

**Искусство как инструмент философии: живопись «арефьевского круга»**

**Володина Александра Владимировна**

*Аспирант*

Институт философии РАН, Москва, Россия

*E-mail: sasha.volodina@gmail.com*

Объединение независимых ленинградских художников «арефьевский круг» возникло в конце 1940-х годов вокруг фигуры живописца и графика Александра Арефьева. Группа из пяти художников (А. Арефьев, Р. Васми, В. Шагин, В. Громов, Ш. Шварц) функционировала как неформальный дружеский кружок. Художники «арефьевского круга» почти не участвовали в официальных выставках, однако постепенно приобретали известность в узких кругах - впоследствии Арефьева стали причислять к основателям петербургско-ленинградского нонконформизма. Почерки художников «арефьевского круга» радикально отличаются от «парадного» искусства тех лет, тяготея к экспрессионизму и примитивизму. Сюжетика большинства произведений художников «арефьевского круга» исчерпывается несколькими основными мотивами - городские пейзажи, сценки из повседневной жизни, а также (в серии гуашей Арефьева) изображения смерти, насилия, агрессии в «подпольной», маргинальной жизни. Внимание к живой, не приукрашенной реальности, окружавшей молодых художников, было их осознанной творческой позицией: "... художественная школа ... предложила нам бутафорию и всяческую противоестественную мертвечину, обучая плоскому умению обезьянничать. А кругом — потрясения войной, поножовщина, кражи, изнасилования..."[2] (Лурье 2014, с. 256).

Важно, однако, отметить, что в произведениях «арефьевцев» мы не увидим откровенной сатиры, обличения и критики официального «большого стиля» и самой советской действительности. Живописные мотивы западной живописи (напоминающие об экспрессионистах, А. Марке и др.) сосуществуют с советскими реалиями и соответствующими художественными решениями (обратим внимание на яркий, кровавый красный, то и дело встречающийся в полотнах Арефьева и неумолимо напоминающий о цвете советских знамён). Поэтому представляется, что в рассмотрении этих произведений едва ли продуктивно фокусироваться на экзистенциальной составляющей «мифологии отверженности» маргинальной культурной общности и «вызове» официальной идеологии. Вместо этого предлагается исследование, основанное на элементах эстетической теории Жюлья Делёза - с опорой на понятия аффективного восприятия и гаптического зрения.

В философии Делёза искусство выступает как эмпирический опыт, являющийся условием для порождения теоретических абстракций и зоной экспериментирования с иным пониманием смысла. В рамках делёзовской философии трансцендентального эмпиризма, обращённой к исследованию имманентности и поискам условий создания новых смыслов, искусство возможно рассматривать как сферу внесубъектной аффективности, что позволяет выявить механику смыслопорождения и раскрыть потенциал искусства как инструмента обновлённой философии имманентности.

Итак, точка, из которой художники «арефьевского круга» смотрят на мир, не выделена из живой материи повседневной жизни - это взгляд изнутри действительности, максимально близкое зрение, фокусирующееся на самой материальной поверхности окружающего (об этом говорят плоскостные художественные решения, упрощение и/или искажение принципов перспективного сокращения, густота красочного слоя, создающая эффект плотности всех пространственных планов и таким образом «приближающая» к нам дальний план на расстояние протянутой руки). Здесь уместно вспомнить о понятии гаптического зрения, которое впервые возникает в работах А. Ригля, а затем разрабатывается

Делёзом. Гаптическое зрение, по Риглю, связано с доминантой тактильного опыта. Воспринимая объект вблизи, мы ощущаем его материальную, физическую целостность, его «непроницаемость» [3] (Barasch 2000, p. 15), распознаём характер его поверхности и текстуру. Гаптическим Ригль называет тот режим зрения, при котором чрезвычайно сильно значение собранных и обобщённых опытов тактильного восприятия. Такое зрение концентрируется на поверхности объекта внутри его физических границ. Делёз (2010, с. 843) уточняет понимание гаптического зрения, замечая, что гаптическое не определяется через неподвижную основу плана и контура/границы - пространство, которое создаётся в соответствии с подобным видением, характеризуется динамикой «интенсивностей» и постоянными «изменениями направлений» [1]. Изображая пространство постоянных изменений, носящих, казалось бы, случайный и незначительный характер, художники стремятся уловить механику самой послевоенной жизни, опустошённой «большими» смыслами и личными, субъективными трагедиями (здесь важно отметить серийность произведений «арефьевцев» - повторяющиеся сюжеты и композиционные решения с минимальными вариациями).

Таким образом, в этой живописи субъект не предположен взгляду на объект в городском пейзаже, а возникает в случайном, ничем не примечательном месте этого пейзажа, в непосредственной близости - это взгляд изнутри, будто бы порождаемый самой городской натурой (в отличие от «официального», подцензурного искусства, где зачастую угол зрения художника на природу предполагает рефлектирующую дистанцию и идеологически маркирован). Видение и мировосприятие субъекта складывается из множества взглядов-«прикосновений», совершаемых с максимального приближения, и включает в себя многообразие точек зрения. Этому видению не предпослана какая-либо определённая идеологическая позиция - оно рождается в конкретной ситуации непримечательного опустевшего пейзажа, в опыте присутствия на петербургской окраине, в коллективном аффекте переживания пограничного состояния войны. Мы видим (почти осязаем) густоту и насыщенность этого окраинного пространства - в нём нет простора и воздуха, его пустота изображается как плотная поверхность. Поверхность эта выписана смело и небрежно, неся в себе не означенные и не интерпретируемые, сугубо живописные (в фактуре красочного слоя) эффекты произошедших - и, возможно, фантомных и потенциальных - напряжений, смыслов и переживаний, следы трагических событий и кризиса рациональной и гуманистической субъективности. Вибрирующая, насыщенная, сгущённая пустота в картинах художников «арефьевского круга» - один из способов говорить о коллективном трагическом опыте, уловить это аффективное переживание в его пластической и смысловой сути, избегая официальной обобщающей и теоретизирующей риторики и сухости документальных данных, в то же время выходя за пределы частных эмоций и личной истории.

### Источники и литература

- 1) Делёз Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.
- 2) Лурье Л.Я. Без Москвы. СПб.: БХВ-Петербург, 2014.
- 3) Barasch M. Theories of Art: 3. From Impressionism to Kandinsky. New York: Routledge, 2000.

### Иллюстрации



Рис. 1. А. Арефьев



Рис. 2. А. Арефьев



Рис. 3. В. Громов



Рис. 4. В. Шагин



Рис. 5. Р. Васми



Рис. 6. Р. Васми



Рис. 7. Р. Васми



Рис. 8. Ш. Шварц



Рис. 9. Ш. Шварц



Рис. 10. Ш. Шварц