

ПРОТОСИМПТОМ: БОЛЕЗНЬ ОПЕРЕЖАЮЩЕГО РОСТА

В Музее В.В. Набокова до 13 января 2014 года продлена экспозиция произведений Константина Павловича Янова (1905–1996). Первая его посмертная выставка состоялась в Петербургском Союзе художников зимой 2011–2012 годов. Зрители смогут более полно ознакомиться с неоднозначным творчеством аутсайдера и, может быть, предтечи ленинградского андеграунда на новой экспозиции, представляющей достаточно полную ретроспективу его творчества.

К. П. Янов учился в Высшем художественном училище при Петроградской академии художеств (1919–1920), во ВХУТЕМАСе — ВХУТЕИНе (там же, до 1925-го). Вспоминают, молодой Костя Янов слыл среди сверстников подающей немалые надежды звездой, но был выгнан с факультета за непролетарское происхождение, как «безродный космополит». Его друзья — также отчисленные Ю. Васнецов, Г. Траугот — восстановились; Янов этого делать не стал. Устроился художником на Ленинградскую студию научных фильмов, где проработал до конца 1980-х. Ему удалось показать свои работы публике на камерных выставках в Доме кино и на студии, где он работал, в те же восьмидесятые; он не состоял членом ЛОСХа. А между тем, Константин Янов сегодня предстает перед нами как интересный рисовальщик, живописец, обладающий оригинальным пластическим видением, и, что небезынтересно, как тонкий и остроумный психолог-визионер.

Представленный в петербургском Музее В. В. Набокова цикл экспрессионистских гуашей Янова (дополненный его графикой, выставленной впервые) представляет собой неординарный изобразительный и интеллектуальный «срез» коллективного бессознательного русского общества середины XX века. Десятилетиями складывались в папки, коробки и ящики письменного стола листы бумаги или газет (не превышающие по размеру офисный формат А4) с нанесенным на них плотным красочным слоем, свидетельствующим об амбиции автора (скованного необходимостью работать «в стол») заставить цветовую субстанцию говорить по-своему, «по-яновски». Вундеркинд Янов (ростом он был, кстати, больше 190 см) в монотонном образном строе своих бесконечных гуашей как бы навечно застыл на глубокой стадии детского испуганного невроза несостоявшейся гражданской личности, отшатнувшейся от необходимости вступать во взрослую профессиональную жизнь и отдавшей предпочтение своему частному художественному «я». Отчислили его в середине двадцатых из института правильно: с властью художнику было не по пути.

Рисунки и ранняя живопись

Акварель «Индейцы» (1923) свидетельствует о знакомстве молодого человека с теорией и творчеством М. Матюшина, следовательно — вообще с проблематикой раннего русского авангарда. «Расширенное зрение» освоено Яновым органично: пластические формы свободно сливаются в сложноорганизованную децентрированную живописную конструкцию: сам цвет, законы его восприятия, его морфология определенно довлеют над сюжетным, фабульным планом произведения. Эти неброские «Индейцы» (кажется, самая ранняя из сохранившихся работ) помогают определить истинный «возраст» живописца: он катастрофически обогнал физиологию и психологию 18-летнего «изо-юноши», позади не только его собственное художественное детство, весь XIX век, модерн, но и примитивистский стилизм раннего авангарда. В стороне остались и «тоталитарные» структуры, кристаллизовавшиеся в распланированной посткубистской догмой схеме левых художественных практик того времени.

Раннему стилю художника свойственна большая открытость миру, проницаемость преград, часто лишь намечаемых свободным контуром, ненавязчиво трактующим форму, — проницаемость, насыщающая композицию потенциально бесконечной глубиной («Город женщин», 1925). Это умение организовать композиционное пространство, мотивированное истонченностью хрупкого художественного восприятия и одновременно цепкостью конкретного образного воображения, Янов сохранил на всю жизнь.

Занимательная образность графических листов отсылает зрителя к миру скорее «фантазийному» (хочется сказать «подземному», или миру подсознания — но пока еще сильно подмоченного, просвечиваемого массовой идеологией), чем к провиденциальным реалиям «окружающего мира» авангардного нового человека. Здесь мы на подступах к проблематике зрелого Янова: мы воспринимаем именно мифологию — причем, представляющую собой смесь уже вполне по-советски метанарративных исторических («Гусары», 1925; «Татары», 1928), народных и сказочных («Появление сказки», 1942) образов, также персонажей личной «яновской» мифологии («Вахрамеев», 1927) с тревожными реалиями советской жизни («После блокады», 1945). Среди рисунков есть портреты; интересны композиции, где динамичная линия становится более уверенной, твердой: форма замыкается, а зрителю могут прийти на ум гротески ранних М. Ларионова или Б. Григорьева. Не обладая мастерством подробной проработки статичных форм, художник тем не менее блестяще владеет искусством беглого рисования; карандашная довоенная графика К. Янова показывает нам высокие его образцы.

Квадратура арефьевского круга. Гуаши

I

Янов, в одиночестве пишущий темными вечерами свои сине-коричневые гуаши, пропахшие «недобитым» символизмом и одновременно духом немецких экспрессионистских, вроде «Доктора Мабузе», фильмов, — словно запущенный на неведомой машине времени шпион, агент, позволивший нам взглянуть на мир (почему-то недоделанного) советского человека «изнутри». Его работа — это как хорошая на первый взгляд вещь («все» советское искусство), вывернутая вдруг наизнанку и оказавшаяся с исподу заношенной, затертой и какой-то совсем неправильной. Яновские композиции — датчики, установленные добрым гением... места, времени (?) так давно на местах, казалось, не существовавших в советской довоенной действительности, такие тонко настроенные аппараты, чутко принявшие и записавшие для потомков нервные кривые изогнутых амплитуд психоаналитических волн, — их стоит оценить по достоинству...

Художники круга А. Арефьева — Р. Васми, В. Шагин, Ш. Шварц — явили своим творчеством в свое время настоящий прорыв в ленинградском искусстве, пластически маркировав и разметив живописно необычайно важные для социальной психологии советской жизни мотивы. Их жест выражения замкнутого упрямым контуром, тавтологически закольцованного на самом себе, подозрительного субъекта, деформированного в «стертую» фигуру без лица; их цвет, обжигающий, бьющий в глаза на фоне общей серой грязи, цвет, замкнутый этим же контуром и потому не способный фундаментализировать, пронизать собою пространство композиций: эта операция взлома общественных связей, разъятия (структуры связей) и замыкания (субъекта в самом себе), вскрывающая какую-то злую правду «совка», — вся эта измышленная талантливыми авторами жизнь без ясно обозначенных перспектив на будущее (в дегуманизованном мире его нет) расскажет внимательному взгляду психолога о многом.

Тем более удивительно, что молодой Янов так рано нащупал симптомы хронической тотальной экзогенной депрессии и коматозной застылости, ожидавших общество в недалеком будущем, катастрофической коррозии его социального тела, диффузии, медленно гноившей поколения покорных совграждан. Ленинградские пейзажисты, к примеру: целое направление «концептуалистов» живописного видения *à la* Альбер Марке, следовавших его манере, многие из них — сверстники и даже знакомые (по институту) Янова, — они нашли (психологический) комфорт в мареве идеологически нейтральных, равновесных пейзажных планов, в интеллектуальных построениях классически-точно выверяемых арабесок или заливок прозрачной акварели. Это был в реальности, конечно, проект «отложенного решения», своего рода сдачи позиций. Выбор Янова, (в социальном смысле) сошедшего с дистанции на старте (сравнимый с моделью социального поведения философа Я. Друскина — еще одного советского аутсайдера) оказался весьма неглупым. Художник сумел не просто выжить, но изъясняться, пусть только в урезанном «камерном» формате своих гуашей, на том языке, который он считал адекватным своему видению.

II

Его письмо отличает неоднозначное противопоставление рефлексивной зрелости живописно-пластического «почерка», тонко нюансированного «мерцающего», самоуглубленного психологизма — инфантильной, несмотря на нарочитую грубость, хрупкости «вслух» называемых образов (автор скрупулезно и подчас многословно подписывает свои листы). Уже композиции «Ночью» и «В зале» (обе — 1938) обладают перечисленными выше качествами неизбывно-невосполнимого изъяна советской социологизации. Уплотнение плотных по тону цветовых заливок, ведущее к силуэтным решениям построения планов, в сочетании с замкнутостью *подразумеваемых* контуров (важное отличие яновской живописной пластичности от работ арефьевцев, выявивших герметичность «социальных» тел именно тем, что они настояли на важности графических обводок), дает эффект отчуждения и психологического «самоустранения» героев композиций. Этот наглядно демонстрируемый живописцем распад социальной детерминированности, честно говоря, поражает, когда видишь этикетки с датами создания произведений: «Любимый божок» (1936), «Дзержинский» (тема одиозного вождизма выглядит поданной *отстраненно-ироничной*, но опять-таки: обратим внимание на год — 1939), «ВХУТЕИН» (1931) и т. д.

Сюжеты работ циклически повторяются, на метауровне дублируя непроницаемость границ цветовых зон внутри композиционного поля. Кроме подробно разработанной сказочной тематики (витязи, чудища, коньки-горбунки, другие фантастические и экзотические животные), лирического сюжета *красавицы-модели и художника-вуайера* (репрезентируемых вместе или порознь) — чуть ли не единственных «святых» в сумрачном мареве окружающей «вселенной» (к Мастеру во время работы являются девы, ангелы и т. п.), кроме агрессивной темы насилия (апофеозом которой выглядит «Герой» (1975), торс которого давно потерял все конечности), травматичной темы хорошенько напуганного детства и связанных с ним темных «комнат страха» и других напряженных ожиданий, (в связи с последним нежным сюжетом) отдельно отметим цикл вообще странных, сюрреалистических неожиданностей. «Откройте, к вам стучится сумасшедший», — предупреждает художник в названии одной из своих композиций (1949); «Слон в залах» (1953) выглядит причудливо, но, несмотря на «мажорный» колорит, тревожно. Дополняет этот материал сонм просто смутно-неоднозначных образов, которые словно накапливают в себе потенциал мрачноватой аллегоричности, не являя его внятно.

Обращу внимание зрителя и на «фоны» перечисленных нарративных вариаций. У Янова редки пейзажи; как правило, действие разворачивается в условных интерьерах, и

схематично-линейные грани этих психоаналитических «перегонных» кубов-комнат как будто тоже стремятся выразить что-то важное. Они также призваны замкнуть в своих стенах персонажей, уловленных рассчитанной эвклидовой геометрией, как и просвечивающие сквозь гуашь контуры подготовительного рисунка.

Два слова о живописной стратегии работ К. Янова. Важным видится, наряду с радикальным отказом от графической и цветовой проработки объемов, итальянской и воздушной перспективы, дискурсивный разрыв со всей системой советской нормативной эстетики. Художника не волнует живописность цвета, тонкость моделировок. Только слабые отголоски символизма чудятся в «трансцендентных» сиреневых, синих, серебристо-серых тонах. Они увлекают взгляд зрителя своей метафизической глубиной вглубь изощренных силуэтов, вдруг вспомнивших о модерне начала XX века.

Шутить, разумеется, надо уметь. Константину Янову это удавалось, как мало кому. Он обогнал современников по части «шутки» не на один десяток лет. Несмотря на упомянутую настороженную тематику и прозрачные мотивы социофобии, отчуждения и качества «прото-андеграундной» стилистики, произведения художника не оставляют ощущения тотальной тоски или неудачи. Его «Горе» (1975), как будто повторяющее штудии А. Арефьева, мягче и лиричнее последних. Само по себе это не является достоинством (в смысле агрессивных стратегий современного искусства скорее — недостатком), но заинтересованная в зрительском сочувствии ирония просвечивает и в такой сцене откровенного насилия, как «Юдифь» (1978), — а это примирит не только «легко» настроенного посетителя музея — с жесткостью психосоматических показаний, снимаемых К. Яновым в интересных (с «топологической» искусствоведческой точки зрения) местах, но и искушенного любителя — со взглядом (редкого остроумца на милое нашим современникам прошлое советского общества. Общества, стремившегося (как и наше) только к самому лучшему.

Филипп Кондратенко