

РОЖДЕНИЕ ЖИВОПИСИ ИЗ НЕВОЗМОЖНОСТИ ДЕЙСТВИЯ

Современность привычно помещает картину в контекст завершенной истории. В этом контексте медиум живописи патетически воскресает и возвышается над тем, чему служит, а живописная практика осознает себя как отчаянный жест сопротивления очевидности. В этом жесте ценен опыт осознания. Опыт осознания соотносит художника с протяженностью истории, превращает время в смыслы. Любой из нас — сосуд невидимого времени. Живопись делает время видимым. Способ пробиться к пониманию самой трагической и вездесущей банальности мира — к пониманию человека — состоит в том, чтобы удерживать его образ в напряженном усилии непонимания. Андрей Андреев разглядывает людей как странные автономные сущности, как бы ничего не зная о них, и ищет знание о человеке в живописном протоколировании своего непонимания. Так в графике Дюрера клетки заполнены изумлением диковинным риноцерусом.

Андрей Андреев академичен в своей приверженности к глубинным ценностям живописной традиции, к ценностям диалога с ней. Его искусство стремится преодолеть иконоклазм нефигуративной абстракции и догматизм концептуализма, вернуть искусству полноту прикосновения к обжигающему трагизму существования. Он нащупывает пигментом антропоморфные формы, выделяет их из мельтешения реальности и предъясняет их обнаженную суть в мерцании сакральных, живописных и исторических референций. Нагая суть не обязательно совпадает с очертаниями обнаженного тела. И ее нельзя анатомировать. Поэтому Андреев занимается живописной феноменологией. Формы человеческих судеб, исполненных тоски и страсти, похмельного стыда и требований смысла, он исследует в трепетности холста и в пятнах цвета.

Искусство Андрея Андреева балансирует между абстракцией и фигуративностью. Художник изолирует фигуру, не принуждая ее к неподвижности, и делает осязаемым особого рода движение или готовность к нему. Это движение внутрь или вглубь направлено на освоение фигурой собственного места в мире. Фигуративный характер живописи предполагает связь элементов между собой, из-за чего неизбежно возникает иллюстративная повествовательность. От нее можно уклониться через абстракцию и эстетическую автономию произведения, но можно через изоляцию фигуры — при этом также теряется связь с объектом, который подразумевается иллюстрированием. Визуальный текст в любом случае распадается, даже если мы угадываем в его фрагментах следы алфавита, составляющего реальность. Изоляция позволяет уйти от рассказывания. Это тем более необходимо в силу насыщенности картин Андреева культурными аллюзиями.

Андрей Андреев, как и пластически близкий ему Френсис Бэкон, пишет факт — наше зрение и культурный багаж наделяют увиденное интерпретациями, от которых эта живопись предостерегает и одновременно вызывает их к жизни. Герметичный мучительный факт, от которого невозможно уклониться — вот что оставляет нам Андреев. Этот факт лишен связей с реальностью и соотносится только с экзистенциальным переживанием, с острым осознанием человеком своего положения в мире. Он остается после отказа от повествовательности, после распада визуального текста, после завершения истории и смешения будущего и прошлого, смешения всех следов и пророчеств в изнурительной амнезии настоящего. Живописный факт Андреева связывает предмет живописи с ее методом, человека с современностью и современность с ситуацией, в которую она погружена — с ситуацией вне времени. Он текуч и самодостаточен, поэтому большинство работ называются «Без названия», поскольку факт может обходиться без имени.

Кроме того, в названии «Без названия» есть игра с истоками модернистской традиции. Она не только в необходимости стереть банальную сюжетную интерпретацию, но и в авангардистской наглости, когда художник перестает следовать за вкусом публики, которая, как известно — дура, и ставит ей ультиматум — понижай или иди вон. Малевич писал об этом прямым текстом. Никто

не хочет слыть дурачком, поэтому лицемерие как ментальная опора цивилизации стремительно укрепляется со времен исторического авангарда. Нумерация работ, подобно сквозной нумерации музыкальных опусов — из той же эпохи, когда и музыка перестала быть тональной, а сериальность в музыке есть прямая аналогия абстракции в живописи.

Но живопись Андреева сильнее связана не с истоком, а с расцветом модернистской традиции. Он транслирует глубинные энергии европейского модернизма, определявшие эволюцию искусства последних десятилетий, — начиная с выставки «Человеческая глина» 1976 года, где Люсьен Фрейд, Фрэнсис Бэкон, Френк Ауэрбах, Георг Базелиц, Майкл Эндрю и другие выдающиеся живописцы отмежевались от дематериализации концептуального искусства и вернули живописи гуманистический пафос. В это время художники доходили до крайних пределов теории и практики. На этом пределе работали Зигмар Польке и Герхард Рихтер в Германии, Сай Твомбли и Роберт Риман в США. Живопись на этом пределе становится местом напряженных отношений между абстракцией и фигуративностью, местом столкновения разных режимов видения и поиском нового фундамента для взаимодействия искусства и реальной жизни. Кажется, Андрей Андреев ищет именно такое место для своего искусства, и лава его подавленных образов извергается именно в такой живописи.

Александр Евангели