УДК 75

Г. Ю. Ершов

Петербургская абстракция: портретные очерки

Петербургская абстрактная живопись – самобытное художественное явление, сформировавшееся за последние пятьдесят лет. В статье характеризуется творчество нескольких наиболее ярких ее представителей: Л. Борисова, Е. Орлова, В. Духовлинова, И. Орлова, И. Оласюка, А. Чистякова, А. Уянаева. Для всех для них характерна высокая живописная культура и понимание абстракции как искусства обращенного как в сторону реальности, так и в иные пространственно-временные, метафизические измерения, опыт открытия которых и привлекает к себе этих столь разных художников.

Ключевые слова: абстракция, андеграунд, минимализм, архетипы, супрематизм, лучизм, фигуративный, тактилизм, постмодернистский салон, полилингвистический, палимпсест

Gleb Ershov

Saint-Petersburg Abstract Art: Portrait Essays

Saint-Petersburg abstract painting is an original artistic phenomenon that has been taking shape within the last fifty years. The article characterizes art of the most talented representatives of this trend: L. Borisov, E. Orlov, V. Dukhovlinov, I. Orlov, I. OLasuk, A. Chistiakov, A. Ujanaev. Their creations are marked by high artistic culture and they believe abstraction to be the art facing both reality and another spatial and temporal, metaphysical dimensions, with their discovery being so attractive for all of these different artists.

Keywords: abstraction, underground art, minimalism, archetypes, suprematism, luchism, figurative, tactile, postmodern salon, polylinguistic, palimpsest

Петербургская послевоенная абстракция открывается грандиозной фигурой Е. Михнова-Войтенко, начавшего работать совершенно самостоятельно в живописной манере, близкой к абстрактному экспрессионизму или ташизму Джексона Поллока с середины 1956 г. Другую линию беспредметного искусства представляли художники «домашней академии» Владимира Стерлигова (А. Батурин, Г. Зубков, М. Цэруш, А. Кожин), развивавших живописные системы художников русского авангарда: Казимира Малевича, Михаила Матюшина, Павла Филонова. В 1970-е гг., с формированием ленинградского андеграунда появляются новые имена – это неофициальные художники (Г. Богомолов, Ю. Галецкий, В. Видерман, Е. Рухин, Л. Борисов), для которых обращение к опыту абстрактного искусства было связано с более осознанной социально-эстетической позицией, так как к этому времени именно абстрактное искусство стало окончательно восприниматься в их среде как символ свободного творчества. Так постепенно через отчаянные и рискованные опыты одиночекк концу 1970-х гг. в Ленинграде окончательно складываются отношения внутри андеграунда, формируются отдельные направления, среди которых важное место занимает и сфера абстрактного творчества. Наконец, третье поколение петербургских беспредметников выходит на сцену на рубеже 1980–1990-х. В настоящее время можно говорить о своего рода петербургской школе абстракции последней трети XX в. как о сложившимся явлении, пережившим свое зарождение, расцвет и в какой-то момент исчерпавшее себя.

Художники, о которых пойдет в этой статье речь – представители Товарищества Свободная культура Арт-центра «Пушкинская, 10». Это представители двух поколений петербургской абстракции, в настоящее время известные мастера, работы которых востребованы художественным сообществом, творчество которых достаточно хорошо представлено в государственных музеях и частных собраниях в России и за рубежом. Петербргская абстракция была широко представлена на выставке в Государственном Русском музее «Абстракция в России. XX в.» в 2000 г. Небольшие «портретные» зарисовки отдельных мастеров этого творческого метода, будучи собранными вместе, дадут возможность представить это явление как собрание ярких, не похожих друг на друга индивидуальностей, имеющих тем не менее много общих, родовых черт, в совокупности и дающих эффект цельного художественного явления.

Леонид Борисов. Разносторонний мастер, создающий живопись, скульптуру, коллаж, работающий как концептуальный фотограф и мастер объекта Леонид Борисов во всех своих произведениях остается верен себе. Он чрезвычайно узнаваем – так же строг и минималистичен, последователен в своем геометрическом

пуризме как его великие предшественники, классики геометрической абстракции: Малевич, Мондрианн, Джадд, Леви. Случай Борисова уникален тем, что он пришел к открытию собственного метода создания форм, будучи совсем вне контекста, почти интуитивно, на ощупь, что-то зная скорее отдаленно о великой традиции, большей частью же додумывая все заново. 1970-е гг., когда он стал создавать свои первые абстракции, были временем формирования ленинградского андеграунда, когда творчество отдельных неофициальных художников стало осозноваться частью целого явления, пусть еще очень несформированного и расплывчатого, но набирающего силу. Борисов выбрал путь, последовательно обескровив свою живопись от всякой экспрессивной теплокровности, практически полностью убрав всякую тактильную конкретность фактуры. Он сосредоточил все внимание на разработке форм, имеющих пространственный характер. Поэтому его живописные работы кажутся изображениями трехмерных скульптурных объетов, данных в идеально чистом разреженном пространстве.

Начало творчества Борисова относится к концу 1960-х гг. В графике этого времени видно соединение двух начал: беспредметных форм, отсылающих к сложно организованным композициям ячеистого плана аля Филонов, и к соцарту, о чем свидетельствуют «слова – сигналы» и в известном смысле логика связи между отдельными компонентами изображение, строящаяся по принципу алогичного и метафизического единства-парадокса. На этом этапе он, получивший образование инженера, прислушивается к советам ленинградского художника Александра Леонова, которому многим обязан в своем творческом становлении.

К 1970-м гг. стиль Борисова кристаллизуется. В 1974 г. он посетил «Бульдозерную» и «Измайловскую» выставки в Москве, познакомился с В. Немухиным, Э. Штейнбергом, О. Рабиным, Д. Плавинским, Л. Кропивницким, А. Зверевым. В 1975 г. был участником легендарной выставки во Дворце культуры «Невский». В работах художника появляются геометрические формы, множеством своих качеств отсылающие нас к реальности советской предметной среды. В этом есть связь с объектной живописью Михаила Рогинского, берущего красную дверь, участок стены с розеткой, также окрашенных ровно красной краской или изображающего фрагмент кафельного покрытия. Правда, геометрические построения Борисова полностью лишены, как было уже сказано, всякой предметной конкретности. Просто язык их близок фонетической природе суховатой и бедной оформительской среды советского бытового дизайна того времени. Художник активно использует цвет, вводя разные по тонально-красочной насыщенности поверхности в свои работы. Тяготение к пространственным формам выражения позволило ему успешно работать в объеме и здесь ему удалось соединить опыт построения супрематических форм с логикой сопряжения пространственных объемов в минимализме. Своей обескураживающей формульной простотой форм работы мастера отсылают к миру сухого инженерного чертежа и, в то же время, к опытам обращения к миру отвлеченных форм машинной техники в творчестве дадаистов: Дюшана и Пикабиа.

В 1990-е гг. Борисов легко распространяет свое видение беспредметности на самые простые, обыденные вещи, окружающие нас. Бутылки, кастрюли, тарелки и даже мышеловки посредством ясной и изящной операции остранения сразу переключаются в другой регистр восприятия, становясь «чистыми» формами, легко манипулируемыми художником в нужном ему ключе.

Евгений Орлов. Путь создания его произведений скрыт от зрителя. Каждый раз, когда видишь работы Евгения Орлова, поражаешься отрешенной выверенности, неумолимой холодной ясности его композиций. Они самодостаточны и герметичны. Кажется, что художник не испытывает сомнения по поводу безупречной геометрии форм, кривизны или прямоты линий, настолько точно удается ему достичь универсального отношения единства некоего внутреннего метафизического пространства живописи и той материи, из которой выстроены все его холсты. Очевидно, что за всей совокупностью этих высокогомогенных, ровных, практически бесфактурных форм таится мир других, более властных, чем видимые образы отношений. В некотором смысле все, что делает художник, – всего лишь знаки и символы, в том смысле как понималась живопись в русской духовной традиции. С этим метафизическим опытом сопрягается другой, не менее важный уже для русских художников XX в. – супрематический, а именно синтезирующий метод неких абстрактных геометрических первоначал.

Если взглянуть на творчество Орлова именно с этой точки зрения, то обнаружится, что собственно живописное начало в нем развивается из генерального для русской абстракции основания – каждая работа включает в себя вселенную, космос, будучи прежде всего пространственным построением. Основные, сакральные темы здесь –крест, круг, квадрат, чаша – позволяют быть практически неисчерпа-

емыми в создании емких пространственно-насыщенных работ. Как мне кажется, одно из специфических качеств Орлова заключается в безусловном осовременивании и модернизации этих первичных моделей формального языка путем внедрения квази-урбанистических, техногенных аспектов формы в сочетании с «сюрреалистически» простодушными образами и вещами, взятыми из посюстороннего мира чувств и воспоминаний. Очень часто этот мир (связанный с путешествиями или своего рода паломничествами художника по Родным Палестинам – Северо-Западу и, в особенности по Псковщине) вторгается в замысел работы, перекраивая ее композицию, превращая плоскость картины в объемную, трехмерную осязаемую форму, своего рода контррельеф, объемную пространственную композицию. Однако более всего родственны эти вкрапленные фрагменты (ровные круглые палочки, меднозолоченые бляшки, серебряные диски) другому, не просто эстетскому формальному приему (почему-то вызывающему ассоциации с японским садом камней или игрой в «микадо»), типу чувствования – отношению к созданной вещи как к своего рода «мощевику», в который заключена и память образа, и «подлинные» свидетельства, пропущенные сквозь собственный духовный опыт и выраженные строгим отрешенно бесстрастным языком форм.

Владимир Духовлинов. Первое, что обращает на себя внимание, – это безупречная виртуозность и маэстрия сделанности. Владимир Духовлинов знает толк в «грохочущем столкновении миров», он дает им свободу, появляясь как «бог из машины» всегда, когда нужно. Кисть художника, кажется, ходит сама собой по холсту, краски движутся быстро, как волшебно вращающиеся в воздухе палочки ниндзя.

Художник сразу же, с первого взгляда, утверждает нас в безусловной правоте живописных форм, воздействуя цепким характером своих каллиграфических видений-припоминаний. Серия квадратных холстов, созданных им в 2006 г., чем-то напоминает быстро мелькнувшие кадры кинопроекции – что-то между хроникой, натурным впечатлением и сполохом-видением, отразившимся в миллисекундную долю росчерком света на сетчатке глаза.

Абстрактные работы художника соединяют в себе сразу несколько подходов запечатления формы. Во-первых, это свободный «пластический автоматизм», продиктованный рамками определенного эмоционального мотива или же внутренним состоянием художника, что проявляется в сдержанном начале его экспрессивной каллиграфии. Во-вторых – «мерцательный» характер формы, ее принадлежность сразу двум мирам: иллюзорному, глубинному и поверхностному, натуралистичному. В-третьих – сочетание гомогенной, нерукотворной формы с «коллажным» соединением различных фрагментов наподобие лоскутного одеяла с выявленным швом.

Все эти органично присущие его творчеству приемы, или даже способы видения, свидетельствуют о полилингвистическом типе этой абстракции, легко переключающейся на другие уровни и регистры разговора. Этим его живопись, восходящая к эзотерической возвышенности и строгости ленинградской абстракции 1970–1980-х гг., открыта навстречу ставшей уже каноничной энциклопедии формальных мотивов XX в. (Клее, Твомбли, Сулаж, Тапиес), вступая с ними в полноправный, иногда полемичный диалог.

Для Владимира Духовлинова важно, что он живет в Петербурге на Подъяческой улице, где рядом – Коломна, мир героев «Преступления и наказания» Достоевского. Тени на брандмауэрах домов и неверный свет вечерних фонарей сохраняют в неприкосновенности саму почву, фактуру проживания текстов писателя, опредмечивая наяву мир его образов. Так его живопсиь обретает почву в самой природе петербургской городской фактуры.

Что ж, стоит совершить прогулку по Коломне…

Игорь Орлов. Прежде чем создать первые работы, полностью высвобожденные из-под власти предметности, фигуративности, Игорь Орлов прошел большой путь внутреннего саморазвития, опираясь почти целиком на собственные силы, интуитивное ощущение того, что он хочет от работы над живописной формой. На этом пути соединились два существенных для него импульса, повлиявших на становление его как самобытного мастера, – древнерусская живопись, Феофан Грек с его резким и мощным как сполох «лучистским» мазком, не мотивированным естественной логикой форм, и Павел Филонов, заставившей еще раз присмотреться к природе вещей, увидеть свою, внутреннюю архитектуру в искусстве, то, что лежит за поверхностью.

Не меньше чем иконопись и авангард на него оказало влияние чтение жития протопопа Аввакума и русских философов Серебряного века, прежде всего Н. Бердяева и П. Флоренского. Если первые серии работ, сделанные во второй половине 1980-х (так называмые «Лучистские старцы» с преобладавшей христианской тематикой), еще несут на себе следы этих влияний, то начиная с 1990-х гг. появляются уже целиком абстрактные работы, в которых язык и

стиль художника существенно преображаются, достигая глубины самовыражения.

Речь идет, прежде всего, о серии монументальных работ большого формата – знаменитых «Тотемах» Орлова, в которых крупные мощные формы являли собой переосмысленные архетипические знаки и символы – как христианские, так и языческие. В них впервые художник вплотную приблизился к магической, почти первобытной силе воздействия самых простых геометрических форм. Удалось ему этого добиться и благодаря технике своей живописи, методу работы: все сделано, вылеплено сильными, яростными плашками масляной краски, наложенной прямо мастихином, фактурно и грубо, что в соединении с чистыми, яркими цветами – черным, белым, желтым и красным – дает очень сильный эффект воздействия на зрительское сознание.

Вслед за этими работами последовал новый поиск форм, сопряженный с высвобождением подсознательных импульсов, для чего использовался метод автоматического рисования. Многодневные упражнения в рисовании «линий на свободе», совершенно не задумываясь, были направлены на высвобождение «кипящих» внутри художника образов, с последующим затем «отбором» тех устойчивых, наиболее суггестивных образов, «фигур письма», которые отвечали бы неким сверхзадачам, направленным на создание больших, монументальных вещей. Так снова возникли работы, в которых неведомым образом угадывалась стихийная, шаманская ворожба образов, какие-то клубки змей, ветви мирового древа – древний, хтонический орнамент прорастал сам собой, казалось помимо воли художника.

В настоящее время Игорь Орлов активно работает, осваивая новые техники (в частности, спрей по цветной бумаге) и новые возможности своего метода, создавая все новые и новые работы, возвращая из небытия утраченные архетипы.

Иван Оласюк. Иван Оласюк – один из самых заметных петербургских художников, занимающихся абстрактной живописью. Кстати, сам художник далек от понимания своих работ как «абстрактных», настаивая на несущественности использования абстрактных или фигуративных форм. Речь идет о нахождении единственно верной или возможной картинной формы, объединяющей все живописные элементы в некое целое, складывающееся, как правило, не сразу, но послойно во времени так, что от первоначального замысла остается подчас только остов, зыбкая сетка.

Часто в своих работах Оласюк предпочитает монохромные краски, благородные черный и серый, а также повторяющиеся, рефренные формы, уходя, впрочем, каждый раз от испытанного, наработанного приема. Его живопись строится на вязкой и плотной структуре всех форм, складывающихся в определенную ритмическую организацию. Ритм чередующихся форм, графем и пустот, сетчатая вязь мерцающих пятен, наслаивающихся друг на друга, носит не хаотический, но и не жесткий характер: избирается в итоге одна, ведущая тема построения пространственного поля картины, определяющая и интонацию, и ее эмоциональное восприятие. Следует сказать, что большинство работ художника – холсты довольно большого формата, и между тем наряду с монументальностью и регулярностью формы, его живописи производят спокойное, располагающее впечатление – мягкое и правдивое.

Абстрагирование от предметно-реального мира, которое мы видим в его работах, не превращает созданный им мир форм в отвлеченно-рассудочный, геометрический порядок логоцентристского типа. Напротив, поражает реалистичность увиденного, непридуманность и ненарочитость, найденная гармония между внутренним «текстом», почти математической выверенностью семантического поля картины и изысканной формальной безупречностью каллиграфического узора поверхности.

Художник внимательно распознает самые разнообразные – прихотливые и грубые – текстуры поверхностей окружающего мира, вбирающих тот или иной шум времени, и переосмысляет их сообразно собственному, уже наработанному «индексу» форм. Соединение чувственно-конкретного и логического дает основание определить абстракцию Оласюка как знаковую, означенную структуру.

Поверхность его произведений демонстрирует высокую культуру живописи – это виртуозно сделанная фактура, где многодельная, точечно-дробная или же импульсивно-небрежная техника часто достигается не умножением, а разрушением, уничтожением достигнутого. Так появляются холсты с «содранной кожей», струпцинами красочной пленки, практически «смытая» поверхность с въевшимися фрагментами цветной пыли – итог окончательного выбора художника, освободившего живопись от лишней плоти и возвратившего ей свой сокровенный метафизический ритм, свою музыку форм.

Алексей Чистяков. Алексей Чистяков – виртуоз абстракции, художник, до тонкостей изучивший все прихоти живописной фактуры, саму волшебную природу красочной поверхности, гурман беспредметности и философ, открывающий смыслы в нюансах подвижной моно-

тонности живого муара его холстов – на своей новой выставке он в чем-то парадоксален по отношению к самому себе. Да, в мастерской мы видим холсты разных лет – от конца 1980-х – по 1990-е гг., соединенные с недавно сделанными вещами, и, очевидно, что художник очень чутко и восприимчиво реагирует на идеи различных «напечатлений» готовых фактур, образующих поле сопряжения абстрактного и фигуративного начал. От влитой, будто изначальной и нерукотворной формы – к живому и стремительному росчерку широкой кисти.

Определяющим началом живописи художника является фактура, именно на ней сосредотачивает внимание глаз, когда соприкасается с его работами. Холст прорастает многослойной живописью, создающей тонущий в глубине питательный слой, в котором краске живется совершенно свободно и естественно. Эта свобода – результат напряженного поиска оптимальных решений, интуиция и воля к созданию собственного живого мира воплощенных переживаний, своего рода поэзия, в которой все содержание, вся красота сказанного – в созвучиях, гармонии и диссонансах, в ритмике и интонации, в том, что утекает между строк, не выражаясь ни в каком из конкретных слово-образов.

Конечно, принято соотносить абстракцию, беспредметную живопись вообще либо с пределом возвышенного отвлечения от всякой конкретики – музыкой или философией, либо, наоборот, с крайней степенью «натурализма» – когда художник активно использует разного рода приемы для создания эффекта «поверхности», напрямую соотносящейся с той или иной конкретикой. В данном случае речь скорее может идти о живописи, хорошо помнящей о своей декоративной природе, культивирующей предельно гурманское качество поверхности как самоценное и самодостаточное начало. Это вовсе не умаляет ее достоинств, как можно было бы посчитать, видя в «декоративности» упрек в отсутствии глубины. Большие, даже монументальные в своем решении холсты с проступающей крупной сеткой грубого холста выстроены и продуманы с истинно поэтическим чувством, одной, последовательно проведенной мелодией, интонацией, в которой принципиальны именно тонкие различия.

Так движется в своем творчестве художник, находя для выражения своих идей возможные варианты решений, вновь и вновь варьируя до бесконечности полюбившуюся тему. Возможно, сейчас он обдумывает идеи создания новых работ, стоит на пороге новых открытий?.. Там видится потрескавшаяся пустыня «охры-земли» и глухая чернота беззвездной ночи, напротив Млечный Путь, таинственные знаки, проступающие бегущей строкой, случайная россыпь цифр и женское тело, вынырнувшее вдруг неожиданным боком из-за сплошной завесы густого цветного тумана…

Аслангери Уянаев. Абстракции Аслангери Уянаева наиболее точно подтверждают одну, хорошо известную в искусстве истину: художник способен открыть нам окружающий мир заново, если обладает даром видения, смотрения вглубь, а не по поверхности вещей. Впрочем, Уянаев далек от абсолютизации возможностей живописи как таковой, он всего лишь настаивает на ее суггестивной, энергетической самоценной силе, наиболее адекватной внутреннему импульсу самого художника. Большинство его абстрактных полотен квадратного формата. В этом формате, как в некоем модуле, заключена своя мера вещей, ибо в беспокойном, текучем мире живописных форм квадрат является знаком равновесия, визуальной стабильности. Словно оппонируя Малевичу, Уянаев выдерживает свои квадраты в яркой, солнечной гамме: желтый и оранжевый полыхают на холстах, возвращая живописи первозданное, стихийное начало. Это, очевидно, та же солнечная энергия живописи, которая бьет ключом в полотнах Ван Гога, в его «Подсолнухах», «Виноградниках в Арле» и др. Действительно, Ван Гог наиболее точно определяет темперамент художника, его отношение к живописи как к осязаемой пульсирующей плоти.

Одно из важных качеств живописи художника состоит в том, что она воспринимается легко и совершенно естественно, кажется, мир его абстрактных форм возник словно сам собой, стихийно и сразу. Если подбирать язык описания к работам Уянаева, то наиболее подошел бы тот, где абстрактная живопись предстает как поле борения и сосуществования различных природных стихий, каждая из которых персонифицирует определенное эмоциональное состояние. В то же время эти стихии-эмоции не той бесшабашной надмирной нечеловеческой силы, в которой видится «столкновение грохочущих миров». В них больше равновесия, успокоенности, гармонического лада. Это, что называется, крепко и уверенно, не без внутреннего щегольства и артистизма, сделанные вещи, в которых художнику всегда есть сказать что-то новое, поскольку свою работу он рассматривает не как акт самовыражения, но как письмо к человеку.

Помимо живописи Уянаев известен своими перформансами, в которых главными «компонентами» действия становятся пляшущие тени обнаженных моделей, что создает мистически-взволнованную картину, и, как это ни пара-

доксально, при обратном проецировании на абстрактные формы его живописи придает им чувственное, эротическое начало.

Уянаев – представитель того языка абстрактной живописи, который сложился уже в 1990-х гг., т. е. относительно поздно, в то время, когда героический период нонконформизма был уже далеко позади, а новое искусство все дальше и дальше уходило в другие области выражения. Абстракция постепенно заняла периферийное место в искусстве, стабильно утвердившись в своем рыночном качестве.

Абстрактное искусство пережило свой «расцвет» в петербургском искусстве. Пройдя путь от ранней «героической» абстракции Михнова-Войтенко (конец 1950-х – начало 1960-х гг.) к становлению в андеграунде в 1970–1980-х гг., с освоением уроков русского авангарда и наследия мирового искусства XX в., – к 1990–2000-м, эпохе, когда все языки абстрактного искусства давно уже опробованы и интегрированы в среду арт-рынка, и оно стало даже не модернистским, но постмодернистским салоном. С угасанием экзистенциально-драматичного пафоса ранней послевоенной абстракции, с утратой героического противостояния андеграунда и официоза, художники, которые стали практиковать абстрактный художественный метод уже на исходе советской эпохи, оказались совершенно в иной культурной ситуации.

Различные направления абстрактного искусства – от минимализма и абстрактного экспрессионизма до живописного тактилизма и семиотической живописи – нашли в Петербурге своих представителей в лице талантливых художников, для которых творчество сопряжено с поиском своей внутренней философии. Это отношение к творчеству передалось им «по наследству» от мастеров старшего поколения, определив преемственность не по линии формально-художественных влияний, а по самому подходу к пониманию природы абстракции как возможности выхода в иную реальность, туда, где действуют те же самые отношения, что и в жизни, но только иначе, на языке чистых форм и красок, фактуры и экспрессии. Конечно, можно упрекнуть это искусство в пристрастии к эстетскому культивированию утонченной живописной поверхности, в том, что абстракция окончательно стала красивой декорацией… Однако, если иначе взглянуть на ее живописные качества, то следует признать за этой живописью особый, жизненно-органичный реализм в визуальном считывании наслаивающихся друг на друга фактур разнообразных материалов и поверхностей современной урбанистической культуры (своего рода палимпсест). Перед нами высокоорганизованный, тонко чувствующий тактильный глаз, мастерски переводящий любой срез реальности в живописную плоскость. В этом смысле неслучайно, что многие из петербургских абстракционистов не считают себя художниками, занимающимися абстракцией. Для них живопись и есть самая настоящая реальность – реальность закрашенного холста.