Создаётся впечатление, что природа для некоторых современных пейзажистов перестала быть источником романтики и возвышенности, уступив место весьма однозначной меланхолии. Огромный успех прошедшей в прошлом году в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина выставки живописи Тёрнера обнажил характерную для наших дней ситуацию – боязливая дозированность чувств не встречает отклика у публики, тогда как вдохновенные пейзажные метафоры вызывают у неё изумление, восторг и готовность к диалогу.

Приходит на ум и другое. Именно с пейзажа – творчества барбизонцев и смелых шагов импрессионизма – началось во второй половине XIX в. судьбоносное обновление живописи. Не менее ярким оказался вклад символистов. Устроенная незабвенной Мариной Бессоновой в ГМИИ выставка «Поль Гоген. Взгляд из России» дала возможность по-новому размышлять о вселенском и человеческом радиусе природы как компонентах идеального мира. Образы небесных стихий в монументальных картинах Врубеля (из музея в Омске), которые мы увидели в Москве в выставочном цикле ГТГ «Золотая карта России», раздвинули представление о пейзаже как драгоценном мистическом космосе. О ценности широко обращённых к природе живописных метафор напомнила выставка, посвящённая исканиям художников, объединившихся вокруг журнала «Золотое Руно». Впрочем, пейзажи Павла Кузнецова и Сергея Уткина поразили и иным – сложными переходами от таинственной интимности к панорамному охвату мира.

Как далеки пейзажные композиции, представленные современными художниками, от этого страстного искательства! Из опыта наследия можно извлечь не только примеры духовной философии. Сегодня всё реже встречается аналитический взгляд на картину природы, инспирирован-

ный работой на пленэре. И тут поучительны примеры XIX и XX вв. В искусстве прерафаэлитов предметно освоенная фактура холмов, деревьев, воды была одновременно приближением к реальному миру и условным остранением от него. Подобные тенденции обнаруживаются ныне и у некоторых мастеров фотореализма. Используя натурные наблюдения, а также традиции живописи и фотографии, польский живописец Антоний Фалат и венгр Иено Бенедек создают структурную многозначность пейзажного пространства, делая его символом человеческого романтизма и человеческого одиночества. Не имеющая ничего общего с некритическим повтором отдельных образцов историческая память жанра и тут стимулирует обновление творческих концепций пейзажа.

Игнорирование же этой духовной и профессиональной памяти – показатель творческого неблагополучия. Об этом в живописи наших дней напоминает периферийное положение портрета. Из средоточия духовности у Крамского, Репина, Серова, а позднее – у Нестерова, Фалька, Сарьяна и талантливых представителей более молодых поколений он превратился на переходе к XXI в. в нечто неопределённое, лишённое индивидуальных красок. В большинстве случаев портрет сегодня не человеческий документ, не формулировка идеала и тем более не отклик на актуальные общественные проблемы. Конечно, путь портретного жанра и раньше был достаточно альтернативен. Слишком многое разделяло в нём духовные откровения и любовное костюмированное эффekten, правдивое видение характеров и натуралистический объективизм. Сегодня, в пору, когда столь сложно и противоречиво строится жизнь человека, всё более сужается поле проявления личности, гуманитарная концепция портрета, поиски его новых форм превращаются в одну из актуальных проблем живописи.

Речь идёт и о драматизме индивидуальных судеб, и о столь редкой ныне интонации человеческого сочувствия, и о вызывающих протест проявлениях социальной исключительности со стороны чиновничества и «новых русских». Порой кажется, что художники как-то подзабыли, что портрет – это и лицо века, и демонстрация национального менталитета, и диалог с другой человеческой личностью. И ещё о том, как много живого, смелого, интересного заключено в разные века в портретной живописи.

Вновь обратимся к более далёким и близким по времени примерам. Один из лучших художников конца XIX в. Джеймс Уистлер, программно ориентируясь в ряде портретов 1870 гг. на открытия испанских и нидерландских реалистов XVII в. и интуитивно заглядывая в перспективу символизма, пришёл к сложному, полному душевных движений образному синтезу. Иной его тип явил исполненный в 1960 г. Таиром Салаховым портрет композитора Кара Караева. Вобрав в себя энергию советской жи-

вописи 20 годов и суровый аскетизм 60-х, этот портрет стал ёмкой формулой отношений человека и мира. С грустью констатируешь, что сегодня наши портретисты далеки от таких обобщений.

Стоит ли радоваться деградации станковой картины?

Потребность в обновлении стиля и жанра ощущается, когда размышляешь о путях станковой картины. Часто фигурировавшая в советской фразеологии как «тематическая», она, как известно, в своих творческих вариантах не однажды опровергала узкое представление о тематизме и его живописно-пластических воплощениях.

Ещё раз обратимся к отечественному наследию XX в. Обновление картины, начатое в ОСТе Дейнекой, Пименовым, Вильямсом, Штеренбергом, создавшими выразительное единство фигуративности и предметно-конструктивного ряда, получило в новых ракурсах продолжение в 60-х годах в «суровых» образах Жилинского, Никонова, Андропова, шоковых превращениях Попкова, напряжённых исканиях их коллег. Возвращение к национальному и мировому наследию живописи в метафорических картинах Назаренко, Нестеровой, Булгаковой, Нечитайло 70-х годов стало ещё одним опровержением элементарной повествовательности как основного метода создания картины.

Искусственно изолированная от этого позитивного опыта, станковая картина постепенно перестала быть средоточием творческих поисков. Среди приветствовавших такой поворот преобладали те, кто проповедует освобождение изобразительного искусства от каких-либо идей. Получили удовлетворение и те, кто связывает нынешнее положение станковой картины с её избавлением от жёсткой режиссёрской организации. Но пошла ли на пользу нашему искусству и этой его далеко не второстепенной форме явно затянувшаяся пауза? Можно сколько угодно ссылаться на законы маятника в исторической практике живописи, объяснять многое неумолимой поступью постмодернизма, но оправдывает ли всё это тотальное пренебрежение к проблемным ракурсам?

Речь идёт и о проблемах духовных, и о проблемах социальных. Усиливающаяся в селениях и небольших городах нищета, человеческая и житейская заброшенность личности, акции произвола и чудовищные действия террористов, растущая отчуждённость между молодёжью и другими поколениями – всё это и многое другое оказалось в стороне от исканий художников. Второстепенное положение картины, приниженность её поэтического замысла, как правило изолированного от каких-либо социальных наблюдений, – одно из свидетельств этого.

Потребность в развитой композиционной картине диктуется и иными обстоятельствами. Свойственные целой группе работ невнятность ритма, произвольность цветовых акцентов указывают на алогизм и мозаичность художественного мышления. Естественно, никакой жанр, никакая форма живописи не обладают монополией на актуальные ходы творческой мысли. И всё же ещё далеко не использованы возможности картины, в которой поэтические обобщения создаются активной драматургией фигур, пейзажа, предметного окружения человека. В её новых типах и структурах могут найти место смелые ходы фантазии и острая аналитика реальности, уход в философскую абстракцию и психологическая сосредоточенность, диалог природного и городского пейзажа. Пока же наша живопись явно уступает кино (и всё чаще современной фотографии) в реакции на неожиданные движения человека, противостоянии духовности и грубой силы. Успех и страстные дискуссии вокруг кинофильмов Андрея Звягинцева и Павла Лунгина продемонстрировали возрождение интереса к сильным натурам, поискам смысла жизни, высоким нравственным императивам.

Фотография же время от времени обращается к странностям человеческого поведения, пытаясь разобраться в них. В 2009 г. в Манеже состоялась выставка серии работ голландского фотографа Эрвина Олафа. Он фокусировал своё внимание на попытках весьма заурядных лиц из среды мелких служащих, используя костюмировку в духе модных зарубежных журналов и имитируя бытующие в светском обществе манеры, выйти в более уважаемые сферы. Известно, что это увлечение гламуром имеет у части современных молодых людей и ещё одну грань – демонстрацию внешне понятой духовности. Показывая всю искусственность этих устремлений, Олаф увидел в них и извращённое влечение к идеалу, и вызывающее сочувствие переживание человеческого одиночества. Стиль и жанр, избранные им для осуществления своей концепции, далеки от однозначности. Его фотокартина, с одной стороны, имеет многие признаки современного документализма, с другой – апеллирует к известным клише романтизма и мотивам голландских жанристов. Кроме того, Олаф осознанно сближается с эстетикой минимализма. Им руководит не стремление поразить каким-то сверхэффектом, а совсем иное намерение – анализировать одну из тенденций современной жизни. Изображение на одной из фотографий стоящей у окна модно костюмированной девушки в уныло-пуританском интерьере одновременно разоблачительно и драматично.

Есть и другие примеры того, что фотография оказывается более мобильной в осознании диссонансов наших дней. Нередко беря на себя функции картины, она обнаруживает самостоятельный взгляд на сближе-

ния и оппозиции человека и города, объединяет разные природные пространства, испытывает духовное влечение к изображению человеческого лица и тела.

Жив ли реализм в московской живописи?

В определённой художественной среде господствует убеждение, что реалистическое искусство давно умерло. Постараемся, однако, осветить этот вопрос, учитывая примеры недавней истории и более новые факты. Весь XX в. можно представить себе как чередование подъёмов и спадов, стагнации и обновления европейской реалистической живописи. Среди ярких страниц этого – «голубой» период Пикассо, произведения американских мастеров 30-х годов, картины Гуттузо и других представителей неореализма, возникшие на стыке крестьянского реализма и традиций испанских мастеров произведения Корнелиу Баба. Впрочем, есть что вспомнить, даже если ограничиться примерами последних десятилетий.

Освещённый попыткой увидеть духовные соотношения человека с жизнью и смертью, реализм интересно проявил себя на традиционных форумах европейской реалистической живописи в 1970–80 гг. в Болгарии, в малоформатных полотнах, оригинально интерпретировавших национальное наследие голландских художников XVII в., в возродившемся во Франции и других странах новом импрессионизме, в том, как использованы приёмы фотореализма для воплощения вечных тем в работах живописцев Польши и Венгрии. Многие, очень многие не исследовано в судьбе европейской реалистической живописи, придавленной скрещением концептуализма и поп-арта, но отнюдь не канувшей в лету, напротив, время от времени обнаруживающей себя в талантливом обновлении традиционных жанров, в пространственном синтезе картинных форм.

Нельзя закрыть глаза на возникающее в разных вариантах соприкосновение реализма и авангарда. Их диалог проходит через весь XX в. Разные формы реализма чередовались у известных отечественных и зарубежных наших мастеров с восприятием опыта тех или иных современных течений. Удачные и неудачные сопряжения последних с кругом исканий, где главенствует реализм, корректируются в наши дни их принципиальным размежеванием. Удаль авангардистского экспериментирования, безоглядное манипулирование вещным миром и фрагментами природы не скрывают сегодня коренные изъяны художественного мышления.

Показательно и другое: соприкасаясь с поэтическим реализмом XX в., некоторые московские живописцы, причисляющие себя к авангарду, обретают интригующую широту творческих воплощений. Яркое впечатле-

ние оставила выставка Олега Ланга в Московском музее современного искусства (2009). В его свободно построенных в пространстве пейзажных панорамах витальность природы отражается в нестандартных отношениях статики и динамики. Другие пространственные композиции Ланга вдохновляются темой человеческого рывка. Индивидуальная трансформация известных форм картины-панно получает в них своеобразное стилистическое оформление. Нескрываемая приверженность художника к примитивизму уживается со своеобразным прочтением символистского пейзажа и индивидуальной реакцией на композиционные открытия Шагала.

Нелепо отрицать, что шаги реализма сегодня затруднены. Постепенное исчезновение реалистического опыта из учебной практики, особенно заметное в Германии, Англии и других европейских странах, естественно, немало ограничивает такие искания, негативно влияет на судьбу национальных школ. На этом фоне на выставках обращают внимание имеющие крепкую профессиональную подготовку словацкие живописцы, азартно интерпретирующие достижения французской школы рубежа XIX–XX вв. Своя живописная школа, сочетающая колористическую камерность и обобщённый строй форм, сложилась в Румынии. Эти фрагментарные наблюдения лишь некоторые штрихи процесса, в котором количественное доминирование инерции и художественная значимость живого творчества, стереотипность и творческая самостоятельность мысли находятся в весьма разных пропорциях.

Подлинный реализм сегодня – не пассивные копии увиденного, не исключительный акцент на узнаваемости, не робкое и боязливое отношение к пластике картины, её цвету и пространству, не ленивое перебирание одних и тех же мотивов, а окрашенное индивидуальным восприятием активное переживание жизни. Речь идёт о реализме, прошедшем неоднозначную апробацию XX в., вступающем в продуманный диалог с другими направлениями и великими эпохами живописи. О реализме, способном анализировать как свои собственные модификации, так и интереснейший опыт театра, кино, фотографии. О реализме без предвзято очерченных границ, но способном противопоставить всеядности и анархистскому произволу идеи, концепции, формы, позволяющие ответить многообразию и духовным альтернативам мира.

* * *

Возвращаясь к нашей творческой практике, вспоминаю свой выставочный опыт. Около ста выставок, организованных мною в стенах Государственного института искусствознания в период с 1995 по 2002 г., убедили в том, что потенциал поэтического реализма в московской живописи

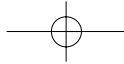
си отнюдь не мал. Показанные на них произведения художников разных возрастов и направлений нельзя было назвать искусством видимостей, но одновременно это не было и умозрительным конструированием. Отказ от эклектической моды и поиски собственных ориентиров в творческом наследии отражали разные ракурсы авторского мировидения. Одни живописцы включали в сложную жизнь картины приёмы примитивизма, другие – по-новому использовали цветовые и световые гиперболы символистов и экспрессионистов, третьи – возрождали озарённость импрессионистской живописи. Увлекательной декоративности пейзажных панорам противостояли выразительные решения, возникшие под знаком минимализма. Наибольшее впечатление производила не размягчающе-облегчённая, а увязанная с авторским замыслом, тревожно-драматическая или лирическая тональность образов.

Запомнилась картина Валерия Бабина «На Покров». Воздушно, живописно написанный золотистый Павлин – метафора Красоты; не замечающие его, поглощённые работой на меже крестьяне; покорно стоящий ослик вдали. Неистребимость и одиночество отвергнутой красоты, слепая власть монотонного изнуряющего труда – основные, но далеко не все ракурсы этого символического образа, в котором уживаются повествование, примитивистская декоративность и своеобразный монументализм.

В картине Виталия Скалкина «Ледоход» ошеломляющая живописность одетой в платок женской фигуры – олицетворение весеннего преображения человека и пейзажа, в котором властвуют синие тона, – встречается с движением льдов, метафоры сложной жизненной альтернативы в судьбе женщины.

Атмосфера человеческих единений – то мажорно-приподнятых, то овеянных роковыми знаменами прошлого, – возникали в картинах-панно безвременно ушедшего Иллариона Голицына, своеобразно соединивших в себе мистическое воспоминание о поэтике мирискусников и артистическую декоративность французской живописи начала XX в. Красные тона в них – метафора романтической возвышенности помыслов и чувств. С ними связана и другая тема цикла – духовные кульминации человеческого бытия.

В работах ряда художников среднего поколения возникали иные акценты. Преображение мира не всегда сопровождается у них со стремлением к возвышенности, напротив, часто пронизано диссонансами. Таковы некоторые полотна, появившиеся в мастерской Людмилы Маркеловой. Их перерастающая в карнавал преувеличенная энергетика – оппозиция обыденности. В характеристике персонажей не просто понять, что рождено сочувствием, что проникнуто неприязнью. Овеществлённое в гротес-

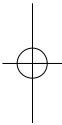
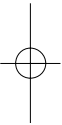


ковости фигур и возбуждении колорита изображение воспринимается как оригинальный ответ порождённому неустойчивой атмосферой наших дней желанию человека изменить свой облик, время от времени надевая на себя маску вульгарности.

Характерный штрих других работ Маркеловой – присвоение человеческих лиц и костюмированных тел экзотическим существам. Сильнее опровержения привычного оказывается здесь жажда новой энергии. С ней связано и одновременное присутствие в живописи этой художницы брутальности масс и чего-то бесплотного, резких цветовых акцентов и монохромной статики. О желании избежать стандартных ходов свидетельствуют и такие композиционные решения Маркеловой, в которых увязка друг с другом разномасштабных сцен, их чередование и совмещение происходит в картине вертикальных форматов. Возникающие в этом процессе свободные отношения между живописью и рисунком приводят порой к выходу объёмов за границы абриса изображения. Можно одобрять эти эксперименты или сомневаться в них, но они – симптом возрастающей раскованности художественного мышления.

Приятно, что эта тенденция, хотя со значительно меньшей устойчивостью, проявляет себя в полотнах нескольких молодых живописцев. Показательны некоторые пробы, возникшие ещё на студенческой скамье. Главная интрига дипломной работы суриковца Павла Буркунова «В мастерской скульптора» – оригинальное зонирование пространства картины. Дружеская сходка художников, остро вынесенный в центр скульптурный каркас, лирическая сцена – всё это разные пространства, разные функции и характер изображения, разные традиции искусства. Понятое как групповой портрет, изображение творческого собрания вдохновлено романтической традицией. Есть вдохновение и странность в облике творцов, овеянных какими-то потаёнными замыслами, а скульптурный объект превращён молодым живописцем в средоточие энергетики, метафору чего-то формирующегося, одушевлённого, активно вторгающегося в пространство.

Выставки в Государственном институте искусствознания выявили приверженность некоторых художников к живой связи жизненных впечатлений, нестандартного лирического чувствования и вариации картинных форм. Интересной индивидуальностью показала себя Наталья Глебова. Свойственные ей просветлённые образы соединяют в себе изящную камерность и балладный эпос. При этом в отличие от некоторых приведённых нами примеров структурирование различных пластов изображения лишено у неё энергичных подчёркиваний. Даже некоторая неожиданность соединений и контрастов отдельных сцен не нарушает впечатления гармонии.



Далеки от активных преувеличений и по-своему выразительные портреты Елены Рубановой. Такое впечатление создаётся даже в традиционно выстроенной композиции, больше всего за счёт нюансов движения и ансамблевого решения цвета. В других случаях метафорой душевных движений становится рельефно обнаруживающий себя в пространстве жест. Пропорции свободы и сдержанности варьируются Рубановой в зависимости от замысла и типа портрета. Но во всех случаях человек видится художницей как главная величина жизни. Такой взгляд не имеет ничего общего с его доктринёрским прославлением в духе соцреализма. Лишённые демонстративности, чуждые произвольных отвлечений, динамичные в отношениях объективного и субъективного портреты Елены Рубановой побуждают воспринимать индивидуальность человека как несомненную ценность. Это прочитывается каждый раз по-своему: то в интеллектуальной энергии образа, то в настроении отрешённого созерцания, то в таком единстве непосредственного восприятия природы и предметной поэтической метафоры, которое неожиданно освещает духовный мир личности.

Человеческая духовность и экспрессивный реализм

Одна из актуальных проблем московской живописи наших дней, в которой преобладает реалистический выбор, – проблема соотношения творческой раскованности и творческой дисциплины. Как ни парадоксально, ей не хватает ни того, ни другого. Всё еще действует синдром подозрительности по отношению к художественной фантазии. С другой стороны, очевидны слабости структурного мышления. Последнее во многих случаях остаётся скорее намерением, чем основой формообразования. Ещё раз убеждаешься, что в этой сфере свобода, обеспеченная отсутствием идеологического нажима, реализована лишь отчасти. Сильно действует боязнь выбиться из общего потока, оглядка друг на друга. Прежде всего эти недостатки дают возможность противникам реализма считать его чем-то архаичным, находящимся на периферии художественного движения наших дней.

Анализируя нынешнюю ситуацию в московской живописи, нужно особо сказать о художниках, у которых проявления творческой раскованности не отделимы от экспрессии замыслов и воплощений.

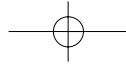
Показательны появившиеся в последние годы картины московских живописцев Виктора Калинина, Павла Попова, Льва Табенкина. Чуждые всякого рода глянцевого, напротив, проникнутые своеобразной исповедальностью, они решительно отличаются от господствующих на больших московских, а иногда и всероссийских выставках монотонности и благо-

намеренности. Особую мобильность в этом контексте обретают цвет, ритм и сама фактура письма как эмоциональный ответ проблем и противоречий современного мира.

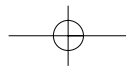
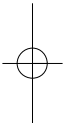
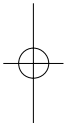
Нельзя не заметить, что названные художники всё чаще находят опору в традициях экспрессионизма. Не в его мрачно-апокалиптической тональности, не во вселяющем ужас сочетании предметов и тел, а в самой способности передать накал драматических для человека ситуаций. Характерно, что классические традиции при этом не забываются. Воспоминание о том, как влияли реминисценции искусства Средневековья и Северного Возрождения на раннее творчество Филонова, как уживались находки немецких и швейцарских мастеров экспрессионизма с изучением опыта Пьеро делла Франческо в дейнековской «Обороне Петрограда», как смело и артистично протянул руку романтизму, поэтизируя экспрессию человеческих порывов, Чекрыгин, побуждает увидеть в исканиях талантливых живописцев наших дней плодотворную перспективу.

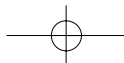
Естественно, в разъединении или пересечении разных традиций, формировании новых ориентиров живописного творчества не обходится без конфликтов и противоречий. Переход от темы торжествующей гармонии к совсем иной – страстного человеческого искательства, смена поэтически найденного равновесия заострённостью контрастов в самом облике картины порой означает принципиальное обновление индивидуальной творческой парадигмы.

За последние несколько лет кардинально изменилась направленность искусства одного из талантливых представителей московской живописи, последовательно отстаивающего высокий статус станковой картины, Павла Попова. Эту свою позицию он сохраняет и ныне. Но возвышенное восприятие цельности и красоты мира, в котором открыто звучали воспоминания о Тициане и других итальянских мастерах XVI–XVII вв., сегодня уступило место иным темам, иным художественным построениям. Переживание фатальной затерянности человека в мире, его невозможности доверительно поведать свои раны природе и, может быть, затеряться в ней, заметное в таких картинах, как «Святой Франциск», обнаруживают родство с поисками ранних немецких экспрессионистов из объединения «Мост». Снова звучит тема «человек и природа», но совсем в ином варианте. Непредсказуемая, превращённая в убежище, иногда же, напротив, чреватая враждебностью природа – и одиночество лишённого приюта человека. Это своего рода оппозиция предыдущим картинам художника, показанным в Государственном институте искусствознания, в которых музыкальные соединения нескольких женских фигур органично вписывались в природу.

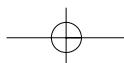
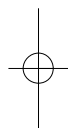
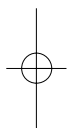


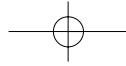
Калинин В. Г. Сон. Холст, масло. 2008 г.



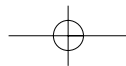
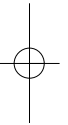
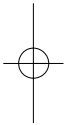


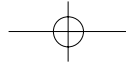
Калинин В. Г. Голова. Смешанная техника. 2009 г.



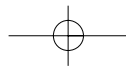
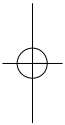
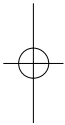


Понов И. Сновидец. Холст, масло. 2007 г.



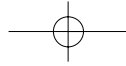


Маркелова М. Библейский сюжет. Холст, масло. 2002 г.

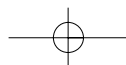
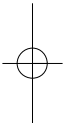
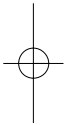




Буркунов П. В мастерской скульптора. Холст, масло. 2008 г.



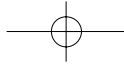
Рубанова Е. Нелли в деревне. Холст, масло. 2008 г.



Теперь в формулировке тем и образов, как и в организации картинного пространства, у Павла Попова появились другие акценты. Показательна интерпретация популярного у символистов и экспрессионистов мотива Юдифь. Тема красоты контрастирует в картине Попова «Да, мой генерал» с фактурой изображения слуг и воинов, оттеняя своей лирической идеальностью агрессивное господство брутализма. Напротив, в картине «Сновидец» основное действие происходит в широком пространстве. Распростёртая на плывущем среди ядовитой зелени моря плоту золотая фигура казалась бы космически-созерцательной, если бы не неожиданно возникший над ней экспрессивный силуэт в красном.

Ещё более судьбоносная эволюция происходит в творчестве Виктора Калинина. Долгое время его основным проектом было духовное погружение в вечность природы и человеческого бытия. Старость, молодость, воспоминание о прошлом, движение времени, его замедление и остановка, устойчивость человека в огромном мире, начала и концы земной жизни нашли в его монументальных картинах своего возвышенного интерпретатора. Казалось, такая ориентация, такой выбор мотивов будут властвовать в искусстве художника и дальше. Правда, в напоминающем о Мунке брожении облаков, в мистической одухотворённости обрамляющих тревожный сон девушек барочных драпировках, в энергичной очерченности деревянных поверхностей крестьянских домов и колодцев чудилось нечто иное. Но значительно чаще побеждала мысль о фундаментальности мира, нерушимости его традиций, хранителем которых признавалась русская деревня.

Многие в 80 и 90 годы прошлого века аплодировали Калинину за защиту достоинства, черпающего силу в исконных традициях человека. Встречала одобрение и широко понятая им тема памяти. В период, когда в стране было слишком много диссонансов, когда многие чувствовали себя брошенными на произвол судьбы, а прошлое предавалось забвению, такая позиция оказалась особенно востребованной. Противостоящее сиюминутным встряскам духовно-поэтическое проживание времени было тогда лейтмотивом большинства картин художника. «Я представляю пространство картины как родовое гнездо, – говорил в ту пору живописец. – Персонажи моих картин испытывают то притяжение к нему, то стремятся из него вырваться». Живопись Калинина запомнилась в ту пору и другим – сокровенной встречей с древнерусским искусством. Впрочем, сближение с духовным изяществом и поэтическим колоризмом Рублёва не исключало тогда для художника и более острых творческих ходов – погружения иконных ликов в панорамную бесконечность пейзажа или жизнь интерьера.

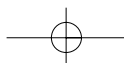


Совсем иное живопись и графика Калинина последних лет. Исчезла заторможенность ритма. Всё реже встречается демонстративная статика фигур. Окна, двери, другой, связанный с деревней символический антураж остались в прошлом. Теперь главное духовное, философское, эстетическое пространство – сам человек. «Человек для меня предельно придвинулся, – говорит художник. – Человеческое лицо, голова, глаза... Стараюсь найти выразительность глаз не как внешний сюжет, а плотностью красок. Представить глядящих людей как нечто особо притягательное».

С этой, немодной ныне в творческой среде ориентацией связана своеобразная амплитуда психологических смыслов. Кроткая, Знающий, Блаженный – характерные названия некоторых графических листов и живописных полотен Виктора Калинина. Человеческая сложность – диалог, а иногда и неразрешимый конфликт переживаний – получает жизнь в этих обобщённых портретах в далёких от благообразия лицах. При этом нет попытки разоблачить, принизить человека. В философском плане он часто стремится соотнести в образе человека хаос современного мира и влечение к гармонии. Его волнует неразделимость красоты и драмы, погружения в бездну отчаяния и духовной просветлённости. Калинин убеждён: что бы человек ни предрешил, в каком бы тягостном положении ни оказался, если он остаётся самим собой, вокруг него не исчезает божественный свет. Беды людей, их вынужденная столкновениями с агрессией мира замкнутость, сосредоточенность в себе, придавленность прошлым и настоящим не способны искоренить ни изначально заложенную в них тональность прекрасного, ни скрытый потенциал благородства.

Эти взрывы и конфликты, в земных и мистических измерениях, передаются художником сложностью сочетаний разных техник и форм. Одно из них – меняющееся взаимодействие камерного и монументального. С последним, вопреки классическим примерам, у нас не принято связывать присвоение духовности. Хотя в последнее десятилетие в сфере реставрации и украшения храмов появилось немало примеров, опровергающих это убеждение, в живописи, экспонируемой на выставках, преобладает настороженное отношение к монументализму, как чему-то индивидуально нивелированному. В лучших произведениях Калинина монументализм – способ сделать общезначимыми сложные коллизии личности. Скрещение станкового и монументального часто определяются им в отношениях динамизма и собранности, гиперболы целого и самоцельной значимости фрагментов. Фрагмент для него – это скол, часть, усечённость и одновременно способ экспрессивной концентрации.

Есть свои особенности и в том, как встречаются между собой в изображении художником человеческих голов и лиц живопись и графика,



цвет и линия, фактура живописи и фактура графики. В графических листах цвет в большинстве случаев обобщает, задаёт тон, а различные пласти фактуры передают пульсацию эмоциональной жизни лица. Иногда же цвет вместе со светом сосредоточивают в себе череду драматических акцентов. В других случаях приглушённая цветовая гамма портрета получает опровержение в космогонии наложенных друг на друга графических плоскостей.

Было время, когда мы приветствовали многообразие исканий в живописи, связывая его с идущим от постмодернизма избавлением от диктата того или иного стиля, мечтали в этой связи об оригинальном художественном синтезе. Но постепенно эти обретения всё чаще подменялись демонстративной многозначительностью. Движение к синтезу должно было пройти стадию принципиальных размежеваний. Пример Виктора Калинина убеждает, что его предпосылкой призвано стать не растворение в постмодернистской вариативности, а имеющий высокий духовный ранг живописно-пластический комплекс.

Можно привести и другие примеры индивидуального отношения к проблемам человека и мира в московской живописи. Их, к сожалению, немного. Слишком велик пласт диссонирующих с атмосферой наших дней благополучных работ. Конфликт, инициатива, противостояние индифферентности, смелость замыслов – вот чего не хватает сегодня нашим художникам. Тем большую ценность представляют те из них, что идут против течения.

Размышляя о связанной с современной реалистической концепцией московской живописи, о том, что нас сегодня в ней не удовлетворяет, пытаясь уловить в ней признаки позитивных перемен, всё чаще сосредотачиваешься на соотношении индивидуальности и характерного для большинства экспонентов отсутствия направления. Ныне как-то забывается, что цветовое и пространственное преображение картины рождалось именно в личностном измерении, что именно оно часто становилось импульсом принципиальных шагов художественного творчества. В XIX в. взрыв романтизма, новая энергетика социального искусства, революция импрессионизма, принципиальное противостояние позитивизму, которое заключал в себе символизм, а в XX в. не только головокружительные конструкции пионеров авангарда, но и впечатляющая модернизация реализма рождались в подвижнических исканиях личности. Ситуация, сложившаяся в нашей живописи сегодня, побуждает сосредоточить особое внимание на способности таланта отстаивать своё восприятие мира.