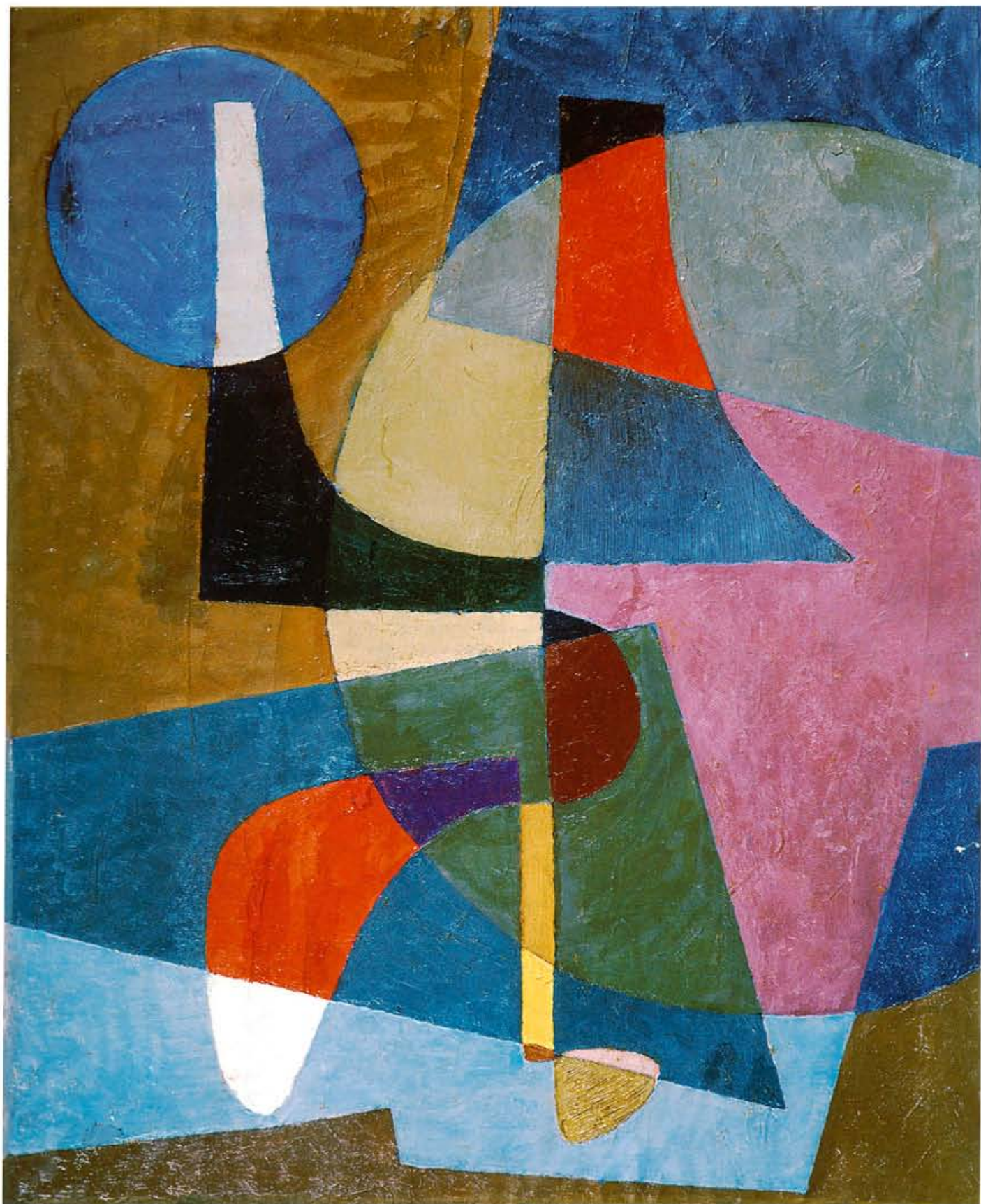


ИСКУССТВО

ноябрь/декабрь/2003



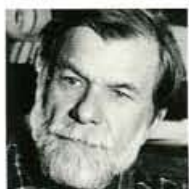
(мастера об искусстве)



1

Путь абстракциониста. Владимир

Андреенков – редкий художник из нашего артистического сообщества, который принципиально заявляет, что он – абстракционист, что он давно работает над этой проблематикой. Андреенкова хорошо знает Запад, особенно те, кто занимается геометрической абстракцией. У нас он известен в меньшей степени. Мы надеемся, что представить во всей полноте творчество этого художника поможет альбом-монография, который появится в ближайшее время.



Рассматривая ваши работы поэтапно, от самых ранних до вполне зрелых, возникает ощущение, что Вы пришли к абстракции путем Мондриана: от анализа и разложения формы к ее реконструкции, но уже на иных основах.

Да. Я был глубоко поражен, когда впервые увидел Мондриана: понял, что шел к абстракции таким же путем, что и он. После семи лет учебы в Московской средней художественной школе и потом еще в Суриковском институте классика глубоко в меня ввелась. Она до времени не мешала: когда я учился, это было необходимо. Я же человек из провинции – мне нужно было набрать

< 1

Архангел
Первый вариант. 1962
Холст, масло. 135x110
Archangel
First variant. 1962
Oil on canvas. 135x110 cm

2

Этюд. 1953
Бумага, акварель
37x31
Etude. 1953
Watercolour on paper
37x31 cm

3

Композиция. 1965
Картон, масло. 50x22
Composition. 1965
Oil on cardboard. 50x22 cm



3



2

ся знаний и культуры. Работал очень много, с утра до вечера. Но уже в последний год перед окончанием института у меня стали возникать проблемы с преподавателями. Как художник я чувствовал и видел мир иначе, чем нас учили. Нам ведь все время прививали традицию, а молодежь чувствовала, что это не соответствует сегодняшнему дню. Тогда же, работая над дипломом, я написал портрет своей жены. Он был показан на IV молодежной выставке и имел успех. Этот портрет был как бы отдельным экспериментом, попыткой уйти от институтовских приемов. Но прошел месяц-второй, и я понял, что этот портрет меня связывает. У меня есть картон, где я его решил уже по-другому, более формально, что ли. Но из-за того, что у меня не было знаний, навыков в поиске новых форм, я не смог продолжить эту работу. Все делалось урывками. После института я должен был зарабатывать деньги. Стал заниматься книгой. Приходишь в издательство – и рисуешь. Рутинка. Я делал книги и в то же время искал что-то новое для себя. Это шло параллельно. Работа отнимала много времени – в начале 1960-х я написал всего несколько холстов «для себя», они сейчас в Третьяковке.

Но, может быть, именно работа над формой иллюстраций и структурой книги в целом помогла Вам прийти к абстракции?

Да, так и было. Причем я всегда старался браться за поэтические произведения: в них можно уйти от



4

конкретного, иллюстративного буквализма и знаком выразить суть образа. Потом уже появились какие-то идеи по поводу конструкции и структуры вообще. Я начинал искать сопряжения пластико-ритмических ходов, возможности их дальнейшего проявления и развития. Только теперь, к концу жизни я понял, что вообще-то я не живописец, который занимается именно изображением, а конструктивист. Меня все время учили писать, но конструирование форм мне гораздо ближе, в этом я нахожу себя полностью. С 1960-х годов меня все больше занимала идея найти внутри рисунка, внутри нарисованной модели какие-то ходы, которые как бы упростили вещь и в то же время ее усложнили, поскольку подводили к сути ее понимания. Вот, например, моя работа «Архангел». В кремлевском Архангельском соборе есть икона «Архангел Михаил». Я был так ею

4

Серия «Трансформации»
Эскиз. 1964. Бумага, гуашь
24x17,5
The «Transformations» series
Sketch. 1964. Gouache on paper
24x17,5 cm

(мастера об искусстве)

поражен, что дома стал делать на эту тему вариации, нарисовал множество эскизов.

Насколько для Вас важна икона?

Если бы не было иконы, не было бы настоящего русского искусства. Воздействие ранней иконы на русского художника очень сильное – на меня, во всяком случае. Очень многие мои работы сделаны как абстрактные иконы. Если внимательно посмотреть на мои композиции, можно понять, что я имею в виду. Та возвышенность, та духовная чистота, которая присутствует и в форме, и в ее наполнении – вот что меня интересует.

В Бога я не верю, к религии не имею никакого отношения. То, о чем я говорю, относится к искусству и к творчеству. Например, крест, который, как известно, появился задолго до христианства, я воспринимаю как глобальную формулу. Вертикаль – это наша связь с космосом, горизонталь – то, что притягивает нас к земле, к почве. И единство этих двух начал – наше духовное существование. Мы стремимся вверх, а земля нас держит. У меня была целая серия работ, построенных на горизонталях и вертикалях.

Опираясь на древнерусскую иконопись, Ваша живопись между тем очень понятна людям, скажем так, протестантской культуры, которая вообще-то отрицает иконы. Кстати, Мондриан был протестантом. Ваши вещи высоко ценит и швейцарский художник-«геометрист» Рихард-Пауль Лоозе – тоже протестант. Ваше искусство вообще очень близко западному, утилитарному мировосприятию, а отнюдь не православному.

Если они молятся одному Богу, как и православные, значит, есть что-то общее. Древнерусская икона – я имею в виду икону до XV века – это одна из вершин не только русского искусства, но и вообще мирового. Я, правда, люблю и ранних итальянцев, но так чисто, именно так очищено вознестись, как возносились русские художники, они не смогли. Каждый раз, когда смотрю на Владимирскую богородицу, я не могу вспомнить ничего подобного в мировом искусстве.

Когда Вы начали заниматься нефигуративным искусством, Вы уже знали работы наших конструктивистов, мастеров авангарда?

Что-то, конечно, знал. Меня даже чуть не выгнали из последнего

50

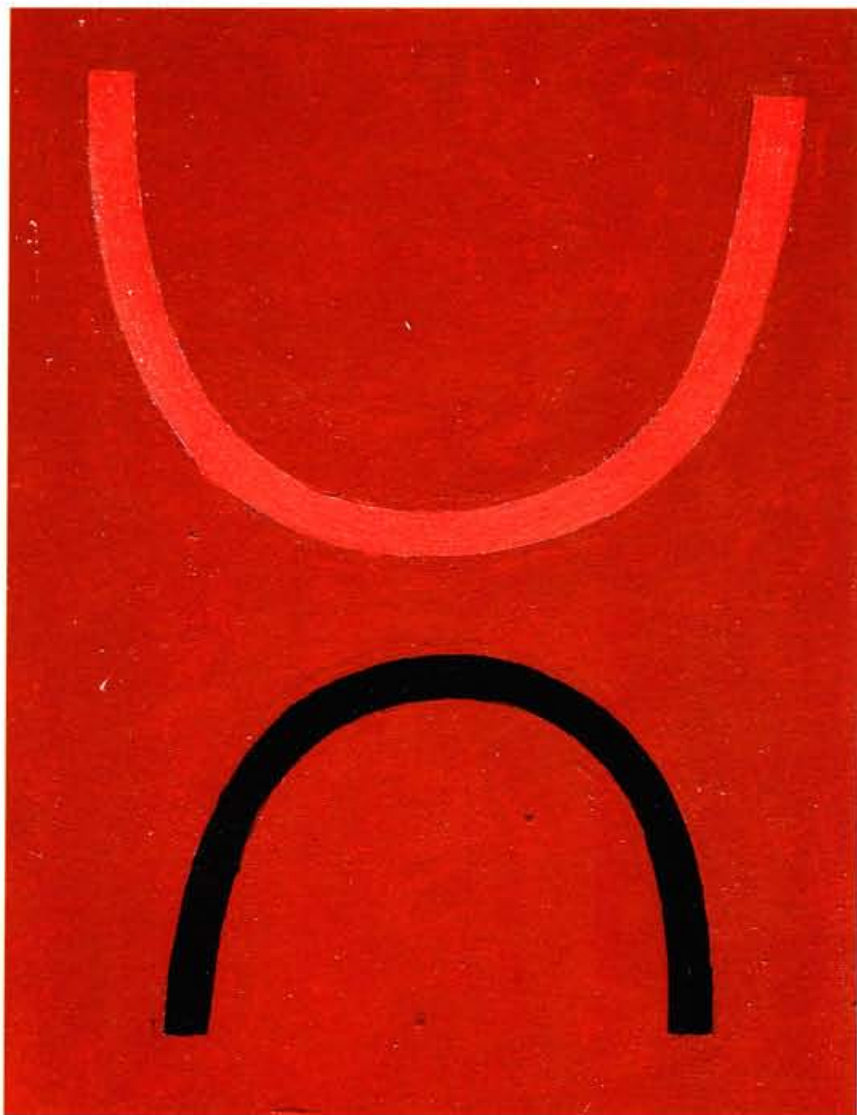
класса школы за несколько вещей «под Ван Гога». В 1948 – 1949 году начались гонения на формалистов. Всех хороших педагогов уволили, пришли штукари из живописного комбината. Я как раз вернулся из Белоруссии и привез несколько таких фактурных работ: автопортрет и «Подсолнухи», за что мне устроили жуткую головомойку. Заставили спрятать и не показывать. В институте у нас учился Кирилл Соколов (потом он уехал в Англию), юноша из старой московской интеллигентной семьи, у него дома были журналы, каталоги и книжки 1910 – 1920-х годов. На практике мы жили в одной комнате, запирались, он открывал чемодан и показывал нам это богатство «формализма». Обнаружили бы – выгнали моментально. То есть кое-что видел, но урывками. Это дало толчок, потому что почва была подготовлена – я жаждал этого.

А западные выставки в Сокольниках? Некоторые наши художники буквально на следующий после этих вернисажей день проснулись абстракционистами.

Я там торчал с утра до вечера, и на французской, и на американской. Но тут же броситься им подражать – значило бы себя не уважать. Главное было – смотреть и впитывать все это в себя. Помнится, Пьер Сулаж произвел своей мощью сильное впечатление, Морис Эстев – цветом и конструкцией. Вообще французы меня очень поразили тогда. Это был взрыв.



5



6

В 1980-е годы Вы вдруг внезапно перешли к фигуративу. Это было отступление?

Многие мои товарищи участвовали в подпольных, нонконформистских выставках. А я уже в 1962-ом году был членом Союза художников. И, честно говоря, считал, что меня как члена СХ обязан выставить Союз. Почему, спрашивается, я должен показывать свои работы в подворотне с какими-то дилетантами? А в зале на Малой Грузинской, в общем-то, были дилетанты. Илья Кабаков, с которым мы были близкими друзьями, с ними выставился. Я сказал: «Илья, я туда не пойду, потому что хочу выставиться с профессионалами. Пусть они меня ругают, но я буду чувствовать себя в своей атмосфере. Я же учился чуть ли не двадцать лет, наработал опыт, имею какой-никакой фундамент, на котором хочу построить свое здание». Несколько раз я пытался показывать работы в залах СХ, но меня все время отклоняли. Получилось, что я ни там и ни сям.

5

Трансформация. № 40
1965 – 1978. Холст, масло
73x55
Transformations. № 40
1965 – 1978. Oil on canvas
73x55 cm

6

Знак № 4. 1964 – 2000
Картон, масло. 50x40
Mark № 4. 1964 – 2000
Oil on cardboard. 50x40 cm

Я и подумал: буду делать фигуративные вещи, но с учетом своих абстрактных наработок.

Фигуратив, пропущенный через призму или калейдоскоп абстракции? Но не получается ли так, что Ваше возвращение к фигуративу было вызвано только жизненными обстоятельствами, а не логикой творческого развития?

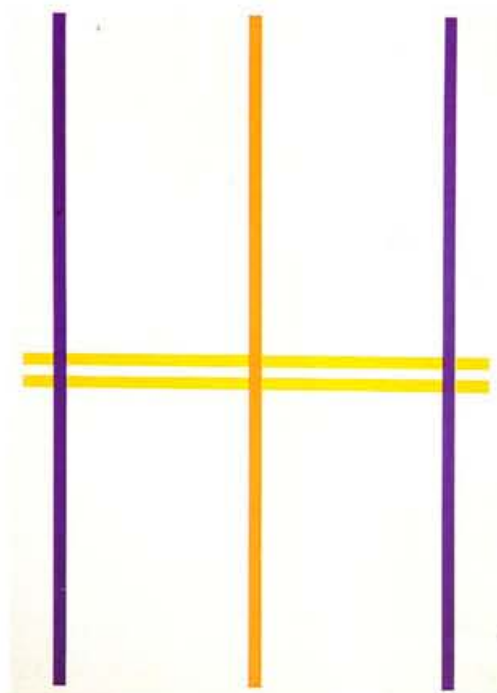
Тут все сложнее. Я ушел из издательства, потому что наступило время, когда я уже стал задыхаться от тамошней системы. Бывало, что-то придумаешь, нарисуешь, художественный редактор идет с твоей работой к литературному редактору, тот – к главному и так далее. И, в конце концов, люди, которые ничего в этом не понимают, начинают тебя учить рисовать. Я ушел в графический комбинат и стал заниматься линогравюрой. Эта техника дала мне возможность изучать именно тот тип пластики, который меня в то время интересовал. В частности, работа с цветовыми плоскостями. Потом написал по мотивам холсты, посмотрел, как это выглядит в большом формате. И появилась целая серия фигуративных вещей. Но прошло меньше года, и я почувствовал, что это не мое, и снова ушел в чистую абстракцию.

Может быть, переход от абстракции к фигуративу и обратно – как перемена климата, роздых? То же самое, когда Вы вдруг начали заниматься рельефами?

Может быть. Я не задаюсь целью преследовать какую-то одну линию: нашел жилу и давай разрабатывать ее до гроба. Бывает, вдруг возникает неожиданная идея, я ее «записываю», зарисовываю. Раньше у меня была привычка делать множество эскизов и разных почеркушек. Я их откладывал, они копились пачками. Проходило время, я их снова просматривал и вдруг находил интересный пластический ход. И начинал его разрабатывать. По сравнению с предыдущими работами он казался другим, но это не совсем так: я увидел «то же самое», но немножко под другим углом зрения.

Вы принципиально работаете сериями и иной раз одновременно пишете несколько вещей?

Всегда сериями. Например, в конце 1980-х – начале 1990-х я разрабатывал одну и ту же структуру. Внешне все варианты похожи друг на друга,



8

< 7

Созвучия, 1995

Бумага, пастель. 31x22

Cousines, 1995

Pastel on paper. 31x22 cm

8

Три вертикали, 1970

Холст, темпера. 100x70

Three Vertical Lines, 1970

Tempera on canvas. 100x70 cm

9

Цветная конструкция, 2001

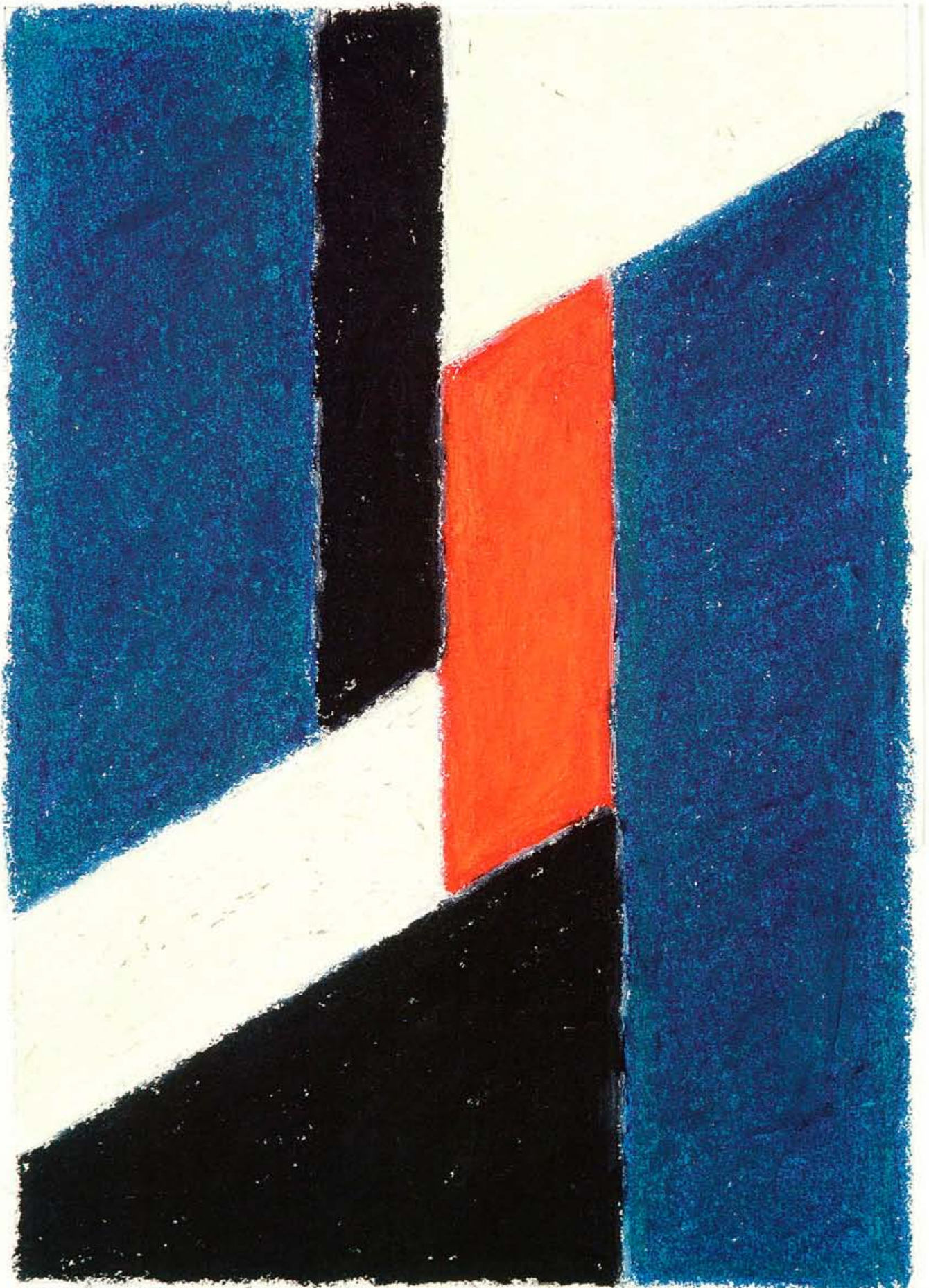
Дерево. 34x16x8

Colour Construction, 2001

Wood. 34x16x8 cm

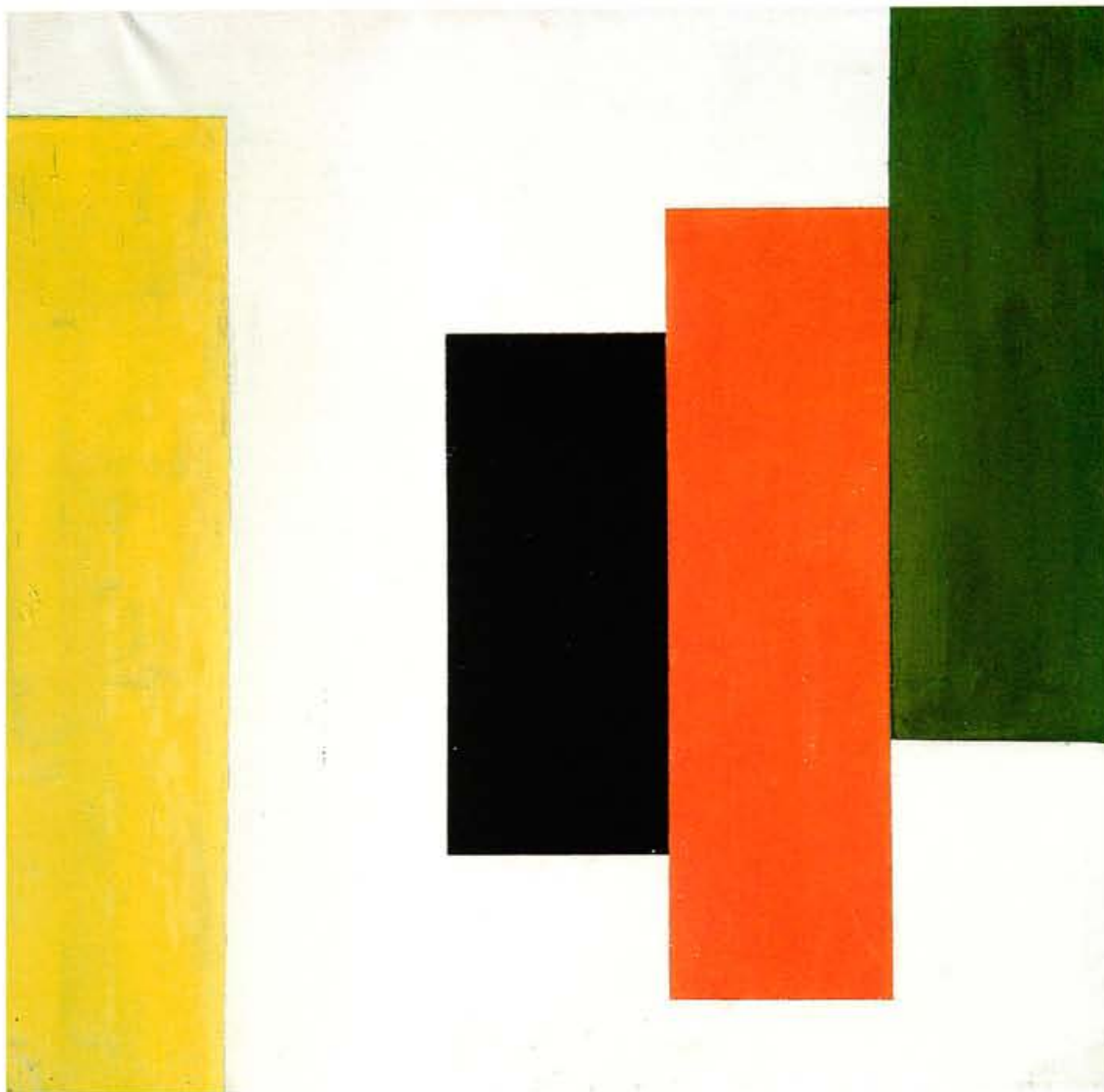


9



«Солнечная» и «Лесик. Ночью»

1976



10

но цвет везде разный. А это главное – ведь меняется суть.

А Ваши конструктивистские скульптуры и рельефы тоже сделаны по принципу серийности? Ведь на скульптуру можно посмотреть с разных точек: вещь одна, а ее видений – несколько.

Конечно. Каждый раз изобретать новую конструкцию необязательно. Если использовать одну и ту же по-разному, она дает другую тему, иное музыкальное звучание. Во многих вещах я слышу музыку. Проверяю свои вещи: хорошо они звучат или плохо. Это как музыка для глаз, а я – ее композитор. И даже когда смотрю чужую работу, тоже всегда думаю: как бы она прозвучала, если ее переложить на музыку?

А Вы верите в цветомузыкальную теорию Скрябина?

Я даже занимался ею. Лет 50 назад были встречи-дискуссии в музее Скрябина, молодежь этим тогда очень увлекалась. Мы как-то экспе-

риментировали, но ничего не получалось. Конечно, наши попытки определить отношения между цветом и звуком были решениями в лоб. Все гораздо сложнее. Музыку каждый человек слышит по-своему.

То есть связь между звуком и цветом для Вас очевидна, но ее механизм не ясен.

Да. И если человек смотрит живопись, он тоже может ощущать музыку, но не ту, которую слышу я. У каждого свои струны и они реагируют на цвет по-своему. Поэтому уверять кого-то, что это так, а это эдак, я ни в коем случае не берусь. И слава богу, что мы чувствуем по-разному. Но какой-то главный ключ ко всему этому, думаю, все же есть, он и должен быть.

После недавних больших ретроспектив абстракции, прошедших в Русском музее и Третьяковке, стали поговаривать, что время абстракции кончилось, ей больше нечего сказать...

Подобное утверждают люди, которые имеют к этому слишком косвен-

10

Совлечение. № 44. Серия «Вертикали». 1991

Холст, масло. 50x50

Consonances. № 44. From «Vertical Lines» series. 1991

Oil on canvas. 50x50 cm



11

11
Созвучия. № 7. Серия -B-, 1993
 Холст, масло. 23x21
Consonances, № 7. -B- series, 1993
 Oil on canvas. 23x21 cm



12

12
Архангел. Конец 1970-х годов
 Дерево
Archangel. Late 1970s. Wood

ное отношение. Ведь так же можно сказать: все, музыка закончилась с Шостаковичем и Шнитке. Это же смешно! Пока существует человечество, будет существовать и искусство. Однажды появившись, абстракция никуда не денется: она будет варьироваться, изменяться. Я вообще считаю, что абстрактное искусство может затронуть любую сторону нашей духовной жизни. Объяснить – не может, но дать возможность пережить что-то – конечно. В нем заложено гораздо более емкое содержание, чем в традиционном изобразительном творчестве. Многие художники из так называемых реалистов – тот же Павел Никонов, который не приемлет нефигуративное искусство – делают абстракции. На выставке Никонова в Академии художеств я увидел его абстрактную работу.

Не хотите ли Вы сказать, что сегодняшний живописец (даже занимающийся фигуративом), вольно или невольно, на каком-то этапе впадает в абстракцию?

Разумеется. И чем лучше фигуративная вещь, тем она ближе к абст-

рактному мышлению. У того же Матисса самые интересные вещи решены как абстракции или как почти абстракции. Его декупажи, серия «Джаз» сделаны на грани абстракции. Так что о смерти абстрактного искусства говорить рано: так мало еще сказано этим искусством, что, по-моему, жить ему и жить.

Беседовал Михаил Бодэ