

Городская катастрофа

Выставка Владимира Брайнина в ЦДХ

Елизавета Плавинская

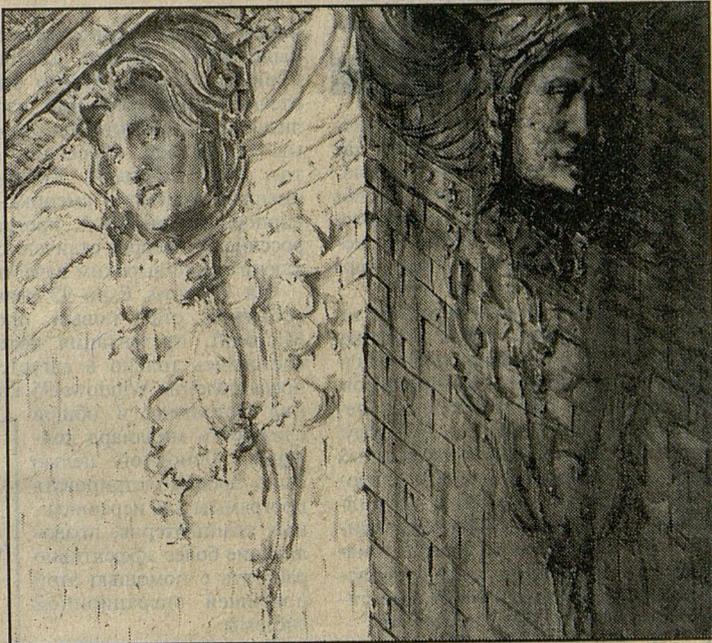
В

ыставка пейзажей Владимира Брайнина поражает не только невиданным доселе в залах ЦДХ размахом персонального шоу именно московской, а не «иностранный» звезды, но и классичностью. Как самого искусства, так и его интерпретаций.

Москве с пейзажистами как-то всегда не везло. Петербург в изобразительном искусстве — это огромные серии пейзажей таких классиков русско-советского арта, как Добужинский, Верейский и Остроумова-Лебедева. А что такое Москва в советском художественном наследии? «Новая», сталинская, Юрия Пименова и гораздо позже (в эпоху физиков и лириков) Москва «старая», уходящая, в маленьких пейзажах Михаила Иванова. Может быть, поэтому пейзажи Владимира Брайнина, выпускника Московского полиграфического института и в прошлом активного деятеля так называемого Левого МОСХа, как-то очень быстро были признаны любимым образом города. Особая брайниновская Москва.

География начала 1980-х — переулки в районе Трубной площади. Интерес художника: жизнь лепнины, трепет травы на стене, скульптурность пыльного тополя. Он ищет разрешения этому чисто живописными средствами: возможности непосредственного прикосновения передаются прихотливой легкости лессировок, ритмы пешей прогулки — игре фактуры и мерцанию бело-золотых бликов. Любовь и усталость, так свойственные нашему отношению к Москве, превращены в колористическую формулу: сочность цветов и огней, погруженных в вязкую пыль атмосферы, — формулу, может быть, слишком пыльную и слишком сочную для нашей среднесеверной столицы. Для зрителя брайниновская Москва — формула скорее литературно-географическая, эдакий московский вариант питерского «ночь, улица, фонарь, аптека». А для учеников и эпигонов (многочисленных в тот период) — это просто техника передачи городской перспективы: белма ночи над освещенным Садовым кольцом, фактуры стены, лика окна.

XX век (Сезанн и Матисс) невероятно сблизил трактовку пространства в пейзаже и натюрморте. Вторая половина века дает новый толчок натюрморту, превращая его, особенно в России, в род философской концепции мира. Пейзаж отставал, не справляясь с литературой (описательностью) и давлением традиций сезаннизма. Гимн Москве Брайнина начала 1980-х сменился кризисом. Романтическое сознание (рыбы на площади, рыцари среди машин, окна-пасти) — не справлялось с падением империи и



КВАДРАТ III (1992). ХОЛСТ, МАСЛО

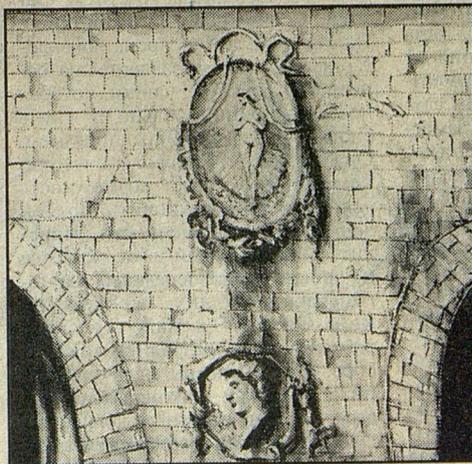
дегуманизацией общества. Сезаннизма в живописи Брайнина, наверное, никогда и не было, но теперь прочь от подробностей, тихий уют московских переулков из жизни вытеснен в область воспоминаний — литературу. В пейзажах появляется силуэт Вавилонской башни — то ли смерч перемен, то ли призрак воспоминаний. В любом случае это не цель движения, а повод к бегству от горизонта.

В серии «Утюг» (дом-ютюг) лишь угол тротуара вместо разбегающихся перспектив, почти нет неба, совсем — лепнины. Но это все еще рассказ о городе. Новое решение — полный отказ от динамики пространства: ни углов, ни окон, ни небес. Теперь только земля, стена, дверь. Пейзаж, как натюрморт: земля уподобляется плоскости стола, а небо — плоскости фона. Дома не «растут из», а «стоят на», уподобляясь предметам. Асфальт и голубая стена вбирают в себя глобальные значения горизонтали земли и всеобъемлющей вертикали неба. Лепной всадник этой голубой стены становится небесным рыцарем. Дверь, открывающаяся в стене-небе, не ведет в никуда, потому что Туда не зовут и не приходят. Туда — попадают. Там — пропадают.

Творчество Брайнина 1990-х — это разговор о чем-то совер-

шенно ином. Теперь изображается не город, а его знаки — стена, лепнина, свет. Мы не знаем ничего ни о доме и его обитателях, ни о районе, ни о времени суток. Желтый холст — образ стены, стена — знак города-цивилизации, города-людей, жизни и смерти в том постмодернистском значении, когда «да» равно «нет», а черное то же, что и белое. Интерес теперь только к пластическому, а не к текстуальному, информации, все еще передаваемая героями лепнины, запугана и недостоверна. Нам представляется не рассказ, а медитативная формула: стена-лепнина. Стремление художника — поверхностное натяжение стены, будто живое напряжение лепнины. Результат — полная свобода зрительской интерпретации.

Изображения разбегающихся улиц заменяются мотивом туннель-арки. В «перспективных» пейзажах 1980-х самоцелью был путь среди домов, теперь изображенный проход максимально лишен информации: в глухой тени остаются только окна, как знак сохраняющейся архитектурности пространства. Главное — то, что там, за туннелем, — настолько отдельно, что хочется сказать: оно «за горизонтом». Оттуда, из заповедного царства, льется свет, там несется божественная карета кисти Паоло Уччело, гения



КВАДРАТ II (1992). ХОЛСТ, МАСЛО

итальянского Возрождения, отсюда же вырывается шикарно-мрачный лимузин. Но что Там — для зрителя по-прежнему тайна. Нам не было дано присутствовать при катастрофе, произошедшей, когда Там и Здесь соединились. Результат — пейзажу возвращена сценичность: горизонтальная статика возвращена земле, фасадность — дому, небо возвращено воздуху. Но ценой каких жертв? От живого города осталась лишь кулиса фасада без окон, без дверей — с одним только воспоминанием стены и искореженными прутьями ворот.