

МИР ХУДОЖНИКА ЛЬВА АРОНОВА



"Валюш". 1951

С 14 по 25 июля с.г. в залах Московского Союза художников на Старосадском была развернута выставка наследия московского художника Льва Ильича Аронова (1909 – 1972), приуроченная к 100-летию со дня рождения живописца. Были представлены жанровые полотна, пейзажи, портреты, натюрморты.

Восприятие русского искусства советского периода в наши дни ощутимо меняется. И эти изменения связаны не только с очевидным влиянием времени, которое позволяет увидеть ранее знакомые произведения под новым углом. Куда более важен другой процесс, проявляющийся на первый взгляд несколько стихийно – процесс нового исторического осмысления советского искусства; он становится неизбежным с наплывом все новых имен и документов.

Открывающаяся панорама не только позволяет отказаться от призрака «соцреализма», до сих пор затемняющего реальность искусства 1930-1950-х гг., она ведет к переходу от привычно иерархической, вертикальной схемы бытования художественной жизни к схеме «горизонтального» сосуществования направлений и мастеров самого разного калибра. Это означает, прежде всего, поиск нового масштаба истории искусства, соразмерного не идеологическим процессам, а человеку своей эпохи.

Выставка Льва Ильича Аронова – важная веха на пути к такому обновленному представлению о советском искусстве. И первая причина лежит на поверхности: Аронов принадлежит к ряду тех московских мастеров 1930-1950-х, которые совершили «тихий уход» в камерную пейзажную живопись, почти не высказываясь на официально требуемые темы.

Лев Аронов не спешил с громкими высказываниями и не стремился войти в центральную обойму московских живописцев. Он существовал как будто параллельно ей, разрабатывая собственную манеру, не обусловленную грандиозными задачами. Дума-

ется, именно поэтому он всегда находил обходные пути, избегая типовых для своего времени «официальных» стратегий.

После рисовальной студии в Гомеле Аронов побывал в Москве, однако не пошел по распространенному пути вхутемасовского образования, поступив в Ленинградский художественно-промышленный техникум (бывшее Училище Общества поощрения художеств). Этот выбор существенно повлиял на него. «С особым чувством вспоминаю годы учебы, – вспоминал художник, – превосходные педагоги, замечательные товарищи по курсу, Эрмитаж, Русский музей, художественная жизнь Ленинграда 1930-х годов. Огромное впечатление на меня производили дискуссии об искусстве, на которых выступали многие художники и искусствоведы: Эссен (ректор Академии художеств и директор нашего училища), художники Тырса, Петров-Водкин, Радлов, Суков, Пуни и многие другие».

Однако в Ленинграде он не задержался; отправился в Москву, где недолгое время учился на экспериментальных художественных курсах («это было увлекательно, но, разумеется, односторонне»), а затем уехал преподавать в школе и техникуме на Урале.

Следующее (и теперь окончательное) возвращение в Москву состоялось в 1932 году. Нужно сказать, что для художественной жизни это был один из самых кризисных, переломных периодов. Директивной сверху были распущены все объединения живописцев и графиков, создан управляемый Союз художников, а газетные и журнальные дискуссии о выставках теперь почти целиком подчинялись вопросам политики. Условия существования в искусстве были несопоставимы с реалиями ленинградского обучения; требования становились все более жесткими и застылыми.

Но и на этом фоне Аронов увидел возможность прозвучать как художник. Он вошел в МОСХ и выступил на нескольких сборных и отчетных выставках, а перед самой войной нашел наконец круг единомышленников. В 1940-м году он показал свои работы в составе т.н. «Выставки пяти» – вместе с близкими друзьями Л.Я. Зевиним, А.И. Резниковым, А.И. Пейсаховичем и М.В. Добросердовым.

Организатором «Выставки пяти» был Лев Зевин – один из самых виртуозных и глубоких живописцев 1930-1940-х гг., ранее входивший в группу «13». Несомненно важным представляется тот факт, что в каталоге «выставки пяти» нет ни одной т.н. «тематической картины»; преобладают жанровые сцены, пейзажи и эскизы (которые, впрочем, приравнивались к законченным произведениям).

Интересна тема интерпретации классического наследия, которое по-разному осмыслялось пятью художниками. В 1939-1940 –х гг. Аронов довольно много пишет в музеях, работая над замыслом двух картин, посвященных созданию микеланджеловского Давида и «Блудного сына» Рембрандта... Не случайно он выбирает в качестве темы именно создание

шедевра, еще не сложившегося в канон, и «оживляет» его бытовыми деталями, которые постепенно становятся много крупнее основного сюжета. Так, слепой старик-натурщик в «Блудном сыне» изображен Ароновым в поиске выхода из мастерской; даже в полуэскизном исполнении этот образ звучит как метафора искусства 1940-х годов, постепенно замыкающаяся в вынужденной музейности, отрезанного от европейского художественного процесса.

На рубеже 1939-1940 годов Лев Аронов окончательно кристаллизуется как самостоятельный живописец, погруженный в пластические поиски. Он не ищет принципиальной новизны, но упорно стремится соответствовать себе.

После войны его возможности все больше и больше затруднялись. После гибели Зевина, которую Аронов тяжело переживал, и периода длительной болезни ему пришлось пройти через преследования и бессмысленные обвинения в космополитизме. Стоит отметить, что эти обстоятельства оставили лишь пару строк в воспоминаниях художника: «В 1956 году получили мастерскую... это важное событие, так как всю жизнь был лишен места для работы».

Живя за счет заказов (один-два в году) и редких возможностей продать несколько натюрмортов, Аронов все больше увлекается пейзажем. Эти работы отличает в целом свойственное живописи сороковых максимально скрытое, приглушенное содержание при богатстве формального решения. Художник последовательно ограничивал доступное поле живописных задач, часто подолгу работая над одной темой: его интересовали лишь перемены эффектов освещения, гармония цвета и композиции. При этом

интересна и крайне удачна серия портретов колхозников, в которой художник, наперекор заказной тематике, показывает череду реальных характеров.

В этот период Аронов вновь существует достаточно обособленно от других мастеров. Хотя в его работах 1940-50-х годов можно увидеть известную близость Фальку, Зевину или ряду ленинградцев, работавших в условно намечаемом русле влияния импрессионизма и дивизионизма (Суков, Шур), эти параллели никогда не становились центральными.

Можно сказать, что в живописи Льва Аронова с самого начала отсутствовала как фигура «учителя», так и сама тема долженствования в искусстве. В поздние годы эти особенности дали ему возможность легко пробовать разные манеры и техники, не связывая себя с единственным стилем. В середине 1950-х он ищет новую выразительность, свойственную времени – пробует использовать в заказных полотнах «молодежные» темы, испытывает интерес к линогравюре. Отдельно стоит отметить тему быстрого рисунка фломастером, возвращающего Аронова в 1930-е г., к ранним упражнениям в эскизности; старается не отставать от времени, постоянно используя в графике достижения журнального рисунка 1960-70-х гг.

В 1973 г. в залах Московского Союза художников прошла посмертная выставка Аронова. Решение на время вернуть работы в эти стены заставляет под новым углом взглянуть на его наследие и по-новому оценить его, дополнить представления как о личности и мастерстве Аронова, так и о медленно восстанавливаемой картине реальной художественной жизни советского периода.

Н. В. Плунгян



"Материнство". 1938

СКУЛЬПТУРА МАЛЫХ ФОРМ



С. Калинина. "Маленький Моцарт".



А. Бекузаров. "Наездник".

Скульптура малых форм. Со всей очевидностью необходимо стимулировать этот жанр, который способствует вхождению скульптуры в дом каждого из нас, способствует организации современного интерьера. Выставки таких работ одновременно решают задачу художественного пополнения скульптурного модельного ряда.

Станковая скульптура – это ценная лаборатория для скульпторов, монументалистов, где происходит овладение композицией, пластикой. Здесь совершенствуется мастерство.

Выставка скульптуры малых форм в залах МСХ на Кузнецком мосту, 20, состоявшаяся в конце февраля, широко и разносторонне представила работы московских мастеров данного направления. На мой взгляд, очень удачно выбрана в качестве эмблемы выставки работа В. Потлова «Пирог», как символ движения в поиске путей развития современного вааяния.

Всё новое не может не опираться на традиции, ведь у всякой новизны есть «корни», опора собственного опыта и опыта предшественников. И это прекрасно выражено в работе А. Бекузарова «Наездник». Мастерски передана сложность общего движения: полёт скачущих лошадей и уверенность сильного наездника.

Тема красоты женского тела волнует и будет волновать каждого художника. Будто волна в изящном изгибе предстаёт женская фигура, выполненная в светлом дереве, в работе И. Кулешова. Здесь – абсолютная гармония, целомудренное наслаждение красотой.

Хочется отметить женские этюды И. Комочкина, где чувствуется знание пластики тела, переданного легко, с настроением.

Скульптурная композиция Т. Савватеевой «Вечная тема» пред-

ставляет собой освоение национальных русских традиций вааяния. Оптимизм декоративного решения композиции внушает чистое удивление перед чудом, великим явлением мира. Фаянс, соли, глазури, нежная цветовая гамма создают настроение праздничности, одухотворенности.

Подобное чувство возвышенности возникает при рассмотрении работы С. Калининой «Маленький Моцарт», где поэтично передаётся атмосфера моцартовского времени, состояние внутренней гармонии юного гения, чарующий звук его музыки.

На мой взгляд, очень сложно создать образ известной творческой личности. Но работа Д. Тугаринова «Мандельштам» (мельхиор, дерево) меня удивила и порадовала смелым, необычным, философским решением. Вдохновение и распятие в едином знаке фигуры, мольба и благодарность в запрокинутой голове и поднятых руках, «многоступенчатость» одежд, передающих через движение бронзы ритм его поэзии, драму его житейской неустроенности. Трагизм любви и преданность слову – подъём над бездной небытия... Это одна из работ, которая настраивает на размышление. Так же хочется остановиться и задуматься перед скульптурой «Ветеран» А. Тарасенко, где через мощь и драматизм пластических форм ощущается боль сегодняшнего дня, когда героическое прошлое человека предается забвению, перечеркивается одиночеством.

Искусство создания портрета содержит в наше время больше артистизма, свободного владения материалом, более глубокое проникновение в характер человека. Работы В. Бондарец «Бедуин» и П. Журавлёва «Молодость» являются подтверждением этому. В от-



Д. Тугаринов. "Мандельштам".

Окончание на стр. 8 >>

"НОВЫЙ РЕАЛИЗМ" ЗУРАБА ЦЕРТЕЛИ

не realia – да, но realiora



Среди современных наших художников нет ни одного, чье творчество бы так задевало, вызывало бы такие неоднозначные оценки, какие вызывает творчество Зураба Церетели. На протяжении последних десятилетий оно не оставляет равнодушными ни коллег, ни зрителей, ни средства массовой информации. Ни один представитель «contemporary» – «актуального» (ныне «непластического») искусства не вызывал такого общественного интереса, ничьи работы не обретали такого количества откликов и рецензий, – восторженных и неприязненных, – как «Петр» Церетели, как прошедшая в ГТГ в этом юбилейном для художника году выставка «Сто работ из Парижа».

Дело тут не в высоком общественном положении Церетели и не в том, что его многочисленные памятники, декоративные и монументальные скульптуры, установленные в России и за рубежом,



"Чарли и его персонажи". 2008

частые выставки привлекают внимание, кого-то восхищают, кого-то раздражают своим количеством. Дело в самом творчестве Церетели. Кто он – Зураб Церетели? Не официальный художник Российской Федерации, этого ему при всем желании не припишешь, – но и не «нонконформист». Не «новатор», но и не реалист в старом понимании этого слова... Вот о месте и значении творчества Зураба Церетели в современном российском и мировом искусстве я хочу поразмышлять не только как критик, озабоченный состоянием искусства сегодняшнего дня, но как историк русского изобразительного искусства советского периода и последних двух «постсоветских» десятилетий.

Пришедший с Запада и вспыхнувший ослепительным факелом в России десятых годов XX века авангард уже к 1922 году начал сдавать позиции. Не из-за яростной травли со стороны поборников традиционного искусства и не из-за запретов и репрессий советской власти. Большевики, действительно, не принимали «футуризм», как именовали в то время все левые течения, но ни нападки «стариков», ни «наезды властей» не смогли бы сломать больших художников. Что-то изменилось в мироощущении, в самой атмосфере времени. История конца авангарда в России 1920-х годов требует особого рассмотрения, но, безусловно, одно: революция – та огненная и вольная стихия, в которую беззаветно поверил Александр Блок, поверил русский авангард начала века – погасла, и авангард в России погас вместе с ней. Многие ведущие мастера «левых» направлений, такие как Кандинский, Шагал и др. оказались в эмиграции.

В художественных кругах заговорили о «новом реализме». Талантливые, думающие люди искусства, независимо от своего отношения к Октябрьской революции, сознавали: XX век перевернул все старые представления, смел все старые устои, искусство «по эту сторону» ниспровержений и обретений авангарда не может быть простым возвратом к старому реализму XIX века. «Смешно и нелепо было бы думать, что новые формы реализма теперь, после работы футуристов, конструктивистов и т.д. могут быть теми же, что в старой натуралистической манере», – писал режиссер Александр Таиров.

Точнее всего определил задачи современного искусства писатель Евгений Замятин. Его статья 1922 года «О синтетизме» звучит так, как если бы была написана сегодня: «В наши дни – единственная фантастика – это вчерашний день на прочных китах. Сегодня Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты; завтра – мы совершенно спокойно купим место в sleeping car на Марс. Эйнштейном сорваны с якорей само пространство и время. И искусство, выросшее на этой, сегодняшней реальности – разве может не быть фантастическим, похожим на сон? И все-таки есть еще дома, сапоги, папиросы; рядом с конторкой, где продаются билеты на Марс – магазин, где продается колбаса из собачины. Отсюда в сегодняшнем искусстве синтез фантастики с бытом... это, конечно, реальность, новая, сегодняшняя реальность – не realia – да, но realiora».

На рубеже 1920-30 годов в России возникло именно такое искусство – «новый реализм», опирающийся на открытия постимпрессионистов, на экспрессионизм 1920-х годов; на обретения русских мастеров рубежа XIX-XX веков. На присущий русскому искусству гуманизм, чувство острой боли и ответственности за все, что происходит со страной, народом... «В эти годы сложилась самостоятельная «школа» русского постимпрессионизма, давшая очень яркие и интересные работы ряда сильных мастеров», – утверждал замечательный искусствовед и критик Николай Пунин.

Судьба «нового реализма» в России оказалась очень непростой. В годы правления Сталина именно он был объявлен формализмом, крупнейших мастеров, гордость и славу русского искусства отлучали от художественной жизни, от преподавания, их работы не допускались на выставки. С крушением сталинизма молодые «шестидесятники» устремились к Дейнеке, Фаворскому, Тышлеру и другим «формалистам» как к своим учителям; обратились к ОСТу, к «Бубновому валету», к русскому авангарду начала XX века, к великим мастерам Запада; возродили оборванные традиции 20-х и начала 30-х годов. Зураб Церетели был одним из этой молодежи. Его искусство с самого начала было пронизано благоговейным преклонением перед великими французами, органически соединившимся с верностью русским традициям и одновременно с беззаветной любовью к Грузии, к ее национальным корням. Искусство Церетели, как искусство художников «сурового стиля» и особенно следующего поколения художников-«семидесятников», явилось именно тем, о чем говорили, к чему призывали Таиров и Замятин: новой формой реализма XX века, «по эту сторону» авангарда.

Своей, доходящей до фантазмагии причудливостью, смелой театральностью искусство Церетели, несомненно, принадлежало к «семидесятиничеству». Но было в нем важнейшее качество, которое «семидесятники» во многом утратили: искусство Церетели было обращено к живым, портретно-узнаваемым людям. Столь свойственная «семидесятиникам» отчужденность от персонажей своих картин, утверждение художника как хозяина-«кукловода», дергающего за нитки кукол-

Окончание на стр. 2 >>

ЧИТАЙТЕ В НОМЕРЕ:

Выставка "Арт Речицы"
Е. Мач, Е. Потапова
стр. 2-3

"Столица без пейзажей"
С. Соловьёв
стр. 4

"Библия Даниэля Митлянского"
С. Орлов
стр. 5

"Мир художника Льва Арнонова"
Н. Плунгян
стр. 7

Объявлен конкурс "Московский
плакат 2009"
стр. 8



"Дарико, Геронтий, Мариико и Тама". 2009



"Не отпущу". Гипс с тонировкой. 2007

ПОЗДРАВЛЯЕМ ЮБИЛЯРОВ :

Акопов Рафаэль Арамович • Болашенко Анатолий Петрович • Величко Вадим Петрович • Воробьев Валентин Яковлевич • Гинзбург Марк Викторович • Иванов Виктор Иванович • Кулинич Анатолий Васильевич • Лебединский Михаил Сергеевич • Мечев Мюд Мариевич • Мирошин Олег Леонидович • Орехова Вероника Паповна • Слатинский Виктор Николаевич • Судаков Павел Федорович