В изобразительном искусстве проблема изображения предметов и пространства, их соотношения и сосуществования всегда была фундаментальной. В этой связи появился, например, «Черный квадрат» Малевича. Что это? О чем это? И многие не могут ответить на эти вопросы и до сих пор. Сколько ни всматривайся, ничего, кроме черного квадрата, не увидишь и смысла его появления не поймешь. Наверняка и Андрей думал об этом.

В 80-е и 90-е годы XX века начались его осознанные эксперименты, поиски в плане пространства и сосуществования с ним предметов. Явно художник стремился преодолеть законы трехмерного измерения пространства, искал такие новые возможности, думал.

Примечательно то, какие названия он давал своим работам того периода: «Сеанс» (1988), «Гостинка» (1990), «Солнцеблин» (1994), «Пассионариум» (1995), «Все мы в руце Божией», «Ковчег» (1987). Совершенно очевидно, что все эти названия соотнесены с понятиями предметов, обозначающих пространство: «Сеанс» — кинозал; «Гостинка» — социопространство; «Солнцеблин» — планетарное пространство; «Пассионариум» — пространство пассионариев; «Руца Божия» — мистическое пространство; «Ковчег» — библейское пространство. Продолжим: «Макеев и корабль современности» (1995) и триптих «Осколки» (1990) — историческое пространство; триптих «Авто. Био. Графическое» (1998) — биографическое. Во всех вышеназванных работах определяется картина мира автора, ее универсальный смысл*.

Какие функции выполняет пространство? Открывает ли камаловское изображение его какие-то новые возможности для изобразительного искусства? Безусловно. Камаловское пространство — это концептуальное пространство**, всегда отражающее картину мира художника в определенный момент времени и сопровождающееся иными измерениями. Какими же?

** Подробнее см. в буклете «Картина мира в творчестве А. Камалова», 13 персональная выставка художника. — Владивосток, 2015.*

*** В «Новом энциклопедическом словаре Изобразительного искусства» сказано следующее: «В изобразительном искусстве создается особое — концептуальное пространство, характеризуемое иными измерениями». — С.-Петербург: Азбука-Классика, 2007. — Т. 7, с. 810.*

Камаловское пространство в «Гостинке» — это, прежде всего, повествовательное пространство: кроме длины, ширины и высоты включающее время. Именно в этой связи стала возможной «Гостинка»: здесь изображена последовательность движения времени. Не одномоментная фиксация, а сменяющие друг друга моменты времени. Не плоскостное изображение, а объемное. «Гостинка» — это форма жизни, тип совковой цивилизации, горбачевская эпоха. В нее включены не только зрители с их житейскими сюжетами, но и сами творцы — художники Камалов и Серов, которые подводят черту происходящему. В «Гостинке» наблюдаем прорисованные квадраты, как бы затемненные, с погашенным светом. Это пространство, в котором продолжается жизнь. И зритель вглядывается и ВИДИТ! У Малевича — пустоту, а у Камалова и Серова — свою жизнь. Зритель становится соучастником этого потока информации и времени, героем картины. Эта работа не теряет своей актуальности, потому что она не о БЫТЕ, а о БЫТИИ. Такое понимание пространства делает «Гостинку» новаторским произведением, эпическим.

Но пространство может предстать и героем. Например, в работе «Сеанс»: это другое измерение камаловского пространства. В кинозале поток света движется на экран, а от экрана, отраженный, устремляется навстречу потоку света из кинобудки. Встреча этих потоков и организует интригу картины, без которой работа не состоялась бы. Фокус «Сеанса» заключается в том, что взгляд художника уловил и отразил встречу этих световых потоков как воздействие на кинозрителей, которые в результате этого эксперимента оказались с разноцветными глазами. Этот эффект позволяет увидеть организованное и созданное автором картины пространство. Нам в практике мирового изобразительного искусства не приходилось видеть ничего подобного. Как мы поняли, в «Сеансе» пространство является сюжетообразующим элементом, то есть героем, вокруг которого формируется вся картина.

Серия «Братушки — философы» (1997) несет смысл сути философской идеи каждого: Кант — чистого разума; Шопенгауэр — идеи воли; Диоген — идеи аскетизма; Бергсон — интуиции; Ницше — времени; Чжуан-цзы — преображения; Конфуций — гармонии центризма Китая. Подчеркнем, что философы определены двойным названием, которое соотнесено и со сферой предметов и с обозначением их пространства. Это передает объем и функциональность идеи каждого мыслителя: «Зонтик мизантропа» / «Шопенгауэр» / «Мир как воля и представление»; «Вещь в себе» / «Кант» / «Чистый разум»; «Ищу человека» / «Диоген»; «Лозоход» / «Бергсон»; «Песочные часы» / «Ницше»; «Бабочка» / «Чжуан-цзы»; «Центр мира» / «Конфуций».

Совсем не случайно Шопенгауэр оказывается под зонтиком; Кант, распростертый над миром, демонстрирует вещь в себе, то есть чистый разум; Диоген является в бочке, отказываясь от всех благ цивилизации, Бергсон проявляет особую интуицию, балансируя над бездной как лозоход; Ницше связан с идеей времени, которое незаметно сыплется как песок…

Это третье измерение камаловского пространства.

В творчестве А. Камалова 90-х есть полотно, которое самим автором своим названием сориентировано на пространство: «Пассионариум» (1995). Слово это новое. Еще не введенное в словари. Л. Н. Гумилев — автор идеи пассионарности. Ученый употреблял производные от слова «пассионарность» — пассионарий, пассионарии. Камаловская производная — «пассионариум», то есть обозначенное пространство, в котором исторически обитают пассионарии (по аналогии слов «келариум», «аквариум», «океанариум»).

В 1991 году перестало существовать государство СССР, но появилась Российская Федерация, или Россия. «Пассионариум» — это пространство новой России,

возрожденной и сильной, самостоятельной и независимой. Это четвертое понимание камаловского пространства.

Есть и другие неожиданности. Обратим внимание на работу «Все мы в руце Божией» (1997). Пространство этой картины зримо и принципиально разорвано: оно состоит из четырех фрагментов. На одном, представленном пространством большой деревянной двери, с обеих сторон написаны две руки («Благословляющая» под влиянием Феофана Грека и «Собирающая души верующих» под влиянием Андрея Рублева), на другом, меньшем, на сюжет Рождества Христова с одной стороны деревянного пространства изображен родившийся запеленутый младенец, на другой стороне изображены головы коровы и лошади, оказавшихся в момент рождения Иисуса Христа в хлеву. Вся работа должна находиться подвешенной к потолку, то есть висеть в воздухе. К верхней части крепится нижняя. Создается впечатление неограниченного мистического пространства, спустившегося с небес. К этой работе автор присовокупил серию «Руки» (1997), связанную с основной темой картины «Все мы в *руце* Божией». Художник раскладывал графическую серию на полу под висящей работой. Зритель смотрел на руки пианиста, хирурга, слесаря, строителя, хлебороба, портного, пекаря, на руку распятого Христа…

В разорванном мистическом пространстве, созданном А. Камаловым, улавливаются православные религиозные смыслы, стянутые в пары противоположностей: добро и зло, грех и святость, милосердие и жестокосердие, смирение и гордость, освещающие путь человека, его выбор, его предназначение — кому быть пианистом, хлеборобом, врачом, а кому — разбойником, убийцей, предателем… И все же главное: «Все мы в *руце* Божией», о чем надо помнить и преодолевать свои дурные наклонности во имя любви к ближнему, ибо сказано: «Полюби другого как самого себя, и наступит совершенство». Сострадай убогому, помогай слабому, будь милостив к заблуждающемуся… И наступит рай на Земле. Пространство станет неделимым, единым, воссоединенным. А пока это остается мечтой художника, верившего в возможность торжества добродетели, без чего нельзя жить.

Это пятое измерение камаловского пространства.

Есть еще один ракурс: это биографическое пространство, которое выражается в триптихе «Авто. Био. Графическое» (1998). Задуманное пространство позволяет художнику представить свой автопортрет как триптих. В этом новаторское значение работы. В центре триптиха — образ А. Камалова, факты его биографии, лица его матери, друзей, единомышленников, его настоящего и будущего, его исповедь.

Пространство триптиха — символическое. Без понимания этих символов объяснить его не представляется возможным.

1. Композиция работы трехчастная: левая проекция, правая проекция и центральная.

2. Необходимо определить значение символа Рыбы и значение символа Зародыша.

3. Выделить внутренний сюжет, близкий художнику, и внешний сюжет, отдаленный от него.

Светлая (левая) и черная (правая) части Рыбы — это символ дня и ночи, их смены, то есть движения времени, это символ вселенной художника, это символ вдохновения, питательной среды творца, образ его внутреннего пространства. Не случайно во всех трех частях внутреннее пространство ограничено черной полосой. Есть еще внешнее пространство — это рама каждой части триптиха, на которую вынесено другое — внешнее — изображение. Все, что вытеснено за эти границы, является событиями внешней, а не внутренней жизни художника. К внешней стороне относятся встречи с людьми, друзьями, коллегами, с родственниками, с

соавторами, с собственными работами, которые, отделяясь, как дети, живут своей самостоятельной жизнью.

Символ Зародыша — эмбрион, прописанный на всех частях работы, означающий сгусток творческой энергии, дающей силу творить. Эмбрион одновременно связан и с символом Рыбы, и с образом Художника.

Присмотримся к трем эволюционным кругам триптиха, к тому, как меняется образ художника, как эмбрион из пространства Рыбы перемещается в область пуповины Автора, изменяя смысл существования героя, смысл его предназначения.

В первом (левом) эволюционном круге наблюдаем наряду с инсталляциями современных автопортретов художника инсталляцию совершенно неожиданную: «Тайную вечерю». Среди учеников Иисуса Христа — А. Камалов?!

Во втором (правом) эволюционном круге видим В. Серова, Дебору Хайнс, Андрея, рядом — группу людей: ученика Художественной студии, Витю, Андрея и Сергея Симакова, чуть ниже чаепитие с китайскими коллегами и студентами.

В центральной части триптиха эволюционный круг меняется принципиально: здесь нет биографических аллюзий — только портрет мамы и инсталляция графических работ Камалова.

Что же получается?

1. Меняется образ художника, который преображается в автопортрет с тремя профилями, облаченный в рыбий образ, то есть Автор становится Рыбой, в ее центре — Зародыш, подобно ключу, заводящему вселенную художника. Так соединяются Автор, Рыба и Зародыш. И в этом соединении особый смысл. Автор не просто репродуктант, отражение чьей-то воли, он — демиург, создатель собственной вселенной, ее управитель.

2. Творческая энергия, наполняющая Рыбу (левая часть) и пространство вокруг нее (правая часть), перемещается в пространство, окружающее Автора (центральная часть), подчеркивается этим продуктивная самостоятельность художника — творца, его независимость от сил вселенной, его свобода.

Так проявляет себя в творчестве А. Камалова понимание и изображение биографического пространства. Зрители становятся свидетелями того, как внутренний мир художника переходит в вечность, во внешнее пространство, независимое от воли Автора и существующее без его помощи, самостоятельно, став всеобщим достоянием.

Эти эксперименты с пространством и предметами особенно отчетливо проявились в разработке сюжета «слепой и зрячий», который художник демонстрировал в разных видах изобразительного искусства: в графике, в живописи, в скульптуре, в керамике*, показывая по-разному организованное пространство в зависимости от видов изобразительного искусства, стремясь дополнить в скульптуре то, чего нет в живописи, в графике, и наоборот. Тем самым Автор создавал целостный образ своих героев, рассказывал о них, кто они, какие, в чем смысл их жизни, как они живут, чем заняты, почему скитаются по дорогам, каков их путь, жизненный удел и т. п. В живописном полотне «Ведомый» главная роль выделена художником слепому старцу. Группа героев (слепой старик, зрячий мальчик и пес) погружена в пространство густого тумана, то есть возможности каждого из них уравновешены: они не видят. Кто из героев более защищен и уверен в этой среде? Конечно, слепой, так как слепота для него — привычное состояние. Преимущества слепого автор подчеркивает с помощью масляной краски коричневого цвета.

---

* *См. подробнее: Дилакторская О. Г. Оппозиция «слепой — зрячий» в понимании А. Камалова. По поводу одного сюжета. — Владивосток, 2007.*

Графический офорт «Путь» заставляет посмотреть на этот сюжет по-другому и увидеть многое, что не было ясно из живописной работы. Во-первых, старик и мальчик могут быть дедом и внуком. Во-вторых, бродячими артистами — стариком и карликом, товарищами. В-третьих, слепым и поводырем, учителем и учеником. Их путь предполагает остановки, ночлег, завтраки и ужины, отдых. Их путь — их судьба. Мы видим, что в графической картинке появляются новые смыслы, определяющие отношения слепого и зрячего.

В скульптуре «Поводырь» меняется главный герой. Впередиидущий — отважный человек, мужественный, храбрый, взрослый, защищающий старика, отвечающий за него. Эти смыслы обогащают сюжет, раскрывают характеры героев иначе.

В керамическом изделии художник находит новые объяснения. Используя искривленный горизонт, автор указывает на природу слепоты старика, с помощью которой он способен видеть то, чего никто не видит, проникает туда, куда другой не может заглянуть.

Так, один и тот же сюжет в творчестве А. Камалова получает различную пластическую выраженность в различных контекстах, а тем самым рождается богатство выразительности и появляются новые значения. Познав закон единства изображения — композицию, мастер обретает истинную свободу творчества, какую А. Камалов показал и в графике, и в скульптуре, и в керамике, и в живописи, высказавшись по поводу понимания и отражения окружающего «времяпространства». Выход А. Камалова с одним сюжетом к разным видам творчества — это знак поиска и преодоления самого себя, освобождения от ограничений собственного искусства.

И, наконец, последнее.

Графический цикл «Велосипеды», состоящий из девятнадцати работ, выполненных на тонкой рисовой бумаге, но огромной по размерам (1,5 х 2,5 м); цикл «Предметы»: «Телефон», «Терка», «Секач», «Женьшень», «Бутылка», тот же материал; триптих «Адам и Ева: жизнь». Вся эта графика выполнена в одной технике, в одном материале, в одной колористической гамме: на рисовую бумагу он нанес рисунок с помощью гуаши, туши, кофе и соевого соуса — красный, черный, коричневый с вкраплениями желтого, синего, болотного; но работы, хоть из одного периода, получились разными — и по духу, и по функциям.

Цикл «Предметы» (2002) — особые, иные, чем во второй половине 1980-х годов. В новой серии главные герои в «диалоге» не нуждаются, у них нет «общения» в пространстве. Изображение их в пространстве можно назвать чистым. Они словно парят в воздухе, вне трехмерного пространства: нет ни тени, ни объема. Так обычно рисуют дети, которые не ведают ни о законах перспективы, ни о свойствах пространства. Вместе с тем все эти предметы не выглядят плоскостно. Зритель становится свидетелем некоей художественной тайны, загадки: камаловские предметы, как будто бы не имеющие опоры в пространстве, в то же время вполне укоренены. И это подчеркивает высший градус художественности мастера.

Цикл «Велосипеды» (2002) без подсказки художника мы бы оформили традиционно, под стеклом (1,5 х 2,5 м). И пропустили бы самое главное: пропала бы легкость, струящаяся воздушность, движение рисовой бумаги, магия — ожившие велосипеды с рогатым передним колесом, рамой и задним колесом, завершающим.

Казалось бы, обыкновенные велосипеды — фигуративная графика. Но у Камалова не все так просто. Колесо в его творчестве — это путь, судьба, жизнь, вечное движение. Невольно возникают символические смыслы, ощущения недосказанности. Автор к «Велосипедам» продумал еще серию «Зонтики». Возможно, в их перекрестке появился бы какой-то китайский смысл.

Триптиху А. Камалов названия не дал, но оставил значимые следы для этого. Герои — женщина, мужчина и яблоко, то есть любовь и идея познания добра и зла.

В пространстве трех кубов герои встречаются, летают в поднебесье, расстаются навсегда: так проходит жизнь. Отсюда название: «Адам и Ева: жизнь» (2002). Значение всеобщее и для каждого личное, свое, дорогое. Вот так умел Камалов: соединять навечной скрепой в цепи мироздания, определяя значимость человеческой жизни и любви.

Экспериментальное, *концептуальное* пространство помогло художнику выявить разные его формы: бытийную, повествовательную, разорванную, философскую, религиозную, биографическую, планетарную, социальную, показать его возможности в разных ракурсах и художественных видах: в живописи, в графике, в скульптуре, в керамике, попробовать с его помощью преодолеть трехмерное пространство, подключить время, разрушить статичность изображения, прибегнуть к идее развития, движения, преображения, универсализации, почувствовать себя не только художником, всегда им оставаясь, но и мыслителем, новатором, открывающим неведомые дали и просторы, заглядывающим за грань, стремящимся дойти до сути, понять скрытое и скрывающееся, открыть своим соотечественникам простую истину о любви, о родине, о свободе, о вере, о человеке.

Подводя итог последней персональной выставке приморского художника А. Камалова, учитывая отзывы публики, следует подчеркнуть главное пожелание владивостокцев и приморцев: иметь постоянную экспозицию творчества этого выдающегося графика и живописца, экслибрисиста мирового значения, оригинального мыслителя, прославившего русское искусство в своем творчестве в России и за рубежом. А для этой цели нужен персональный музей…