

Вера Петрашкова

Выставки, фестивали. Новосибирск, январь 2021 г.

(часть первая – отголоски декабря 2020 г)



Новый год, уверенно вступив в права, зашелестел календарем с большой скоростью и уже успел “состариться” на 1/12 часть отмеренного ему времени. Но еще в самом конце 2020 года в Новосибирске установились морозы. И прогулки в наступившем 2021 году я не могла назвать приятными. Увы, я давно перешагнула тот возраст, когда чем морознее на улице, тем интереснее. Потому в январе я решила сосредоточиться на описании впечатлений от выставок, которые в конце концов посетила.



Но сначала расскажу о декабрьском посещении Художественного музея, где с 9 декабря 2020 года проходит выставка работ Павла Филонова и его учеников. На мое предложение побывать на выставке откликнулись подруги Татьяна Смирнова и Ольга Логинова. Ольга согласилась на фотопортрет на фоне афиши (вверху слева). Все работы поступили в Новосибирск из Русского музея, в том числе и картина “Живописец (Автопортрет)”, созданная Филоновым на бумаге тушью и графитным карандашом в 1925 году (вверху справа).

Я не могу сказать, что абсолютно ничего не знала о художнике Павле Филонове. Фамилию знала. Знала, что он творил в начале 20 века. Считала его авангардистом. Но никаких образов в голове при упоминании этого художника не возникало. Потом я пристально вчитывалась в информационные таблички и аннотации искусствоведов, которые были представлены в залах выставки.

*Павел Филонов – русский авангардист, основатель и теоретик **аналитического метода** в искусстве. Его имя до сих пор не так известно широкой публике, поскольку главным направлением искусства в 1932 году был объявлен соцреализм, а Филонов и его ученики были названы формалистами и подвергнуты жестокой травле.*

Как я поняла, художник получил классическое образование в рисовальных классах Императорского общества поощрения художеств и в частной школе художника Дмитриева-Кавказского.

В путешествиях по России и далее до Иерусалима (1905 – 1907) Павел Филонов наблюдал, набирался опыта и начинал приходить к мысли о необходимости преобразования искусства (<https://cultvitamin.ru/2020/12/11/bolee-100-rabot-pavla-filonova-i-ego-uchenikov-predstavili-v-novosibirskom-hudozhestvennom-muzee/>).

И уже в 1912 г. Филонов пишет статью “Канон и закон”, где уже ясно сформулированы принципы аналитического искусства: антикубизм, принцип “органического” – от частного к общему. Филонов не отрывается от природы, как кубисты, но стремится ее постичь, анализируя элементы формы в их непрерывном развитии (https://ru.wikipedia.org/wiki/Филонов,_Павел_Николаевич).

Этот свой метод Павел Филонов стал продвигать среди своих учеников. Он создал **школу мастеров аналитического искусства** (МАИ). В общей сложности у Филонова было около ста учеников (от начала создания школы в начале 1920-х годов и до смерти художника). Кроме того, в 1923 году Филонова пригласили на должность профессора Академии художеств. Но учить “по правилам” Павел Николаевич Филонов не захотел (или его не устроили эти правила). Тут, видимо, возник конфликт. И все же в 1925 году ему выделили мастерскую, где он летом вел занятия со студентами. Результатом этого курса стала выставка работ “Школы Филонова”. Он, судя по всему, надеялся на новое предложение от Академии. Но его не последовало.

Теперь о выставке в нашем Художественном музее.

В экспозицию вошли 18 живописных работ мастера и 41 – графическая. Кроме работ самого Павла Филонова на выставке представлены 48 работ самых преданных его учеников и последователей, которые самоотверженно шли за ним, поддерживая его мастерскую аналитического искусства: Татьяны Глебовой, Алисы Порет, Бориса Гурвича, Софьи Закликовской, Всеволода Сулимо-Самуйлло, Павла Кондратьева и других.

Картины учителя и учеников на выставке представлены вперемешку.

Но свой рассказ я решила начать с учеников.

Живописец и график **Всеволод Анжелович Сулимо-Самуйлло** (1903–1965) работал в области театральной декорации, иллюстрации и промграфики. Учился в Ленинградском художественно-



промышленном техникуме в 1924–1926 годах у П.А. Мансурова, М.П. Бобышова. В 1924–1930 гг



Сулимо-Самуйлло входил в объединение учеников П.Н. Филонова “Мастера аналитического искусства”. Работал над оформлением празднеств, физкультурных парадов, театральных и цирковых представлений, экспозиций дворцов-музеев в Пушкине, Павловске, Петергофе, интерьеров театров, институтов, санаториев.

Честно говоря, я не помню, сколько работ этого художника я увидела на нашей выставке, но сфотографировала, главным образом, портреты, выполненные, с моей точки зрения, вполне реалистично (вверху): “Автопортрет”, портрет “Старик”, неоконченный “Портрет художника М.П. Цыбасова” и “Композиция с женской головой”. Кроме того, отметила странного “Зверя” (слева).

Советский художник, плакатист, иллюстратор детских книг и мемуарист **Валентин Иванович Курдов** (1905–1989) в 1923 году поступил во ВХУТЕИИ, где посещал мастерскую Филонова ([https://ru.wikipedia.org/wiki/Курдов, Валентин Иванович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Курдов,_Валентин_Иванович)).

Расцвет таланта Курдова пришелся на 1930-е гг. Он создал поистине классические иллюстрации к книгам о животных – "Где раки зимуют" В.В.Бианки, "Рикки-Тикки-Тави" и "Сказки" Р.Киплинга и, наконец, к "Лесной газете" В.В.Бианки, которую переиздавали с иллюстрациями Курдова более двадцати раз. Курдов не был анималистом в узком смысле слова; предметом его искусства всегда оказывалась жизнь природы, которую он умел изображать, сочетая широкий пространственный размах с пристальностью внимания к деталям (<https://sergej-manit.livejournal.com/501563.html>).



На выставке в Художественном музее представлены "Уличные торговцы": яблоками, шнурками, пирожками и швабрами (верхние картинки). Все работы Валентина Курдова выполнены в 1925 году на бумаге пером при помощи туши.

Первая персональная выставка работ живописца, графика и театрального художника **Николая Ивановича Евграфова** (1904–1941) проходила в Санкт-Петербурге осенью 2014 года в рамках "Художники нашего города", правда у историков и искусствоведов так и не сложилось единого мнения, где родился художник – в Питере или в Нижнем Новгороде.

Некоторые источники указывают на то, что в конце 1920-х – начале 1930-х годов Евграфов учился в Ленинградском высшем художественно-техническом институте (Институте пролетарского изобразительного искусства). В 1924 году Евграфов числился практикантом формально-теоретического отдела Государственного института художественной культуры, где был привлечен к исследовательской работе К.С. Малевича в области разработки "теории прибавочного элемента в живописи".

Со второй половины 1920-х годов до 1930 года Евграфов входил в филоновскую группу "Мастера аналитического искусства" (МАИ). В эти годы в творчестве художник полностью следует методу аналитического искусства, разработанному П.Н. Филоновым (https://www.spbmuseum.ru/exhibits_and_exhibitions/93/47377/).



В 1930 году Евграфов покинул МАИ и отошел от “филоновских” творческих принципов. Он пробовал работать в разных художественных направлениях, погружаясь то в фовизм, то в неопримитивизм, проникался идеями ларионовской живописи и реализмом ленинградской школы.

Но, судя по работам, привезенным из Русского музея, Евграфов стал отходить от аналитической живописи еще раньше. В 1929-м или 1930-м году Николай Иванович получил творческую командировку в колхоз Войсковицы. С этой поездкой, по-видимому, связана тема картины “Колхоз”, указанная в каталоге “Первой общегородской выставки изобразительного искусства” (1930 г., Ленинград). Не исключено, что именно она теперь выступает под названием “Новая жизнь” (левая фотография на предыдущей странице). По-моему, вторая слева картина на предыдущей странице относится к той же серии – “Новое в городе и деревне”. Далее идут “Автопортрет” и “Голова”, созданные во второй половине 1930-х годов, которые к аналитической живописи уже точно отнести нельзя.

В биографии художника (<https://www.liveinternet.ru/users/marginalisimus/post432620862/>) **Андрея Тимофеевича Сашина (Васькина)** меня удивили некоторые пункты. Во-первых, написано, что он **родился 3 июля 1895 г.** в деревне Читовица Духовщинского уезда Смоленской губернии. Но перед тем указаны **годы жизни 1896–1965**. Это, скорее всего, опечатка (сама ляпаю). Дальше написано, что в семье было **ВОСЕМНАДЦАТЬ детей**. И таким большим коллективом они вскоре переехали в Смоленск. В 1915 г. уехал в Москву поступать в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, но **до экзаменов был призван в армию**. В 1919–1922 годах служил в Красной Армии и **одновременно руководил Передвижным показательным театром при смоленском Губполитпросвете**. В 1921–1923 гг. учился в Ленинградском художественно-промышленном техникуме и **преподавал ИЗО в клубе Высшей воинской автоброневои школы**. Из техникума ушел с 3-го курса на живописный факультет Петроградского ВХУТЕИНа, который окончил в 1927 году. Ого-го, какая биография!



В 1927–1930 гг. Андрей Сашин был членом филоновского коллектива МАИ, где вместе с прочими учениками должен был понять, что все многообразие свойств объекта, не всегда видимых, может быть пластически выражено в живописи. Для этого художник должен “строить” свою картину так, как природа “творит” из атомов и молекул более крупные образования.

В составе объединения в 1927 г. А. Сашин участвовал в выставке в Доме печати, а также в Первой общегородской выставке изобразительных искусств. К своим лучшим работам этого времени он относил эскизы театральных костюмов и декораций к постановке пьесы Н.В. Гоголя “Ревизор” (на верхних картинках эскизы костюмов судьи, пристава и трактирного слуги). Сашин ушел из группы Филонова в результате раскола, причиной которого стало “обострение классовой борьбы на фронте искусства”, но связь с учителем поддерживал и в последующие годы.

Не знаю, как этот поворот в жизни сам художник оценивал для себя и своего творчества. Но, судя по тому, что я нашла в интернете, дальше он рисовал традиционно. На правой картинке сверху “Золотая осень. Майори” (1956) из Пречистенской картинной галереи, организованной в 1961 году по инициативе самого художника. В музей на своей малой родине Андрей Тимофеевич

Сашин передал около 40 своих работ (https://museum-catalog.ru/a-t-sashin/zhivopis?page=46&q%5Bauthor_id_eq%5D=1&q%5Bdepartment_id_eq%5D=4).

Подлинным триумфом Мастеров аналитического искусства стало оформление *финского эпоса “Калевала”* (22 ноября 1933 года Филонов подписал сигнальный экземпляр книги). Иллюстрации были анонимными, не подписывались художниками – это было принципиально для коллективных работ школы Филонова. *Важно было продемонстрировать не индивидуальность каждого, а единство творческого метода. И все-таки на титульном листе книги приводится список 13 художников, участвовавших в ее оформлении.* Среди них упоминалась Алиса Порет. Считается, что именно Порет создала для этой книги больше иллюстраций, чем все остальные участники проекта.

На выставке в Новосибирске представлены форзац к книге “Калевала”, выполненный в 1932 году Алисой Порет (левая и центральная картинка внизу), который, к сожалению, не вошел в издание, и иллюстрация к Руне 22 (правая нижняя картинка).



А в 1940 году Алиса Порет создала собственные иллюстрации к ПЕРВОМУ иллюстрированному изданию “Калевалы” в Карелии (<http://rk.karelia.ru/special-projects/100-simvolov-karelii/illyustratsii-kalevaly/>).

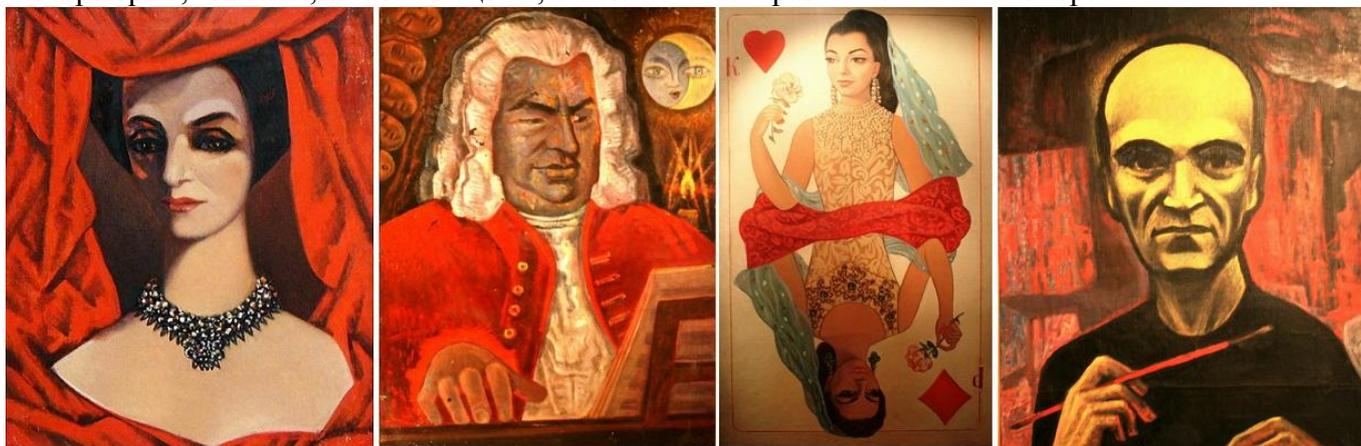


Алиса (Алиса-Екатерина-Ада) Ивановна Порет (1902–1984) получила художественное образование в Анненшуле (1911–1918), в Рисовательной школе Общества поощрения художников (1917–1919). Затем в 1920 г. поступила в Художественно-промышленный техникум в Петрограде, откуда в 1921 г. перешла без экзаменов в ВХУТЕИН (бывшую Академию художеств), где училась

в классе К.С.Петрова-Водкина. В 1925 г. защитила диплом и начала посещать мастерскую Павла Филонова. Некоторые искусствоведы считают, что наиболее значительным периодом в творчестве А.И. Порет является время ее работы под руководством П.Н. Филонова, с 1926 по 1935 гг. Именно тогда были написаны лучшие работы художницы (<https://www.liveinternet.ru/users/6318384/post432776329/>).

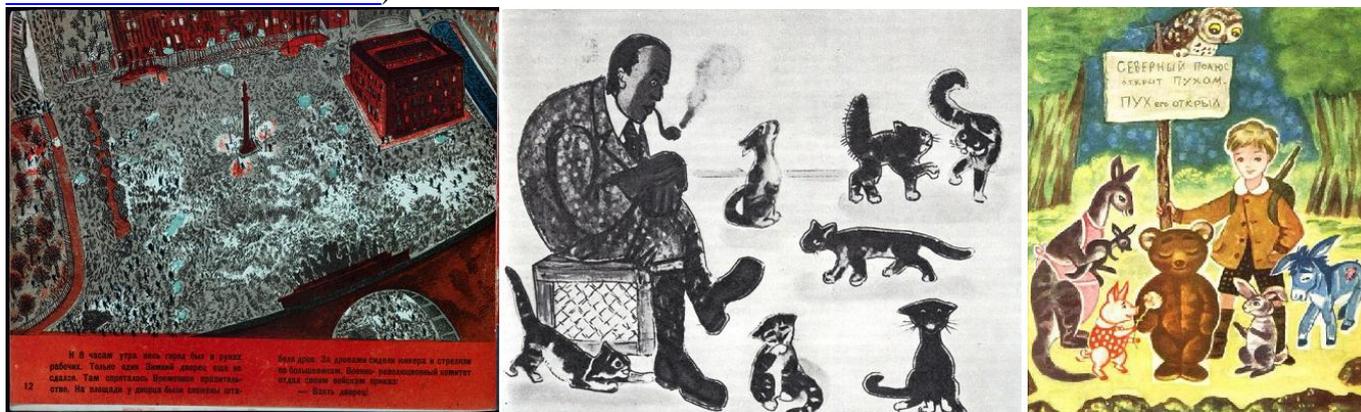
Я, конечно же, окунулась в интернет. Нашла фотографии этой, на мой взгляд, весьма красивой женщины (левая фотография на предыдущей странице относится ко второй половине 1930-х годов). Картина в центре – это, по-моему, автопортрет Алисы Порет, хоть и называется работа “Художник и его моделекопирование” (<https://zen.yandex.md/media/licey/hudojnik-alisa-poret-5e05ab77d7859b00ad04ae0f>).

Кем в результате искусствоведы считают Алису Порет, не знаю. В ее творчестве были портреты. Мне понравился Всеволод Мейерхольд (правая картинка на предыдущей странице). Почему-то дольше других я рассматривала портреты Зары Долухановой, Баха с детьми, сестер Лисициан и Павла Филонова (картинки внизу), найденные в интернете. Были у Алисы Порет натюрморты, плакаты, бытовые сцены, выполненные в разных стилях и манерах.



Довольно значительную часть ее творчества составляют иллюстрации к книгам. Она сотрудничала с Николаем Заболоцким, когда он еще выступал под псевдонимом А. Миллер (внизу слева “Как победила революция”, 1930), дружила с Даниилом Хармсом (внизу в центре “Семь кошек”, 1935). Но больше всего меня удивил тот факт, что именно Алиса Порет создала рисунки к первой книге о Винни-Пухе А. Милна на русском языке, выпущенной в переводе Бориса Заходера в 1960 году (правая картинка внизу).

Художница вспоминала, что рассказы о Винни-Пухе запустили ее воображение с первой главы (<https://zen.yandex.ru/media/id/5e5b7a2584c7661a89012fdc/hudojnica-alisa-poret-5ea5977cc9c7e01bd613d107>).



Вероятно, многие из учеников Павла Филонова стали художниками. Но вот приобрели бы они известность, если бы не примкнули к мастерской аналитического искусства и какое-то время не использовали главный метод Филонова в своем творчестве, я точно сказать не могу. Я даже не

могу сказать и о самом Филонове, стал бы он **ТАК ЗНАМЕНИТ**, если бы не сформулировал свой аналитический подход:

Жесткой геометризацией форм, приведшей искусство в тупик, художник противопоставил необходимость изображать не только предмет, но и невидимые сложные внутренние движения в природе и духовном мире человека. Организм против механизма – так можно определить пафос его позиции. Одним из главных положений аналитического метода стал принцип сделанности, когда организм художественного произведения должен расти, как растет все живое в природе.

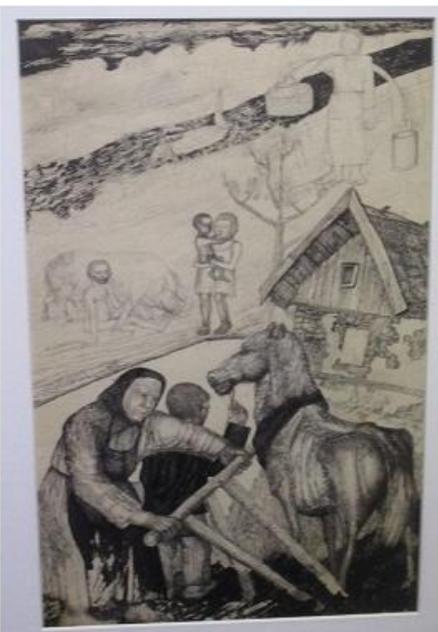


Софья Львовна Закликовская (1899–1975), автопортрет которой попал на левую верхнюю картинку, после Псковского художественного училища получала образование во ВХУТЕМАСе – ВХУТЕИНе и затем – в мастерской Филонова. В 1932 году она тоже иллюстрировала “Калевалу” (центральная и правая картинки вверху).



Картину Закликовской „Старый и новый быт“ (вверху) искусствоведы считают типичным произведением школы Филонова. На ней размещено множество примет “старого”, дореволюционного быта, противопоставленного „новому”, социалистическому.

Разнопространственные и разновременные эпизоды смонтированы в единую композицию, предметность не разрушена, хотя объемы и выписаны в „точечной“ манере (<https://berdnik-stiv.livejournal.com/189523.html>). И все же считается, что ученики никогда не достигали уровня учителя.



Рассматривая дома, в сетях, творчество Софьи Закликовской, обнаружила (<https://www.liveinternet.ru/users/6318384/post471512791/>), что многие свои работы художница именовала “Композициями”, иногда с расшифровкой, иногда без нее. На нашей выставке “Композиций” было, по крайней мере, две (картинки сверху). По-моему, сельскохозяйственная тема прослеживается в обеих работах. Но почему-то добавку “В деревне” имеет только правая картина.



К художнику Павлу Михайловичу Кондратьеву (1902–1985) первая известность, как я понимаю, пришла в Мастерской аналитического искусства Павла Филонова (перед ней была изостудия Пролеткульта в Рыбинске и ВХУТЕИН). На картинах того времени “Динамит”, 1928 г. (вверху слева), “Детский сад в деревне”, 1930 г. (центральная картинка вверху), как и положено в рамках аналитического метода, много-много персонажей и деталей.

Картина “Колхозницы, убирающие лен”, 1931 г. (вверху справа) должна была прославлять достижения колхозного строительства. Но все получилось не так.

В 1930-е гг. на автора обрушился гнев критиков – мол, ничего общего эти фигуры с труженицами великой страны не имеют. А ученик авангардистов вряд ли может правдиво изобразить советскую действительность. В журнале “За пролетарское искусство”, №8 за 1931 г. в статье под заголовком “В плену формализма” было написано, что цветной рисунок назван “Колхозницы” для отвода глаз. **Никакого колхоза он не изображает. По всему полю разбросаны одиночками жнецы с серпами. Никаких признаков бригадной работы, никаких признаков механизации уборки. Все это понадобилось художнику Кондратьеву для издевки над женицами-колхозницами. Большие фигуры женщин – образец дегенеративности и уродства.**

Правая фигура в экстазе садизма показана с большим умением клеветать на советских жителей деревни. Зачем это понадобилось художнику? Может быть, для показа здоровых социальных условий колхозной жизни? Вторая фигура говорит о том, что художник внимателен к деталям. Он тщательно обрабатывает не только складки и морщинки на кофте “колхозницы”, но подвергает детальной обработке лицо. Он издевается до сладострастия, делая из непропорционально большой головы куриный зад, а рот превращает в задний проход” (<https://www.liveinternet.ru/users/6318384/post471184784/>).

И хоть я сама не восторгаюсь этим рисунком, но формулировки искусствоведов и чиновников от искусства при описании художественных произведений меня иногда просто поражают!

Вторая волна известности пришла к Павлу Кондратьеву уже после Великой Отечественной войны – он служил начальником маскировочной службы 8-й авиабазы в составе ВВС Балтийского флота. В 1946 году Кондратьев вернулся в Ленинград.



В 1950-е годы рождается теория живописно-пластического реализма П.М. Кондратьева, основанная на чашечно-купольной системе мироздания. Если взглянуть и вдуматься, то именно эта система как нельзя более близка России – бесконечность и многообразие церковных куполов, плавная кривая пейзажа. Восприняв традиции русского авангарда из первых рук, Кондратьев прошел долгий путь от Ученичества до позиции Творца. В последние годы жизни им созданы удивительно ранимые циклы “Ангелы” (один из “Ангелов” на верхней центральной картинке) и “Сестры милосердия”. Их нельзя воспринимать не ассоциативно. Кондратьев принадлежал к тому поколению, которое воспитывалось на нравственной религиозной основе христианства – он был из старообрядческой семьи. В его “Троице” (вверху справа) нет материальности, она растворяется в пространстве, но в то же время религия, глубокая внутренняя нравственность, обрядовость прослеживаются (<https://www.liveinternet.ru/users/6318384/post471227070/>).

Об этом периоде жизни художника и его творческих изысках я узнала из интернета. И, если честно, то мне интереснее картины, созданные Павлом Кондратьевым во время поездки по Чукотке – картина “У костра”, 1964 (вверху слева).

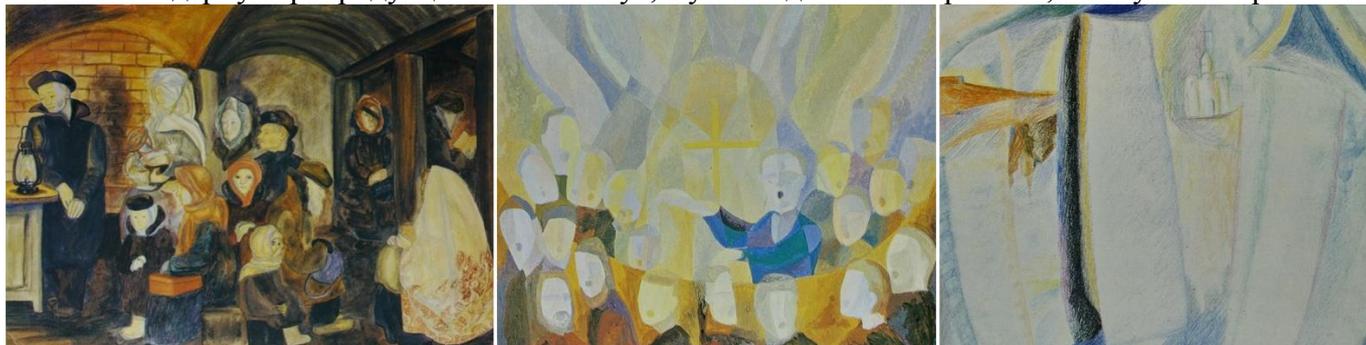


С Татьяной Николаевной Глебовой (1900–1985) Павел Кондратьев делил и так, и этак оба периода своей известности. Сначала они оба были учениками Филонова. Затем были объединены

идеями пластического реализма, когда Кондратьев познакомился с кругом художника Владимира Васильевича Стерлигова, в который входила и его жена Татьяна Николаевна Глебова, в родословной которой можно отыскать много известнейших имен, включая художника Федора Толстого (https://ru.wikipedia.org/wiki/Глебова,_Татьяна_Николаевна).

На предыдущей странице две картины Т.Н. Глебовой: слева “Автопортрет с И.А. Браудо”, написанный в 1930-е годы, в центре картина “В концерте”, 1930 г.

В недрах Русского музея можно отыскать (я обнаружила в интернете <https://www.liveinternet.ru/users/4373400/post432700833>) и другие картины Татьяны Глебовой. Внизу слева “В блокаду”, 1942 г. – Глебова какое-то время оставалась в блокадном Ленинграде и даже участвовала в 1942 году в выставке работ художников блокадного Ленинграда. На центральной нижней картинке “Хор”, 1968 г., на правой картинке “Москва”, 1971 г. Я понимаю, что это я выдернула репродукции на свой вкус, а уж каждый может решить, что лучше и краше.



В моих запасниках почему-то оказалась фотография только одной картины **Бориса Исааковича Гурвича** (1905–1985). Это “Спокойно, снимаю”, 1928 года (справа на предыдущей странице рядом с картинами Глебовой). Говорят, что в этом рисунке проявилось заметное увлечение Гурвича памфлетным стилем и политической карикатурой, которое привело его к созданию серии сатирических и антирелигиозных рисунков. Призыв Гурвича к созданию картин на антирелигиозную тему в конечном итоге стал одной из причин распада объединения МАИ в мае 1930 г. После раскола и выхода Гурвича из МАИ он еще долгое время продолжал следовать методу «аналитического искусства» и стремился сохранять личные отношения с “филоновцами” и своим учителем на протяжении всей жизни (<https://www.liveinternet.ru/users/6318384/post471466365/>).

Как я поняла, Борис Гурвич далее был членом Горкома художников, активно сотрудничал с разными театрами страны в области сценографии, оформлял экспозиции музеев, был участником Великой Отечественной войны, после войны окончил школу переводчиков в Москве.

Именно знание иностранных языков позволило Борису Гурвичу внести значительный вклад в популяризацию искусства русского авангарда на Западе. С конца 1950-х гг. он привлекался к сотрудничеству с Обществом дружбы с зарубежными странами (ССОД), участвовал в приеме иностранных деятелей искусства и, соблюдая некоторую конспирацию, водил западных русистов, первых исследователей русского авангарда, к ученикам Малевича и Филонова.

Вот такие у Павла Николаевича Филонова были ученики, работы которых предоставил Русский музей на выставку в Новосибирске.

Теперь речь о самом Павле Николаевиче Филонове.

Читая тексты аннотаций на выставке и интернетовские статьи о Филонове, я уловила, что мэтра аналитического метода в живописи сравнивают с Пабло Пикассо. Сам Филонов категорически не соглашался с тем, что кубофутуризм и Пикассо могли на него повлиять.

Я знаю очень хорошо, что делает Пикассо (хотя картин его не видел), но должен сказать, что лично он влиял на меня не больше, чем я на него, а он меня не видел даже и во сне. С другой стороны, нет вещи, сделанной по нашему или по какому-либо иному делу, которая бы на меня не влияла положительно или отрицательно. Таким же отрицательным было и его влияние (П. Филонов “Теория аналитического искусства”).

Кроме того, на выставке я поняла, что есть параметр, который для меня сближает этих Павлов (Пабло).

В 2003 году в Музее Пикассо в Барселоне при виде ранних работ испанского художника я вдруг поймала себя на мысли: “Ух, ты! Как же он удивительно начинал!”. Осталось впечатление от “Портрета матери” и “Автопортрета”, как от чего-то потрясающего (две левые картинки внизу). Это было нарисовано в 1896 году – в 15 лет!



А на выставке Филонова я долго топталась возле “Женщины в восточной одежде”, 1905 г. (вторая справа фотография вверху), чтобы найти точку, с которой на картину не падают блики от светильников. К “Пейзажу с деревом”, созданному между 1903–1908 годами (правая верхняя фотография) я возвращалась раза два.

Мастерство работ раннего творческого периода – именно это для меня сблизило Пабло Пикассо и Павла Филонова. А дальше... По-моему, каждый человек, даже если он никогда не видел воочию картин Пикассо, на просьбу назвать картину этого художника вспомнит хотя бы “Девочку на шаре”, “Любительницу абсента”, “Гернику” и “Голубя мира” (“Голубя”). Картин Филонова я назвать раньше не могла. Теперь кое-что запало в голову.

Я выучила и теперь точно знаю, что Филонов создавал “Формулы”. Внизу “Формула буржуазии”, “Формула современной педагогики ИЗО”, “Формула Вселенной (Земля в пространстве)”, “Формула расцвета (Последняя стадия коммунизма)”.



Исследователь творчества Павла Филонова Людмила Вострецова считает, что 1920-е годы стали годами **зрелого творчества художника**.

Он ищет пластические формулы бытия, исследуя Вселенную и Человека... Изображения домов, деревьев, животных, людей почти исчезают из работ художника или видоизменяются, свободно фрагментируются, возникают в неожиданных и сложных сочетаниях, сплетениях с “чистой формой”. Темы и сюжеты, считал Филонов, отмирают с течением времени, а остается только сделанность вещи, которая рождается из тщательной проработанности каждого миллиметра поверхности... По мнению Филонова, сделанности можно научить каждого человека, и именно это делает его произведения доступными каждому, а сам метод революционным и ведущим к пролетаризации искусства.



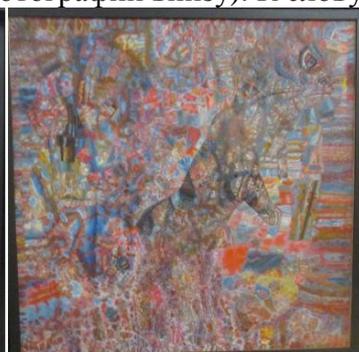
Я, пожалуй, соглашусь с тем, что обучить “сделанности” можно каждого. Но вот станут ли картины, созданные по этому принципу, понятны каждому? Я на выставке усиленно разглядывала все представленные “Формулы”. Но выделила только ту, что описывает ПЕДАГОГИКУ. И только потому, что там есть люди и предметы. Даже красочная “Формула весны” (слева), которую считают одной из самых известных работ Филонова, осталась для меня чем-то непостижимым.

А вот искусствоведы и могут *сформулировать сюжет картины, и слышат кипящую симфонию с высоким звучанием хора* (<https://muzei.club/0398-opisanie-kartiny-formula-vesny-filonova>).

Завидую я людям знающим. Сама я произведения искусства оцениваю примитивно. Правда, могу довольно долго рассматривать детали, вглядываться в цвета. Но сюжет для меня все-таки очень важен. И название художественного произведения я всегда пытаюсь “натянуть” на изображение.



Потому мне было интереснее рассматривать картины “Шанхай”, “Человек”, “Юноша и девушка”, “Налетчик” (верхние фотографии), чем картины “Козел”, “Волчонок”, “ГОЭРЛО” и “Первые Советы” (фотографии внизу). К слову сказать, козла я вижу, а волчонка нет.



Завершив осмотр работ Павла Филонова, я поняла, что для меня теперь есть ДВА художника с этим именем. Так для меня существует раздвоение композитора Альфреда Шнитке. Произведения одного Шнитке я чрезвычайно люблю. Это те музыкальные сочинения, которые он создавал “по заказу” для кинофильмов, мультфильмов и театральных постановок – больше всего мне нравится “Ревизская сказка”, написанная Альфредом Шнитке для спектакля “Театра на Таганке”. И есть второй композитор Шнитке, музыка которого, в лучшем случае, проходит мимо меня, а в худшем – мой организм ее отторгает (это все программные концерты и симфонии композитора, которые он сотворил по велению своего сердца).

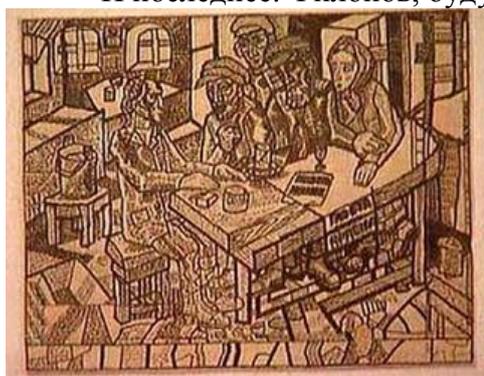


Вот я и выделила для себя картины Павла Филонова, которые были явно созданы по заказу или по просьбе (вверху): “Портрет А.Ф. Азибера”, “Портрет Н.А. Гуэ”, “Ударницы на фабрике “Красная Заря”, “Полевые цветы”. И нижние картины: “Семейный портрет (Пасха)”, “Портрет сестры (М.Н. Филоновой)”, “Пейзаж. Дом”, “Портрет И.И.Глебова-Путиловского”.



И последнее. Филонов, будучи убежденным, что искусство принадлежит народу, не соглашался продавать свои произведения западным коллекционерам и галереям. Он завещал свои работы Русскому музею.

Музей работы на всякий случай принял, правда, все советские годы продержал их в запасниках. В любом случае, благодаря филоновской концепции бытования его работ мы имеем уникальную для нашего авангарда ситуацию – практически все творчество гонимого коммунистами художника сохранилось (<https://earth-chronicles.ru/news/2012-04-23-21384>).



Но, как я прочитала, на рубеже 1970-х – 1980-х годов приключилась криминальная история. Из Музея были украдены путем замены на копии 8 рисунков, которые позже обнаружили в парижском центре Помпиду. Рисунки вернулись (<https://www.kommersant.ru/doc/680462>). Но история этой кражи вдохновила сценаристов телесериала “Криминальный Петербург”. А рисунок “Пропагандист” из того списка (вверху) попал на выставку в Новосибирск.



После того, как мы долго-долго изучали аналитический реализм в живописи, Ольга Логинова откололась от нашего коллектива и пошла домой, чтобы не разбавлять впечатления осмотром прочей экспозиции Художественного музея. А мы с подругой Татьяной ринулись изучать **персональную выставку работ новосибирского художника Александра Беяева “Зимние подсолнухи”,** приуроченную к 70-летию художника (<http://www.bsk.nios.ru/content/vystavka-proizvedeniy->

[aleksandra-belyaeva-zimnie-podsolnuhi](#)). На фотографиях предыдущей страницы афиша выставки, длинный послужной список художника и моя утомленная подруга, изучающая этапы творческого пути Александра Беляева

С 1995 года раз в пять лет художник считает своим долгом отчитаться перед публикой и устраивает выставки работ. Выставка этого года стала ретроспективной. Потому в какой-то момент я поняла, что уже встречала на жизненном пути в стенах Художественного музея картины Беляева. В январе 2015 года я рассказывала о выставке “Землемер. Тема и вариации”. В этот раз я решила представлять увиденное триптихами, сформированными по моему личному желанию.



Сначала автопортреты. Их было три (слева). Я еще в прошлый раз заметила, что Александр Беляев уделяет внимание жанру автопортрета, делая это разнообразно, даже в стиле фотографического негатива.

Мой художественный вкус далек от совершенства, я в этом уверена, но три нижние картины с верблюдами мне понравились: “Верблюд” (2013), “Лежащий верблюд” (2014) и “Верблюды” (2017).



На нижних фотографиях вариации на тему “Зимних подсолнухов” и справа “Чертополох”.



На следующую страницу попали работы Беляева последнего пятилетия с общим названием “Камбала”, на которых рыба представлена во всем своем разнообразии (слева). Справа – фотография, на которой Татьяна разглядывает работы художника из фондов музея, знаменитый в 1988 году и наделавший шума в творческой среде триптих, включающий картины “Серая галактика”, “Год активного солнца” и “Волна”.



Последняя выставка, которую мы с Татьяной в тот декабрьский день посетили в Художественном музее, называлась **“Сад ускользящих соноров: звуковая архитектура”**. **Сергей Филатов** создает инсталляции, в которых предметы, составляющие композиции, еще и воспроизводят разные звуки. Так мудро и витиевато, как написано искусствоведами в информации о творчестве Филатова (<https://www.nsartmuseum.ru/exhibitions/id/402>), я не смогу сказать.

Ключевым фактором для понимания звуковых исследований Сергея Филатова является рецептивная эстетика – внимание не только к конструкции и звучанию работ, но и к способам их чувствования слушателем и зрителем. Все произведения саунд-арта содержат в себе широкую область интерпретаций, которые зависят от взаимодействия звуковых работ со средой – расположения объектов в пространстве и движения зрителя.

Для нас с подругой разогнали “Сад” (левая картинка внизу), который состоял из металлизированных парусов, для чего привели в движение всю конструкцию. “Параллельное касание” – это шарики с разным наполнением на центральной и правой картинках внизу.



Если сравнивать с чем-то уже виденным и слышанным, то я, пожалуй, сравню “Соноры” с инструментом *терменвоксом* – электромузыкальным инструментом, созданным Львом Терменом в 1919 году (<https://ru.wikipedia.org/wiki/Терменвокс>). Но из этого инструмента человек извлекает музыкальные мелодии. А тут нечто похожее на звуки, которые получаются под воздействием деятельности роботов. *Мое первое впечатление – забавно*. А вот заинтересовало ли меня подобное творчество? Пока не знаю.

О январских посещениях музеев расскажу в других частях – продолжение следует.