

ХУДОЖНИКИ «ДРУГОГО ИСКУССТВА» И «ЖИВОПИСЬ ДЕЙСТВИЯ» ДЖ. ПОЛЛОКА

А. К. Флорковская

Продолжение статьи. См. начало: Вестник славянских культур. 2013. № 1. С. 90–101.

Впервые живопись Поллока в СССР увидели на американской выставке 1959 г. Однако к этому времени московские художники уже могли видеть современное беспредметное искусство, в том числе и абстрактный экспрессионизм.

В 1956 г. на упоминавшейся уже выставке «Искусство социалистических стран» в Москве беспредметное искусство демонстрировалось в польском разделе экспозиции. Она вызвала ажиотаж и удивление публики. В 1957 г. в Парке им. Горького, где развернулась экспозиция молодых американских художников, Анатолий Зверев, в порядке творческого соревнования, продемонстрировал живопись краской из ведра при помощи щётки. Чего было в этом больше — реального творческого соревнования или эпатажа?

Выше уже шла речь о неоднородности «другого искусства», о разных внутри него поколениях со своей художественной идеологией. В 1959 г. с Поллоком столкнулось старшее поколение, шестидесятники, представители неоавангарда. Но и они различались творческими установками. С одной стороны, лианозовцы: В. Н. Немухин, Л. А. Мастеркова, Н. Е. Вечтомов, Л. Е. Кропивницкий (О. Я. Рабин остался в стороне от этого). С другой — такие художники, как А. Т. Зверев, В. И. Яковлев, Д. П. Плавинский, а также Л. Ламм, А. А. Волков, В. Куклес. С третьей — В. Л. Слепян, М. А. Кулаков, О. С. Прокофьев, Л. В. Нусберг.

Воздействие живописи американского художника на неоавангард 1960-х был «прямым». В 1959–1960 гг. работы в духе абстрактного экспрессионизма появляются у В. Немухина, Н. Вечтомова, Л. Кропивницкого. Куклес «тоже начал громадное полотно. Достал у татар большой мешок и сам натянул на подрамник. Под впечатлением Поллока, изученного в американском павильоне на фестивальной выставке, задумал абстракцию»¹.

«Александр Волков (сын художника А. Волкова) начал писать абстрактные работы, инспирированные живописью Поллока, которая перевернула его представления об искусстве. Это произошло в 1959 г., на американской выставке»². В том же году Волков пишет акварель, основным живописным содержанием которой становится свободная жизнь краски, её потёки, декоративно расположенные на плоскости листа.

В 1960-е абстрактное искусство ассоциировалось с самим понятием остро-современное³. Л. Кропивницкий, пройдя ужасы войны и лагерей, проецировал свой экзистенциальный опыт в новую, абстрактную живопись. Он писал об этом

в 1964 г.: пройдя «смерть, страдание, обнажение человеческих отношений <...> я убедился, что абстрактная живопись даёт возможность максимально приблизиться к реальности... Акт живописи стал для меня актом познания. Внутреннее содержание сделалось главным». По словам художника, он понял это ещё в 1955–1956 гг., среди «песков Казахстана», во время ссылки. «Я ощутил современность, — пишет он, — как совокупность драматических свершений, психологических напряжённостей, интеллектуальных перенасыщений; понял, что нашему времени больше всего свойственны страх, неуверенность, контраст впечатлений, новизна ощущений, нервозность»⁴. То есть та метафизическая тревога, о которой писал Г. Рид. Наверное, под словами Кропивницкого мог бы подписаться и Поллок. И пластический язык, который находит Кропивницкий для выражения своих ощущений, близок к языку американского художника. Кропивницкий считает, что для выражения чувств подходит «динамичность рисунка, создаваемого чисто физиологически — движением руки, без отсутствия постоянного контроля сознания»⁵. Главная задача художника, — полагал он, — подключиться к «тотальной субстанции» посредством «эмоционального взрыва», лишь временами включая «контроль сознания»⁶.

У Кропивницкого основополагающими приёмами становятся «контрастность тона, иногда почти при отсутствии цвета, неуравновешенность композиции, её своеобразная фрагментарность <...> диагональное построение»⁷. Но всего этого мы не увидим у Поллока. Посыл обоих художников общий, и, скорее всего, живопись американского живописца произвела на Кропивницкого сильное впечатление, но результат получился иной. В работе Кропивницкого «Непрерывность творения» (1959) иное построение пространства. Художник работает крупным мазком, строит большие, тяжёлые цветовые массы, плотные цветовые объёмы. Здесь нет лёгкости «забирания» и «отдавания» энергии, о которых говорил Поллок применительно к своим работам. Пространственно у Кропивницкого выстроено несколько измерений, чередующихся с наложениями планов, пространственных фрагментов. Они стянуты, акцентированы единым энергетическим и композиционным центром. Этот центр, лишь ощущаемый у Поллока, здесь выявлен. По-другому решён и работает цвет в работах Кропивницкого.

Николай Вечтомов в 1960 г. пишет композицию «Осенний блюз», в ней много декоративности и музыкального ритма, хотя навеяна, она, безусловно, Поллоком. Вообще, музыкальность в абстракции русских художников, не только красивый эпитет. Она имеет большую традицию, восходящую к В. В. Кандинскому. У Поллока музыкальная ритмичность носит менее конкретный характер. «Осенний блюз» — работа, неожиданная для Вечтомова. В дальнейшем своём творчестве он не будет обращаться напрямую к языку абстрактного экспрессионизма. Его экспрессивность найдёт выражение через иной пластический язык.

«Голубой день» (1958) В. Немухина — едва ли не первая его беспредметная работа. Она ещё сохраняет следы реального пространства и реальных объектов в пространстве, достоверную пространственную структуру. Работа мало похожа на свободную абстракцию в духе Поллока. Но в начале 1960-х Немухин напишет ряд композиций, одна из них — «Абстракция» (1962), в которых выявляется чистое

беспредметное начало. Работу характеризует энергичность, каллиграфичность со звучным чёрным тоном (может быть, эхом поллоковского чёрного?), с характерным строением композиции, встречающимся не только у Немухина, но и у Кропивницкого в некоторых работах, у Вечтомова в «Осеннем блюзе» и у других художников. В них явно выделено «силовое ядро» композиции, как бы центр притяжения. Как мне кажется, он восходит к некоторым работам Поллока. У него этот центр более смазан, менее определен. Но, в сравнении с другим типом поллоковских картин — фризовым, он всё же чувствуется в картинах «Пасифая» (1943), «Лавандовый туман» (1950), «Номер 11» (1950).

У Немухина такой «энергетический центр» сохраняется и позже, во многих его композициях с картами, где служит организации плоскости и пространства. Художник вспоминал, что «абстрактный экспрессионизм, который доминировал тогда в мировом искусстве, органически привился тогда на новой русской почве, вошёл в нашу плоть и кровь. Он разбудил наше подсознание, позволил раскрепоститься, дал толчок формальному эксперименту»⁸.

Некоторые исследователи абстрактного искусства считают, что важнейшим отличием представителей «другого искусства» от Поллока было отличие его экстравертности, «его грубовато-брутальной “жестовой силы”, от их тактики “озарения”, экзистенциальности»⁹. Это мнение опирается на слова самих представителей «другого искусства». Так, М. Кулаков считает: «Жест Поллока — это восстание против канонов фигуративного искусства, не является результатом медитации»¹⁰.

Однако, на мой взгляд, сведение Поллока лишь к экстравертному «живописному жесту» некорректно... Медитативность, погружение в личное бессознательное важны для американского художника. И то, что его русские коллеги видели в нём преимущественно «жест», направленный вовне, характеризует скорее их собственные поиски.

Лидия Мастеркова, обратившись к беспредметному искусству ещё в 1957 г. (вероятно, после Фестиваля молодёжи и студентов), пишет в том же году «Абстрактную композицию» (акварель, собрание Бар-Гера). Выполненная в жёлто-голубых тонах, эта работа напоминает не столько энергичную и медитативную живопись ташистов и Поллока, сколько парящие в цветовом пространстве линии — круглящиеся, шриховые, контурные, — напоминающие архетипы или мифологизированные «знаки», характерные для Кандинского или сюрреалистической абстракции Х. Миро. Впоследствии такая «знаковость» выводит Мастеркову к «Структурам» конца 1960-х (одна из них находится в коллекции музея «Другое искусство»), соединяющим так называемые «холодную» (геометрическую) и «горячую» (экспрессионистическую) абстракцию, восходящую к Поллоку.

Н. Колодзей в статье, посвящённой Американской выставке в Москве, отмечает, что Плавинский заинтересовался у Поллока эффектом дриппинга¹¹. Но Плавинский, как и Зверев, стояли вне чистой абстракции. Плавинский точно подмечает относительно Зверева: Георгий Костаки попросил Анатолия Зверева написать картину в стиле Поллока. Но, по словам Плавинского, «в жестовых полотнах Зверева обычно возникал какой-нибудь фигуративный символ, например, лицо или пред-

мет»¹². Такие художники, как Зверев и Плавинский, искали большой нагруженности, усложнённости образа, если говорить о Плавинском — интертекстуальности взгляда, временной и пространственной. Они не отказывались от культурной рефлексии во имя живописной стихийности.

Поводом для внешнего уподобления работ Зверева стилю Поллока могла стать свободная экспрессивная манера работы русского живописца. Поллока и Зверева, безусловно, сближает наличие колоссального «живописного инстинкта». Один из исследователей творчества Поллока, А. Busignani, использует в связи с его творчеством понятие «живописный инстинкт»¹³. «Ключ к разгадке оригинальности Поллока в определении “конкретное живописное восприятие”», — отмечает Рид¹⁴. Возможно, то, что в первую очередь определяет метод Поллока, «техника дриппинга», является лишь внешним проявлением более глубинных художественных задач художника. И это не могло не быть понято теми русскими художниками, которые, соприкасаясь с искусством Поллока, творчески его осваивали. Недаром в среде московских художников сложилась легенда, что в Парке Горького, во время фестиваля, когда Зверев неистово писал щёткой, вёдра с краской ему подтаскивал... Поллок.

Зверев продолжает линию Коровина и Врубеля, умевших сохранить живое дыхание и трепет творчества во «фрагментах», «клочках». Живопись Зверева, сложнейшая и тончайшая по пластике и колориту, обращает глаз и душу своего зрителя к «гипертексту» истории новейшего искусства, как и живопись Поллока. Зверевская «стихийность», ставшая в восприятии и понимании творчества художника расхожим штампом, на поверку, при внимательном взглядывании в его живопись, оказывается очередным мифом о нём, где причудливость личности заслоняет собственно творчество. Плавинский вспоминает: «Анатолий работает стремительно. Вооружившись бритвенным помазком, напевая для ритма... он бросался на лист бумаги с пол-литровой банкой, обливал бумагу, пол, стулья грязной водой, швырял в лужу банки гуаши, размазывал тряпкой, а то и ботинками весь этот цветовой кошмар, шлёпал по нему помазком, проводил ножом две-три линии, и на глазах возникал душистый букет сирени, или лицо старухи, мелькнувшее за окном»¹⁵. Но чего здесь больше — бездумной и интуитивной спонтанности? Или точности выверенного мазка, движения кисти?

Зверев — тонкий и нежный лирик. Его связь с экспрессионизмом носит, как и у Поллока, очень сложный характер: активизация живописности, внимание к тактильности, к материалу живописи, конфликты драматического сознания, острота психического излома. Но одновременно живопись Зверева отличается и удивительным эстетизмом, пластической изысканностью, что также близко живописи Поллока.

Знакомство с живописью Поллока часто оборачивалось подтверждением собственных поисков. На той же Американской выставке «Л. Ламм увидел в “Соборе” подтверждение собственным открытиям. Он вспоминал, что, когда смотрел на картину, она казалась похожей на то, что делал он сам, но подсказывала новые возможности трактовки пространства»¹⁶. Именно новое понимание пространства, а не

только техника дриппинга обратили на себя внимание русских художников. Сильным впечатлением были размеры полотен американских художников, в частности «Собора»: они казались огромными. Мало кто из русских художников, может быть за исключением М. Кулакова, вслед за Поллоком, работал в таких форматах.

Владимир Яковлев в одной из бесед вспоминал о впечатлении от выставок западных художников.

«— Когда ты написал свою первую картину? — задаёт вопрос художнику Н. Шмелькова.

— В 1957 г., ташистскую, акварелью. На Всемирном фестивале молодёжи и студентов в Парке культуры мне очень понравилась ташистская работа одного американского художника, написанная маслом. Я ещё тогда познакомился с В. Я. Ситниковым, и он мне её объяснил.

— А как ты относишься к абстрактной живописи?

— Сначала я смеялся над абстракцией. Мне казалось, что её писать каждый может. Но потом стало интересно, после фестиваля в пятьдесят седьмом году. А вообще абстракцию не люблю, хотя и делаю. Деваться от неё некуда. Делаю, когда устаю от конкретного»¹⁷.

У Яковлева в 1959, наряду с работами, отмеченными влиянием В. Ситникова («Голова», 1959 г.), появляются абстрактные композиции, отмеченные другим влиянием. Сам художник обычно называл их ташистскими. «Абстрактные композиции» 1959 г. (одна — в собрании Л. М. Огарёва, другая — А. С. Кроника)¹⁸ поражают своими небольшими размерами на фоне программно крупных полотен американских художников, в том числе Поллока. У Яковлева размеры работ — 22 × 29,3 см и 22,5 × 32 см. Но и в них доминирует неистовая, свободная жизнь цвета. Цвет как состояние мира, как его главная и естественная характеристика. «Жизнь, — говорил художник, — диктатура красного».

Яковлеву интересен внешний мир, люди, связи между ними. Важен «другой», действующий за пределами его собственной личности. «Освобождённый» в ранних работах Яковлева цвет продолжает жить в его «Цветах», портретах 1960-х – середины 1970-х. Ощущение свободы, освобождения через искусство характерно для Поллока, и очень характерно для Яковлева, как ни для какого другого представителя «другого искусства».

В 1960 г. Яковлев пишет беспредметную «Композицию» (оргалит, масло, 47 × 67) в нехарактерной для него чёрно-белой гамме, наполненной энергией и движением. Она может напомнить и манеру Поллока, и манеру французского ташиста Ф. Клейна.

Ташизм, одно из направлений живописи «информель», возник во французском искусстве одновременно с американским абстрактным экспрессионизмом¹⁹. Ташисты работали без предварительного замысла, начиная с почеркушек, штрихов. Такой метод можно было бы связать с сюрреалистическим «автоматическим письмом», но он был знаком искусству и до сюрреалистов. Так работали многие символисты, к примеру О. Редон, а ещё раньше о возникновении случайных образов писал Леонардо. Ташизм, возникший в первые послевоенные годы в творчестве

Вольса (Вольфганга Шульце), Г. Хартунга, П. Сулажа, Ж. Матье, стал альтернативой геометрической абстракции. Последняя ассоциировалась в Европе с механистической и тоталитарной организацией общества²⁰. Американские художники также критиковали геометрическую абстракцию за её декоративность: Б. Ньюмен называл деятельность Баухауза «дизайном отвёрток»²¹.

М. Валяева в книге «Морфология русской беспредметности» (М., 2003) пишет о двух датах рождения русской абстракции — 1910-е гг. и 1950-е гг. По её мнению, «парадокс в том, что самые смелые и самые первые “могикане” абстрактного искусства советской оттепели, совершившие в середине 1950-х скачок от обветшалой реальности к свободному духу новой условности и красочных масс, в большей степени связаны с открытиями, совершёнными европейским и американским искусством предшествующего этапа, чем с устремлёнными в будущее достижениями лидеров отечественной культуры 1910–1920-х гг. Молодые художники того времени восприняли систему приёмов Джексона Поллока подобно азбуке заманчивого языка, не сразу вспомнив при этом наследственную заумную лингвистику и алогичную фразеологию речи предков... абстрактное искусство в России, родившись дважды, с огромным трудом припоминало собственных прародителей»²².

Действительно, Поллок показал совершенно новые пути и возможности абстракции — абстракции свободной, с новыми принципами пространственной композиции, спиритуалистической, содержательно напряжённой. Более старшее поколение отечественных художников предпочитало геометрическую абстракцию: учитель В. Юрлова, П. Г. Захаров, как и многие другие, считал произведения русского авангарда, по сравнению с современной американской живописью, показанной на выставке 1959 г., более интересными и передовыми²³. Для художников «другого искусства», ориентированных на абстрактное творчество, думается, в равной степени интересны были все его варианты.

Евгений Михнов-Войтенко, представитель ленинградского неофициального искусства, находит собственный беспредметный язык на пересечении свободной, спонтанной абстракции и структурного геометризма. Для него характерна свободная игра ассоциаций — пластических и композиционных. Он, как и Поллок, между стихией и гармонией, структурой и спонтанностью. Опыты Михнова-Войтенко — одни из самых ранних в «другом искусстве». «В Ленинграде в 1956 г., — пишет Е. Андреева, связывая его работы с влиянием Поллока, — художник Евгений Михнов-Войтенко, воодушевлённый радикализмом западного авангарда, придумал собственный вариант абстрактной живописи, названный “Серия картин «Тюбик»”. Он покрывает холсты большого размера полугеометрическими формами: стрелочками, точками, запятыми и зигзагами, которые складываются кое-где в простейшие изображения — пиктограммы. Эти формы коврово затягивают белый грунт сетью ярких локальных цветов — зелёными, красными, жёлтыми... Они положены очень продуманно, несмотря на кажущийся хаос. Среди них попадаются сделанные такими же красками связанные бытовые надписи, например, телефонные номера»²⁴. Равномерный геометризм серии Войтенко напоминает работы Поллока, к примеру, его работу «Фреска» (1943), одну из больших работ фризového характера. Полотно

американского художника покрывает одновременно орнаментально повторяющиеся и подвижные, как бы смещённые, нарушающий порядок структуры. Они напоминают ожившие знаки. Такой принцип организации орнамента — одновременного статичного и динамичного — часто встречался в искусстве модерна. У Поллока он напоминает «живую каллиграфию». Похожим образом можно охарактеризовать и работы Михнова-Войтенко. В 1970-е гг. он выполняет графические «Композиции» — вертикальные и фризные, восходящие к Поллоку.

Характерно, что в поздний период развития ташизма у некоторых художников, например у Ж. Матье, наблюдается переход к акциям на публике²⁵. К акционизму можно отнести и «живопись действия» Поллока. О методе его работы в 1950 г. был снят фильм, показанный в 1951 г. в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Фотографии, запечатлевшие художника за работой, когда он демонстрирует свою технику дриппинга и «живопись действия», были известны и русским художникам.

Ряд художников: Владимир Слепян, Михаил Кулаков, Олег Прокофьев — в те годы восприняли прежде всего акционизм Поллока.

Слепян — одна из самых загадочных фигур «другого искусства». Математик по образованию, он смело экспериментировал в искусстве: работал, подобно Иву Клейну, при помощи огня и насоса. Живопись была для него прежде всего «опытным полем». По воспоминаниям Олега Прокофьева, «у Слепьяна был специальный зажим, чтобы зажимать холст и смотреть его под разными углами»²⁶. Несколько художников тяготели в это время к «действию», перформансу, но ещё очень тесно связанному с процессом живописи. «Вечером, как заговорщики, — вспоминает Прокофьев, — мы собирались в полутёмной комнате. Володя /Слепян/ натягивал лист бумаги — я думаю, что он был промасленный — и при сильном освещении можно было видеть, что происходит на двух сторонах. Вот один проводил линию, штрих, какую-нибудь форму и затем, как в игре, это подхватывал следующий — тот, кто сидел с противоположной стороны... Это был своего рода перформанс»²⁷. Участие в этом принимали Прокофьев, Слепян, Ю. Н. Злотников, И. Шелковский. Злотников был в эти годы очень близок Слепяну. Возможно, «Сигнальные системы» Злотникова конца 1950-х гг., при всей их декларируемой научности, рациональности, исходным импульсом имели «живописные действия»: они также построены на спонтанном нанесении красочных пятен-знаков.

Михаил Кулаков и Прокофьев устраивали «что-то типа перформанса у Цирлина в домике Шаляпина. Мы работали синхронно, — вспоминает Прокофьев, — при этом присутствовали свидетели. Люди смеялись. Кулаков вёл себя как боксёр или цирковой актёр — тяжело дышал, прыгал, брызгал краской... он больше ориентировался на Поллока, а я — скорее на Марка Тобей»²⁸.

В картине «Гагарин» (второе название «Космос», 1959) Кулаков близок своим графизмом к Кандинскому и каллиграфии Поллока. Позже у Кулакова появляются работы — одна из них, «Без названия» (1960, нитроэмаль на картоне) — с очень характерным круговым мазком, довольно крупным. Обычно мазок очерчен одним движением кисти и окружён брызгами и пятнами краски. Такой самостоятельный мазок не встречается у Поллока, но является выражением характерного для него

«живописного жеста». Эта работа довольно крупная, 119 × 237 см, как и вообще картины Кулакова. В этом он следует Поллоку: «Гагарин» 200 × 140 см.

Кулаков, в молодости изучавший русские и византийские иконы и русский пейзаж в духе передвижников, испытывает влияние ташизма Жоржа Матье в 1957–1959 гг., а затем и Поллока, пишет о нём критик. «В 1958, очарованный Д. Поллоком, он использует дриппинг, но уже спустя год тяготеет к более тонкому графизму, скорее интимному, чем экстравертному»²⁹. С конца 1960-х у Кулакова появляются полуфигуративные, полуабстрактные вещи на религиозные темы — «Распятие» (1968), «Свет Фавора» (1968), являющиеся своеобразным прочтением традиционной иконографии Преображения в духе лирической абстракции. В 1970-х о влиянии Поллока у Кулакова может напомнить лишь свободная экспрессивная манера и дух спонтанности в работах.

Слепян, Прокофьев, Кулаков, опираясь на одну из сторон живописи Поллока — его акционизм, — оставались достаточно одинокими в среде «другого искусства». Впоследствии перформативная линия, зародившаяся в начале 1970-х гг., никак не была связана с «живописью действия». Хотя, конечно, нельзя исключать и того, что новая форма работы художника, продемонстрированная Поллоком, — его собственное движение в пространстве, а лучше сказать его словами, «в живописи», имея в виду не его погружение в работу, а буквальное «парение» в стихии расплёскиваемой краски между холстом и окружающим воздушным пространством. Всё это давало пример того, как цвет, краска, живопись «выплёскивается» в физическое пространство. Это могло как-то отозваться в интересе к визуально-пространственному искусству, прежде всего аудиовизуальным проектам. Американская живопись, большеформатные полотна М. Ротко, Дж. Поллока, Б. Ньюмена демонстрировали новую роль живописи, её возможности как организатора пространства.

Лев Нусберг, основатель «Движения», первой в СССР группы, работавшей над кинетическими и аудиовизуальными проектами, отдал дань изучению Поллока. По воспоминаниям Михаила Чернышёва, он неоднократно встречал Нусберга в Библиотеке иностранной литературы, где до конца 1962 г. (времени разгрома выставки в Манеже) были доступны книги о современных западных художниках, в том числе монография В. Robertson, J. Pollock (London, Thames&Hudson, 1960). Она начинается фотографиями, запечатлевшими Поллока во время дриппинга. И в ней представлены репродукции, достаточно хорошего качества, позволяющие судить о текстуре поллоковской живописи, видеть алюминиевую краску, включения серебристого цвета. В монографии представлены работы разных периодов, рисунки и живопись. Ранние штудии с Микеланджело, наброски, выполненные под влиянием кубизма, футуризма и сюрреализма. «Пиктографические» работы первой половины 1940-х гг., в которых доминирует архаический знак, «рисунчатое письмо». Одна из таких работ — «Мужское и женское» (1942), вертикальная по композиции.

Сам Нусберг в эти годы пишет геометрические абстракции, на первый взгляд мало напоминающие живопись Поллока. Это — ряд работ, таких, как «Начало отсчёта» (1961, оргалит, нитроэмаль) и «Система двух структур» (1962, оргалит,

масло, нитроэмаль). Большинство этих работ вертикальные по композиции, тяготеют к знаковости.

Композиции Нусберга выполнены нитроэмалью. Краской, весьма не характерной для живописи. По всей вероятности, именно Поллок ввёл её в арсенал русских художников. Его знаменитые разбрызгивания действительно не могли быть осуществлены ни маслом, ни темперой. Именно жидкая нитроэмаль, быстро сохнущая краска, не дававшая ни блеска масла, ни его пастозности, наиболее подходила для «дриппинга». В России, помимо Нусберга, нитроэмалью работали Михаил Кулаков и Виктор Пивоваров (нитроэмалью написана его серия «Семь разговоров»).

В работах Поллока «Пасифая» (1943), «Голубое бессознательное» (1946), «Маленький король» (1946) можно увидеть брутальность форм — архаической и одновременно навеянной П. Пикассо, черты, которые пропитывают композиции В. Б. Янкилевского 1960-х гг.

«Реактуализация абстрактного искусства в тогдашней ситуации (ситуации оттепели) стала проблемой прежде всего мировоззренческой», — пишет исследователь русской абстракции второй половины XX в.³⁰ Для следующего поколения художников абстрактное искусство встало в один ряд с другими явлениями мирового искусства. Углубился синтез абстрактного и фигуративного, их «неразличение», характерное и для некоторых представителей более старшего поколения: Зверева, Плавинского.

Следующее поколение «другого искусства», так называемые семидесятники, те, кому в годы Американской выставки было 10–15 лет, питались уже плодами рефлексии на живопись американского художника. Это происходило и в силу временной дистанции, и в силу иных художественных стратегий. «Восстановление модернизма» и абстрактное искусство, всё то, что стало судьбоносным переворотом для художников более старшего поколения, было, несомненно, втянуто в «поле культуры», стало привычным. Осознание художником своей, хотя бы и очень относительной, включённости в мировой художественный процесс окрепло. Можно сказать, что 1970-е гг. стали временем возвращения в реальность культуры, в её историю и современность.

Положение семидесятников в «другом искусстве» связано с несколькими факторами. Во-первых, художественная оппозиция в это время расширилась количественно. Постепенно, с начала 1970-х сложилась своя система экспонирования (подпольные салоны, а в 1976 г. открылся и выставочный зал на Малой Грузинской) и продаж. Больше, количественно и качественно, стало информации — выставки и привезённые с Запада каталоги, экспозиции в резиденции американского посла в Спасо-Хаусе, куда охотно приглашали художников «другого искусства». Словом, образовалась своеобразная ниша «теневого» искусства, подобная другим «теневым» нишам эпохи развитого социализма брежневской эпохи. Но это — внешние факторы, которые можно охарактеризовать так: «Давление ослабло». Но были и внутренние, чисто художественные. Со второй половины 1960-х и в официальном, и в неофициальном искусстве проявляет себя новое художественное сознание, которое в те годы определяется как «новая образность».

Поле культуры, к которому активно обращаются семидесятники, стало «выровненным»: икона и Поллок, конструктивизм и сюрреализм, «старые мастера» и детская книжная иллюстрация воспринимались как равно интересные явления. Всё, в принципе, могло стать отправной точкой индивидуальной импровизации и творческого синтеза. Художники «другого искусства» в это время разделились на два крыла. Одному из них, концептуалистам, был чужд пафос абстрактного экспрессионизма. Другим, живописцам-«плюралистам», Поллок был интересен пространственными и живописными решениями, столкновением фигуративного и беспредметного в работах первой половины – середины 1940-х гг., «живописным инстинктом» и экзистенциальным порывом, но не внешним, освобождающим, направленным вовне, и не медитативным. Они больше отзывались на ощущение подавленности, деформации порыва, направленного вовнутрь.

Рядом с Поллоком в это время возникает ещё одна фигура — Сальвадор Дали. Малоинтересный шестидесятникам, в искусстве 1970–1980-х он сыграл большую роль. Но и Поллок не был забыт, его влияние не угасает, но срачивается с другими художественными мирами. Поллок (как и Дали) — живописец *par excellence*. С 1970-х одной из тенденций был процесс «возвращения живописи», поиск нового живописного языка с помощью синтеза традиций.

Вагрич Бахчанян вспоминает: «... делал какие-то коллажи, дриппингом занимался, после Джексона Поллока, разбрызгиванием красок. Был момент, когда Джексон Поллок был необходим — он раскрепощённый художник, он — настоящая революция. После него, когда я делал, я не видел работ, я только читал, что Джексон поливает из дырявых банок. Я стал делать не так, но похоже, и результат, кстати, был не такой же, как у Джексона Поллока, когда я увидел Поллока. Какие-то моменты были общие, но были и свои у меня элементы»³¹.

Игорь Снегур принадлежит к старшему поколению, но творчески связан с более младшим. Он вспоминал, что его Поллок шокировал, когда он увидел его впервые на Американской выставке 1959 г. Американский художник поразил свободой краски, её вещества. Краска у Поллока напоминала живое существо, она была самодостаточна. Поражало количество краски, то, как сырая краска свободно текла по холсту. Художник, сделавший это, воспринимался как дирижёр. В понимании краски, как понял тогда Снегур, Поллок пошёл дальше, чем Матисс и Сезанн. Это был шок для тех, кто следовал традициям 1920–1930-х гг. и французской школе. Поллок поступил в копилку памяти, как приём, поле расширилось³².

Для Александра Калугина Поллок стал художником, по-особому работающим с пространством. Он вспоминает, что ещё в 1960-е гг., подростком, посещая студию изобразительного искусства в ГМИИ им. Пушкина, проходил через зал Р. Кента. И, несмотря на то что искусство этого американского художника было ему чуждо, он был не похож на всё, хорошо известное. Это бросалось в глаза, и это нравилось. Позже, узнав Поллока, Калугин понял, что в американской живописи есть особая работа с пространством³³. Он понимает её как «игру с пространством», создание сложных пространственных «отсеков», пересекающихся и самостоятельных. Правда, такие работы появляются у Калугина не сразу, с конца 1980-х, этот

опыт ещё нужно было освоить, но толчок был дан Поллоком. От пространственных структур Поллока в живописи Калугина осталось строение пространства как динамической воронки, «взвихрения», которое, проходя белыми линиями по изображению, создаёт игру пространства и движения.

Влияние Поллока на живописцев в 1970–1980-е можно определить как взаимодействие абстрактного экспрессионизма и живописного постмодернизма. Этот опыт втягивает в себя и беспредметная живопись (у В. Наумца, Ю. Миронова), и живопись, свободно сочетающая фигуративные и нефигуративные элементы (как живопись П. Беленка, В. Казарина), и фигуративное искусство (как у А. Калугина).

В живописи Петра Беленка, называвшего своё искусство «паническим реализмом», встречаются обычно два типа композиций: или «фризовые», открытые в бесконечность, или построенные на акцентировании центра тяжести. Композиции Беленка написаны экспрессивным широким мазком, создающим ощущение «взвихренности». Слишком крупным, по сравнению с человеческими фигурами.

В серии работ, выполненных тушью с использованием коллажа (фотографии) рубежа 1960–1970-х гг. (из собрания Бар-Гера, некоторые из них носят название «Вихрь»), белое пространство листа вмещает крупный, иногда на весь лист круговой мазок, напоминающий бублик или воронку. Вокруг него — брызги краски. Значит, его основной контур был сделан в один приём, одним движением руки. Этот круг-мазок чёрной краски пластически не связан с фотоколлажем, расположенным обычно в нижней части работы. Он изображает фигурки людей в поле — бегущие или стоящие. Гигантский мазок вызывает ощущение вторжения инородного мира в данный скуп, но всё-таки достаточно узнаваемо природный ландшафт с человеческими фигурами. Ощущение «вспышки», вторжения и «освобождения» возникающее у работ Беленка, близко к тому ощущению, которое вызывают работы Поллока. Ведь американский художник стремился к тому, чтобы пронизать всё полотно энергетическими токами, а линии «каллиграфии» призваны были лишь визуально поддержать это ощущение.

Беленок передаёт энергетику мазка, движения чистой живописи, самого вещества краски, которое от соседства с коллажом лишь усиливается. Приобретает тактильную чувственность, «вкусность». Здесь абстрактное начало не просто «чревато» фигуративом, как, к примеру, у Зверева. Оба начала конфликтны, разномаштабны, но равновелики для художника. В более поздних работах Беленка, таких, как «Экстаз» (1983), — к слову сказать, его работы не крупноформатные — вторжение живописного начала, вещества краски в реальность, маркированную фотографией, более тотальное. Краска — живая и подвижная — дана не однократным взмахом кисти, очерчивающей круг и оставляющей следы-брызги. Её зона занимает половину пространства картины.

Абстракция 1970–1980-х гг. существенно отличается от абстракции конца 1950-х — 1960-х гг., ещё дальше она от «классической» беспредметности 1910–1920-х. Наследие авангарда здесь значительно переосмыслено. Абстракция ещё отчасти сохраняет деление на геометрическую («холодную») и экспрессионистическую («горячую»), но границы между ними становятся всё более подвижными,

скользящими. Абстрактное и фигуративное жёстко не противопоставлены, абстракция словно теряет «чистоту жанра». В геометрической абстракции мелькает эмоциональность, экспрессионистическая абстракция активно включает в себя фигуративные образы. Свободная «транскрипция» направлений западного искусства характерна для живописцев-семидесятников Малой Грузинской.

Владимир Наумец, как и Беленок, экспонент выставочного зала на Малой Грузинской, и в 1980-е продолжал писать композиции, где доминирующим было движение вещества краски — её потёков, якобы непреднамеренных движений кисти, которые складывались в знаки. Или покрывали мятущейся цветовой сетью копии классической живописи. Виктор Казарин, обратившись к языку фигуративного экспрессионизма в 1970-е, в 1980-е гг. выполняет абстрактные и полуабстрактные полотна. Его живопись становится всё более спонтанной. Художник пишет в мастерской на полу, окружённый банками с краской. Он пользуется крупной кистью и иногда поливает краской холст.

Юрий Миронов к 1980-м гг. приходит к чистой абстракции. «Взрыв» живописной чувственности ломает в картинах Миронова безупречность геометрии. Её «осколки» — большие цветковые плоскости, активные по напряжению, — окружены в его работах «паволоками» пронизанных цветом и воздухом цветковых «облаков». Абстракции Миронова, композиционно сложно организованные, продолжают концепцию абстрактной живописи В. Кандинского, который полагал, что живопись есть «столкновение грохочущих миров».

В самом конце 1980-х Александр Элмар пишет в духе Поллока большеформатное плотно «День саранчи» (1989). Пишет, завязав во время работы глаза, стремясь повторить этим жестом бессознательность и спонтанность творчества, которые ассоциировались у него с живописью Поллока. Белое пространство покрыто вихрем — хаосом чёрных мазков, штрихов, призванных выразить надчеловеческое, внечеловеческое, архаические, докультурные силы. А самому художнику — уподобиться шаману, повторив вслед за Поллоком путь к символу-архетипу через отказ от «дневного сознания».

На протяжении трёх десятилетий, с конца 1950-х и до конца 1980-х, отечественные художники вели диалог с Поллоком. Но в отношении искусства России и Запада различие визуальных и поэтико-образных кодов по-прежнему делают искусство каждой страны самобытным. «Пришедшее» из чужой культуры ложится на существующий конкретный художественный контекст. И различить переплетение «своего» и «чужого» сложно. Однако близкими или даже общими для разных культур являются импульсы, послы и «вызовы» времени, особенно в XX в. Можно назвать имена западных художников, важные для отечественных художников во второй половине XX в.: это П. Пикассо, Ф. Леже, С. Дали, Дж. Поллок, В. Де Кунинг; мексиканские художники Д. Ривера, Х. К. Ороско, Д. Сикейрос.

Влияние Дж. Поллока на старшее поколение художников «другого искусства» носило, в первую очередь, мировоззренческий характер. Его абстракция способствовала обретению в искусстве «новой веры» — беспредметного творчества, адекватного своему времени. Ощущение свободы, пронизывающее искусство аме-

риканского художника оставалось главной ценностью поколения шестидесятников. Но некоторые из них восприняли и живописный акционизм Поллока, новизну его пространственных решений.

Следующее поколение, семидесятники-живописцы, гораздо меньше изучало западное искусство в библиотеках. Но и для них Поллок стал открытием новых возможностей в решении пространства, понимании вещества краски. Они обращали внимание не столько на то, что он создавал абстракцию, сколько на методы его работы. В конце 1980-х в искусстве Поллока оказалось востребованным архаическое, экстатическое и шаманское начала, связанные в живописи американского художника с увлечением индейским искусством. Таким образом, для русских художников Поллок продолжал оставаться, как и в целом для мирового искусства, актуальным на протяжении всей второй половины XX в.

¹ Плавинская З. Russian America Top // Рейтинг ресурсов Русской Америки. № 470, 9 апреля 2006.

² Валяева М. Морфология русской беспредметности. М.: Виртуальная галерея, 2003. С. 42.

³ Боровский А. Замри, умри, воскресни. Абстрактное искусство в России // Абстракция в России. XX век. СПб.: Palace Editions, 2001. Т. 2. С. 9.

⁴ Кропивницкий Л. Другое искусство. Москва 1956–1976: в 2 т. М.: Худож. галерея «Московская коллекция», СП «Интербук», 1991. Т. 1: К хронике художественной жизни. С. 33.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 35.

⁷ Там же.

⁸ Цит. по: Каишук Л. Абстрактное искусство Москвы 1950-х – 2000-х // Абстракция в России. XX век. СПб.: Palace Editions, 2001. Т. 2. С. 18.

⁹ См.: Боровский А. Замри, умри, воскресни. С. 11–12.

¹⁰ Цит. по: Крипольти Э. Жест как духовное откровение Михаила Кулакова // М. Кулаков. Каталог выставки. Москва. Советский фонд культуры. 1989. Милан, 1989. С. 24.

¹¹ Колодзей Н. Американская выставка 1959 года в Москве // Пинакотека. М., 2006. № 22–23. С. 81.

¹² Там же.

¹³ Busignani, Pollock. London, N.Y., Sydney, Toronto, 1970. P. 26.

¹⁴ Рид Г. Краткая история современной живописи. М.: Изд-во «Искусство – XXI век», 2005. С. 248.

¹⁵ Цит. по: Кропивницкий Л. Другое искусство... С. 79.

¹⁶ Колодзей Н. Американская выставка 1959 года в Москве. С. 81.

¹⁷ Шмелькова Н. Во чреве мачехи, или Жизнь — диктатура красного. СПб.: Лимбус-Пресс, 1999. С. 259.

¹⁸ См.: В. Яковлев. К семидесятилетию со дня рождения. Каталог выставки. Фонд художника Яковлева. 2004, б/пагинации.

¹⁹ См.: Крючкова В. Направление ташизма в искусстве второй парижской школы // Из истории стилей. Эпохи, регионы, виды искусства. М.: Памятники исторической мысли, 2008. С. 268.

²⁰ Там же. С. 269.

²¹ Андреева Е. Всё и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX в. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. С. 35.

-
- ²² *Валяева М.* Морфология русской беспредметности. С. 40.
- ²³ *Колодзей Н.* Американская выставка 1959 года в Москве. С. 81.
- ²⁴ *Андреева Е.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. Новая история искусства. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 70.
- ²⁵ *Крючкова В.* Направление ташизма в искусстве второй парижской школы // Из истории стилей. Эпохи, регионы, виды искусства. С. 269.
- ²⁶ *Ерофеев А.* Русское искусство 1960-х – 1970-х годов в воспоминаниях художников и свидетельствах очевидцев. Интервью с Олегом Прокофьевым // Вопросы искусствознания. 1997. № X (1/97). С. 598.
- ²⁷ Там же. С. 600.
- ²⁸ Там же. С. 602.
- ²⁹ *Криспольти Э.* Жест как духовное откровение Михаила Кулакова. С. 19.
- ³⁰ *Боровский А.* Замри, умри, воскресни. С. 9.
- ³¹ Радио Свободы, интервью с В. Шендеровичем от 24.02.2008 в программе «Все свободны!»
- ³² Из беседы с автором 11.02.2009.
- ³³ Из беседы с автором.