

Е В Г Е Н И Й
А Б Л И Н

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ЖИВОПИСЬ

СКУЛЬПТУРА

Стихи

Илья Аблин и Дмитрий Аблин

Евгений Аблин до недавнего времени был известен в основном как художник-монументалист. Начало его творчества связано с «суровым стилем». Но уже в его дипломной работе «Север» в поэзию «сурового стиля» прокрадывается стилистика северного модерна: глубокие, чуть размытые тона, общее ощущение драматичности пейзажа. В созданных в Свердловске работах (например, «Наши маяки», 1957 г.), парадных портретах передовиков проглядывает сначала даже не очень понятная ирония, предвещающая новую манеру. Вполне в духе «сурового стиля» выполнен динамичный пейзаж «Ленинградский проспект» (1960 г.). Близки к этому стилю созданные в соавторстве с группой художников мозаики Дворца пионеров на Ленинских горах (1959 – 1961 гг.).

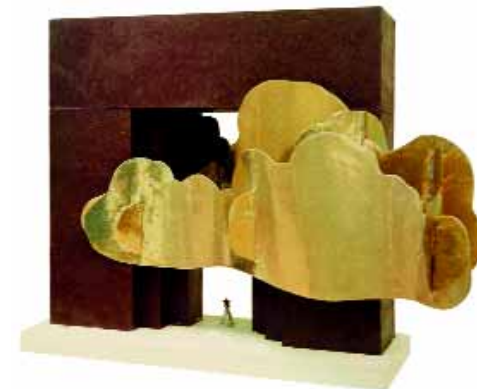
В середине шестидесятых у Аблина начинается новый период, связанный в монументальных работах с необычной свободой, полным отказом от фигуративности и тщательно разрабатываемой системой передачи абстрактных «состояний». Впервые такая модернистская стилистика появляется в мозаике в столовой и ресторане здания СЭВ (1966 г.), где глубокие тона флюоритов или колотого мрамора создают пластическую геометрию ритмически расположенных абстрактных мотивов.

В торговом центре Зеленограда (1969 – 1970 гг.) пронизывающий два этажа и возвышающийся над плоской кровлей параллелепипед, украшенный крупными, сильно вынесенными рельефами, «вытягивает» все здание. Брутальная пластика причудливо изгибающихся форм, покрытых крупной мозаикой из оков гранита, вызывает ощущение беспокойного урбанистического монумента. В интерьере те же мотивы с высоким рельефом агрессивно воздействуют на нейтральный неоконструктивистский интерьер и создают впечатление единой органической структуры, вросшей в здание.

Ирония, пробегающая вместе с «живчиками» из золотой смальты по рельефам в Зеленограде, в Ташкентском телецентре (1972 г.) приобретает новое качество, не встречающееся ни до, ни после в монументальных работах Аблина. Художник «спасает» скучную плоскую поверхность фасада иллюзорным рельефом из разноокрашенных геометрических фигур, выполненных мозаикой, исключительно удачно создает иллюзорную теневую подсечку, организует ритм стилизованными среднеазиатскими «жгутами» и рельефами из белого бетона. В этих рельефах своеобразный «среднеазиатский модернизм» приобретает черты насмешки: фигура скульптора, ваяющего бюст одного из поэтов Востока, трубаки, воспевающие перевозку хлопка на тракторах, минареты — все это утрировано и окружено крупными розами. На этом фоне на тонких тягах парят бабочки и стрекозы из красной меди.

В интерьере пилон лестницы организован мозаикой с абстрактными архитектурными и бионическими (в духе Миро) композициями, но эти цветные формы помещены в ирреальную среду с меняющимся по цвету небом, облаками и падающими с неба розами. Заметим, что эскизы к мозаике лестничного пилона являются самостоятельными станковыми работами сюрреалистического плана.

В станковых работах Аблина сюрреализм с немым символом семидесятых годов. В очень пластичной и монументальной работе «Лес» (1970 г.) это угрожающие торсы деревьев, в картине «Без четверти одиннадцать» и близких к ней двух работах с темой окна — внимание к гипертрофированной детали, неровные цвет



и свет и фантастика неба. Странными лошадиными черепами ловят взгляд зрителя работы 1974 г.: псевдозоологическое стадо с черепами на фабричных трубах и скачки с впервые примененным умножением композиционных составляющих — домов безликого города, труб и тех же черепов. Картины этого периода позволили художнику освоить сложную смысловую выразительность цвета и своеобразную литературность с немым подтекстом. В какой-то мере сюрреалистичны и четыре объемные фигуры из нержавеющей стали, стоящие перед декорированной иллюзорными складками слепой стеной Дворца культуры «Красный Аксай» в Ростове-на-Дону (1977 – 1978 гг.).

Найденный еще в Ташкенте прием расчленения плоскости «плоским» рельефом мозаики с переданными цветом тенями позволил и во дворце культуры в Батыйске (1979 г.) сделать стандартные фасады живыми и жизнерадостными.

Выполненные в 1980 г. мозаики для Центра международной торговли и Олимпийского бассейна в Москве демонстрируют виртуозное владение цветом, причем в последней работе пилон вышки для прыжков был декорирован как некий голубой коралл с пластичными отростками, поддерживающими площадки. Эту спокойную абстрактно-световую манеру завершила мозаика для Дворца культуры в Ставрополе (1984 г.), где лифтовая шахта была оформлена как бионическая структура с ветвями-побегами, завершенными шарами. Намеренно-символическое отношение к форме демонстрируют такие работы, как светильники московского моста в Строгине (1982 г.), выполненные из листового металла, и «вплавленный» в угол Института им. Вернадского бетонный шар (1982 г.) — простой и одновременно глубокий символ, заставляющий вспомнить Феллини.

Из эскиза монумента на Поклонной горе («Память», 1985 г.) с плавающими на стойках облаками и золотыми дождями (нитями памяти) логически вытекает композиция в одном из павильонов ВВЦ (1987 г.), где контурные или выполненные из листового стали облака контрастируют с вертикальными стальными тягами. С этими работами объединена спокойным символизмом скульптура из медных листов «Одинокое осеннее дерево на вершине холма».

Все стилиевые поиски и уже найденные пластические решения в последнее время в сконцентрированном виде преобразовались

Издательство «Мосты культуры»
ЛР № 030851 от 08.09.98

Формат 60х90/8 Бумага мелованная. Печ. л. 6. Тираж 500 экз. Печать офсетная.
Отпечатано в типографии Capital Press. 111024 Москва, шоссе Энтузиастов, 11а, корп. 1.
Заказ №



в станковой живописи Аблина. Если в «Деревьях» (1989 г.) чувствуется переключки с «Лесом» (1970 г.), то в последующих работах (1991 – 1992 гг.) складывается новая художественная манера, внутри которой отдельные мотивы из семидесятых — восьмидесятых годов если и улавливаются, то не связываются с конкретными прототипами.

Работы указанного времени можно разделить на два периода. В первом периоде (1991 – 1992 гг.) очень важны говорящие названия: «Агрессивные травы», «Романтический пейзаж», «Букет для любимой», «Синие свечи». В крупной форме, часто на подчеркнутой плоскости разворачивается статическое действо, где агрессия отдельных форм, взволнованность мотива и глубина цвета в одних работах сочетаются с настойчивым повторением орнаментального раппорта — в других. Это светящиеся окна отсутствующих домов, облака, цветы и даже перелетные птицы, включенные неожиданно в живописную золотую барочную раму на холсте. Почти во всех работах ощущается серьезность интенций автора, подчеркнутая законченность композиции. Отзвук авторской самоиронии, постмодернистские стилизации внезапно прорываются в «Венке для любимой» и в подчеркнуто значительных «Птицах».

Летом 1992 г. через работу «Одуванчики» манера художника перешла в другое качество. Картина «День четвертый» из серии «Сотворение мира» — это такое же орнаментальное панно с травами, как и «Одуванчики», но наложение мерцающего золотого шрифта библейской цитаты придает теме философскую высоту. Тема «Сотворение мира» развита в хаотичном «Дне первом» и космическом «Дне третьем». В «Сотворении мира» проглядывает стилистика романтически обобщенного декоративного модерна (например, панно Богаевского). Возвышенная тема «Сотворения мира» в последующих работах («Голубой город», «Розовый сон», «Вино из Барселоны», «Предчувствие») сменяется вновь ироническими стилизациями, в которых крупный масштаб и глубокий, чуть размытый цвет сочетаются с игровым антуражем: сетчатыми занавесками, любимыми художником падающими с неба розами, играющими амурами. Для этой «псевдолирической» серии характерно уплотнение отдельных предметов и фигур, трафаретность деталей и, как следствие, ирреальность пространства.

Для этих лет творчества Аблина очень характерна волнообразная смена серьезности и иронии, раздумья и юмористической констатации. Тот почти куртуазный и одновременно ироничный вариант культуры постмодернизма, который можно было бы назвать «изысканным трансавангардом», кажется манерой, наиболее соответствующей самоощущению художника, тому подъему, который аккумулировал лучшие формы и «предчувствия» прежнего времени. Соседство иронически повествовательных работ с «романтическими пейзажами» говорит о возможности продолжения статической философской линии, наиболее ясно воплощенной в серии «Сотворение мира». Дальнейшее развитие стилистического мастера обеспечено незаконченностью нынешнего периода творчества, его открытостью во времени.

Эти строки были написаны в 1992 г., когда никто еще не ведал масштабов потрясений, постигших Россию и коснувшихся всех сфер ее жизни, включая, конечно, и искусство. Монументальное искусство просто, кажется, перестало

существовать или превратилось в легковесные «Фенечки». Станковая живопись вместо ожидавшегося расцвета впала в вялотекущую депрессию, прерываемую только неживописными по сути триумфами местного масштаба.

В первой половине и середине 1990-х годов казалось, что рынок разрушает, а не строит, причем разрушает не обветшалые устои, а накопившийся у интеллигенции либерализм. В этих условиях устоять было очень сложно и для того, чтобы устоять, нужно было, как выражается Борис Гребенщиков, «держаться корней». Не каких-то отвлеченных, а своих, личных корней, ввинтившихся в землю раньше разразившейся бури.

Евгений Аблин в 1992 г. находился на вершине, он подошел к серьезным живописным и философским открытиям. Глядя из сегодняшнего дня, понимаешь, что и «Травы» и «Сотворение мира» за восемь лет стали классикой. Еще раньше стали классикой шестидесятиничского авангарда и модернистского символизма семидесятых крупные монументальные работы Аблина. А вот после классики начался новый, мучительный период поиска, когда однажды найденное состояние равновесия обрушилось разом, а нового равновесия, новой гармонии приходилось искать на самых разных, иногда окольных путях.

Монументальные работы Аблина последних лет ограничиваются композицией, выполненной для московской гостиницы «Пента-Ренессанс» (1993 г.), но опыты с монументальной скульптурой продолжались и вылились в псевдокичевые двумерные образы «Любителей пива» с надписями и пивными атрибутами, «Пяти девочек» под розовым китайским зонтиком и столь же готовый для реализации в городе «Фонтан» с фигурами парковых рабочих, держащих садовые шланги. Эти пробы по своей простоте и хитроватому юмору смыкаются с серией картин-копиплок, в которых фигуры кошек снабжены прорезями в полотне для монет, падающих в закартинный ящичек. «Копилки» тоже снабжены надписями, обрисовывающими просьбы разнообразных по возрасту и социальному положению кошек и котов.

В станковой живописи художника найденный когда-то орнаментальный раппорт из трав, горящих окон безликих домов и розочек в небе какое-то время сохранялся, но затем стал разрушаться на глазах, затягиваясь неведомыми пленками сомнения, вздуваясь искривлениями пространства и разверзаясь неожиданными разломами.

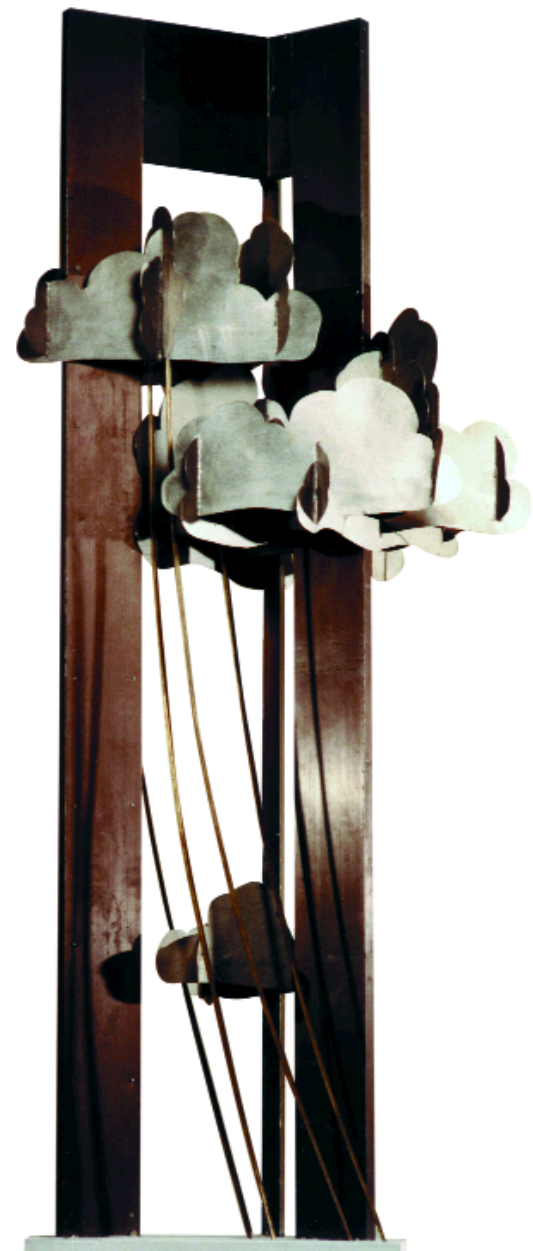
В «Одуванчиках» (1993 г.) сами одуванчики побеждены мрачностью тона, космический холодный ветер проносится в другом полотне («Ветер-2», 1994 г.), внутри старых травяных ковров вновь возникают копилки-кошечки (Беседа, 1999 г.). Завихрения иных миров проглядывают в «Зоне-5» с выпирающей на зрителя табличкой и повторяются в казалась бы мирном по названию «Заповеднике-2» (обе вещи — 1998 г.). В композиции «Готика» подмосковные сосны лезут в дачное окно и растут из него, заслоняя небо даже не кронами, а стволами. Рядом с этим тревожным миром стоит другой мир, который художник видит и передает нам в серии «Небесные травы» и абстрактных пейзажах («Розовое», «Золотое», «Теплая земля»). В композиции «27» внутри «веселеньких цветочков» появляются красные цифры, которые уже не угрожают, а интригуют.

В самых последних работах Аблина, среди которых выделяется «8 Марта», вновь найден легкий и, вместе с тем, возвышенный тон, отличающий лучшие полотна художника. На фоне, состоящем

из меркантильных разноцветных вырезок (узнается газета «Экстра-М»), парят фонари и бродят почти бестелесные фигуры веселых горожан. Это мечта о празднике на фоне безжалостных мелочей жизни, живущая в каждом из нас.

Владимир Седов





Игорь Пчельников

Самое интересное для меня в новых живописных сериях Евгения Аблина 90-х годов — это экспериментальная и вместе с тем последовательно обозначенное соединение макро и микромира природы. Природа, лишенная признаков ландшафтности, увиденная в его полотнах через крупный объектив, приближена к зрителю в своих внутренних отношениях как бесконечно вибрирующий мир и одновременно упорядоченная, организованная структура.

В лучших живописных работах художника многообразно проявилась его способность одухотворять обобщенные формы, обозначившаяся уже ранее в таких известных произведениях, как монументальный рельеф в Зеленограде. В своеобразном синтезе с процессуальным предметным исследованием природы она перерастает в возникающую на одном дыхании («Ветер»), то в полную тонких состояний («Синие свечи») картинность. Диапазон пространственных, колористических, ритмических намеков живописца развивается при этом от минимализма к сложному сосуществованию больших и малых величин, воспринимаемых как своеобразные метафоры бытия. В таких решениях монументальный дар соседствует с камерным лиризмом и декоративной раскованностью, что открывает, как представляется, новые творческие возможности, побуждая художника еще более убедительно искать пути соединения смелой фантазии и стилизма.

Игорь Светлов

С Евгением Аблиным меня связывает давняя дружба. С начала 50-х мы вместе учились в МИПИДИ, затем в ЛВХПУ им. В.Мухомовой (бывшее Штиглица). Дипломами нашими были большие панно для железнодорожных касс на Невском. У Жени была роспись «Север», а у меня — «Юг». Значительным событием для Аблина была поездка на Белое море и Кольский полуостров. Он привез с Белого моря не этюды, а огромные картины, составившие большой цикл работ. Эти пейзажи и сегодня не утрачивают своей остроты, живописного мастерства, смелости композиции, внутренней монументальности. После «Штиглица» — два года работы в Свердловске. Много пишет на Уралмаше, в Нижнем Тагиле.

Станковая живопись этого периода опять же монументальна в высоком значении этого понятия. Конец 50-х — начало 60-х — Дворец пионеров на Ленинских горах. Аблин — природный монументалист. Он — автор прекрасных мозаик в Ташкенте (телецентр), в Москве (Зеленограде и Хамер-центр). Евгению принадлежит приоритет из больших оков естественного камня. Станковая живопись Евгения Аблина развивается сама по себе — иногда пересекаясь с монументальной, иногда нет. Последние годы Женья работает над большими циклами: «Травы», «Город», «Небесные травы». Я уверен, что станковая живопись этого периода убедительно смотрелась бы в архитектуре, в интерьере офиса или жилого помещения. Аблин создал интересные пространственные композиции в крашеном дереве: «Четыре фигуры на лужайке», «Пять девочек». Станковая живопись Евгения Аблина связана с темой города и природы; иногда гротескна, иногда символична. Но всегда присутствует композиционная цельность и внутренняя монументальность.

Евгений Аблин принадлежит поколению художников, на долю которых выпала задача изменить назначение искусства в обществе. После многих лет, когда художники выполняли пропагандистский государственный заказ, работая на идеологию коммунизма, его поколение обратилось к человеку, к его чувствам и мироощущению. Это случилось не сразу и за это приходилось бороться еще многим и многим, но Аблин был среди первых.

Каждый делал это по-своему, и «суровый стиль», сразу получивший признание и уже ставший сегодня классикой русского искусства, не исчерпывает всего многообразия этого времени. Евгений Аблин идет своим путем, традиционно характерным именно для русского искусства. Как в своих работах в архитектуре, так и в станковой живописи, он обращается к тонкой иронии, к легкому, внешне незаметному юмору. Эти качества очень характерны для русского народного искусства, а в определенные периоды для искусства элитарно профессионального.

Для Аблина всегда важна в работе выдумка, тонкая затейливость мотива произведения. Он не пользуется открыто стилизацией под народное творчество, не эксплуатирует стандартные формы национального искусства, но всегда умеет понять и почувствовать присущие русскому искусству иносказания и аллегорию. Его вещи обладают несколькими способами прочтения и ничего не навязывают зрителю. Все время меняясь как художник, Аблин всегда остается самим собой в любом виде изобразительного искусства, которым он занимается.

Александр Ишин

Художников-монументалистов, обладающие столь развитой способностью архитектурного мышления, чтобы создавать работы, в той же мере принадлежащие архитектуре, что и пластическим искусствам не так уж много не только в практике русского искусства, но и в мировом опыте. Евгений Аблин — один из таких мастеров. Его рельеф с мозаикой из натуральных камней в торговом центре Зеленограда (1970 г.) давно уже стал хрестоматийным примером синтеза искусств. Аблин, со свойственным ему конструктивным мышлением, сумел подчинить сложную цветовую структуру строгому и точному ритму. Прошедшие годы доказали, что работа эта не подверглась «моральному старению».

На протяжении многих лет Евгений Аблин пишет композиции с падающими с неба цветами. Для него это — и аллегория счастья, и таинственный мир сказки, и поэтическое выражение своего отношения к жизни. Поэтому, когда любимый автором мотив падающих цветов одевается в сверкающий наряд мозаики (интерьер Ташкентского телецентра), когда от качеств материала пространство обретает глубину, а предметы — объемы, возникает произведение остроэмоциональное, которое не изображает, а выражает радость.

Евгений Аблин — художник чрезвычайно вдумчивый. Каждая его работа стала заметным этапом в развитии монументального искусства.



Отсутствие программы есть тоже программа. В программных шестидесятых Евгений Аблин явился выразителем именно этой точки зрения. Это особая, либеральная позиция, в значительной степени более западноевропейская, чем отечественная. Но только в России, в «исполнении» российского художника, она достигает своего максимума и позволяет творцу получать от своего искусства только удовольствие и радоваться жизни, несмотря на то что его окружает. Я бы не рискнул оценивать Аблина по одной или нескольким станковым вещам. Должно представить себе все архитектурное и жизненное пространство этого человека, чтобы понять степень его независимости от обстоятельств, от идеологии и порой... от себя самого.

Иван Лубенников

Виктория Лебедева





Рельеф-мозаика в торговом центре Зеленограда Околы цветных гранитов. Москва, 1970



Ташкентский телецентр Смальта, бетон, 2500 м². 1972 – 1978

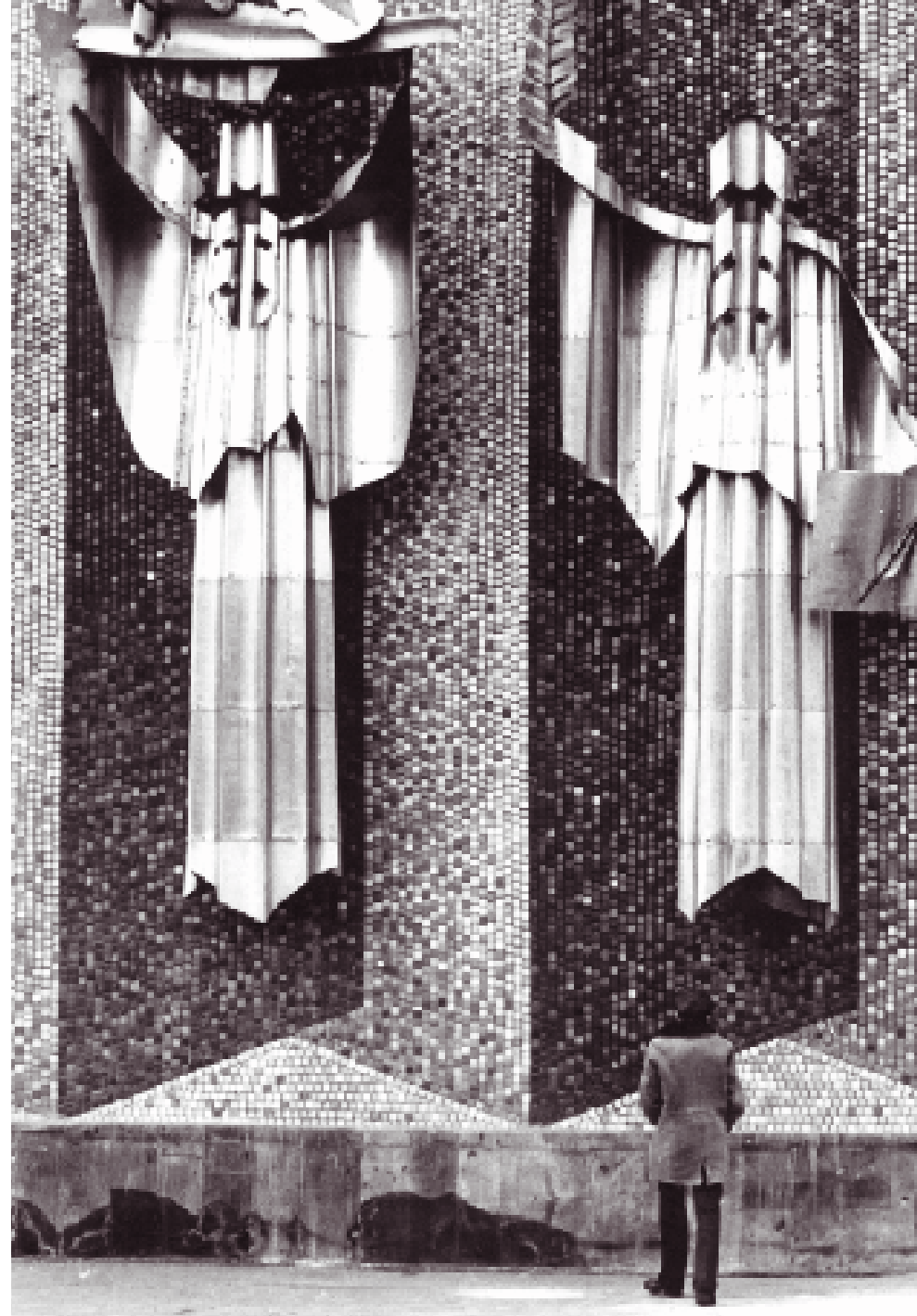


Ташкентский телецентр Фрагмент





Дворец культуры в Ростове-на-Дону Смальта, нерж. сталь, 1977





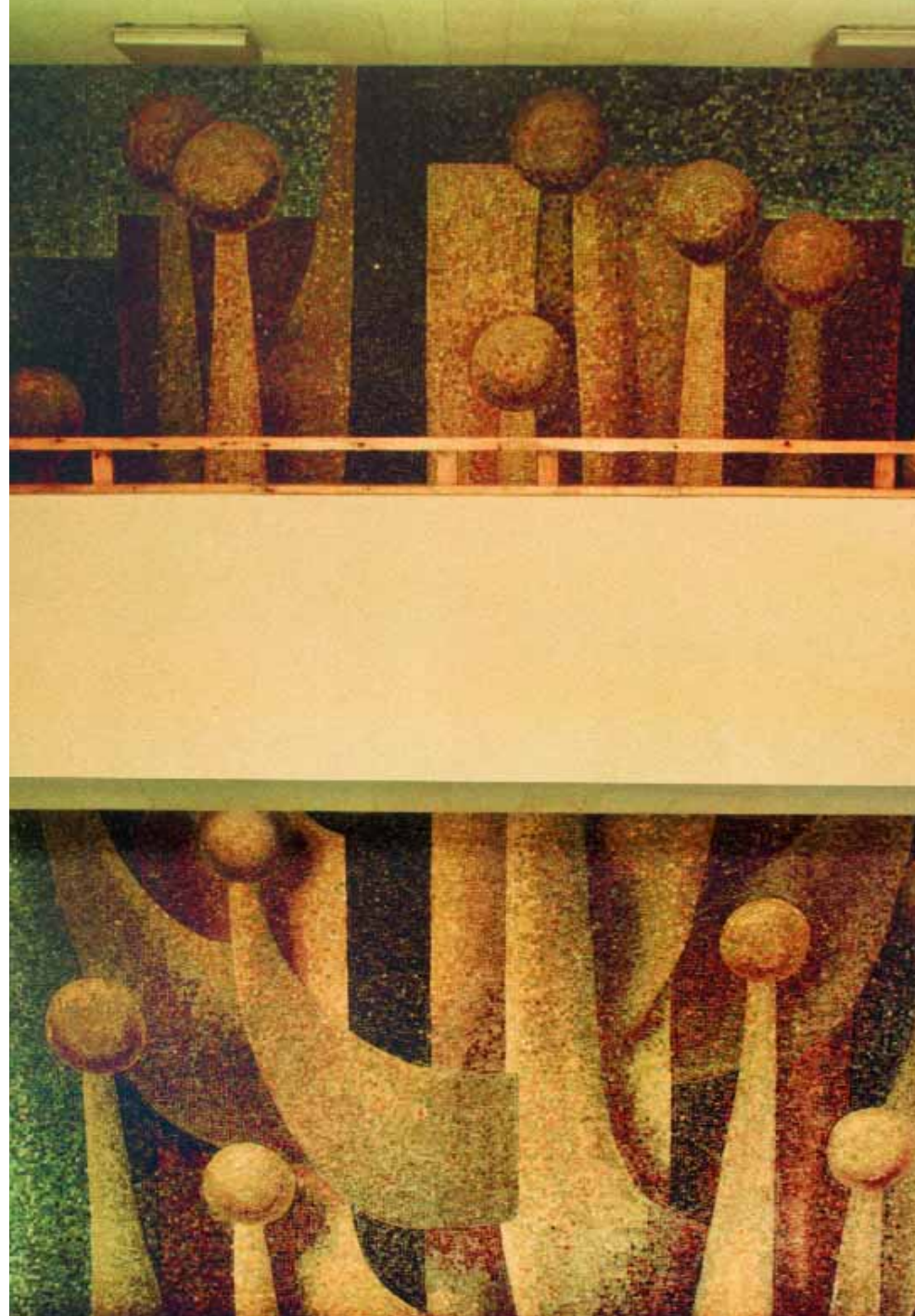


Фонари-скульптуры на мосту в Строгине Листовая сталь, стекло. Москва, 1982



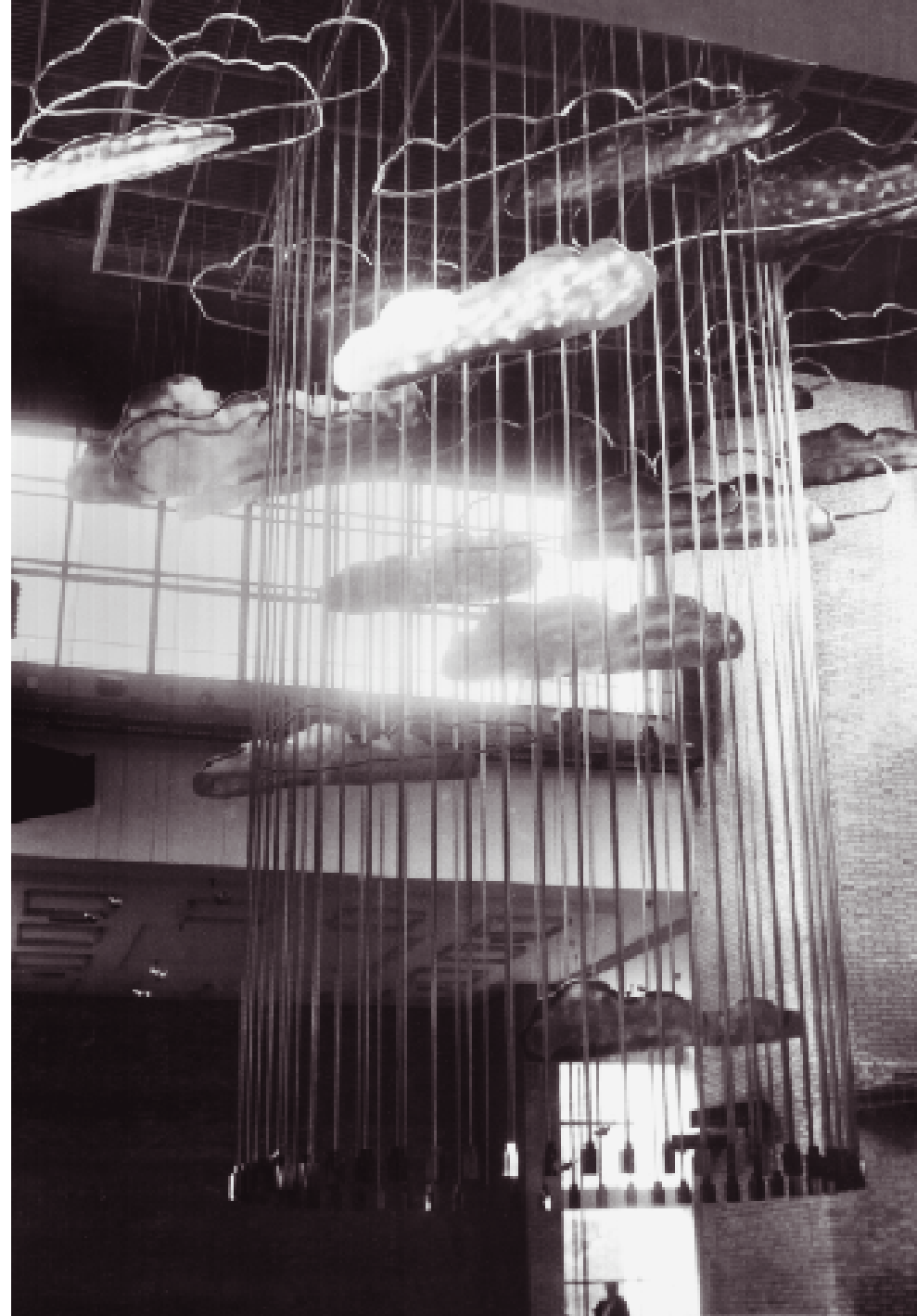


Мозаика зимнего сада во Дворце культуры Смальта. Ставрополь, 1985





Олимпийский бассейн Смальта. Москва, 1980





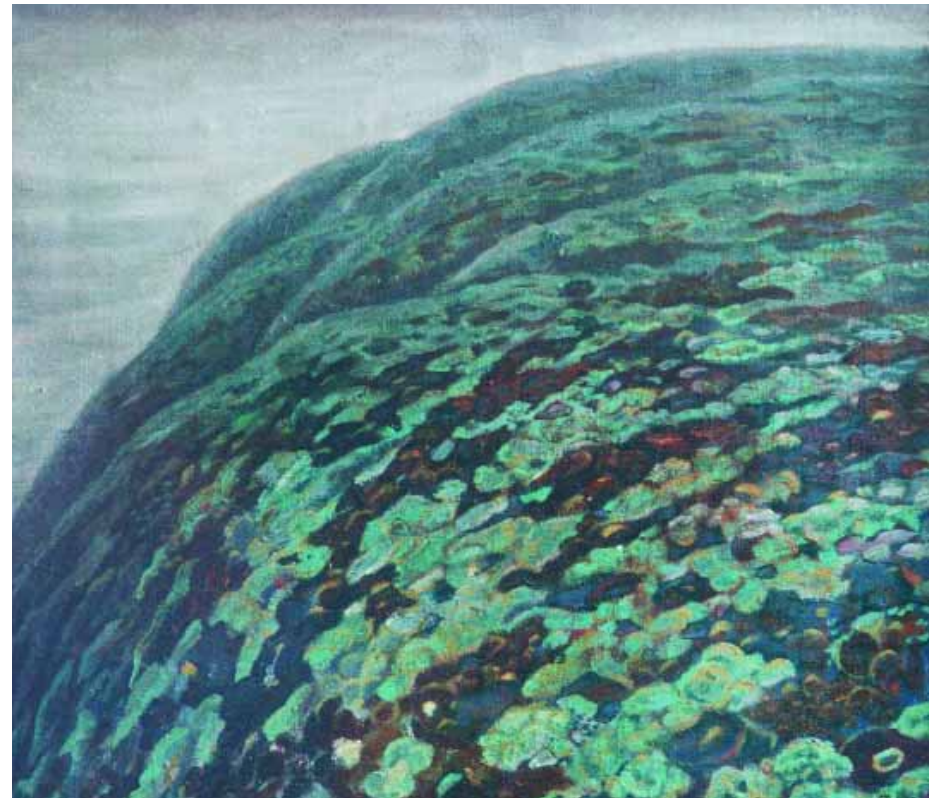
Белое море Х., м., 85x100, 1952

Это — море
Механическим шумом прибоя
Грузно ложится на жесткий галечный пляж.
Что докажешь ему?
Не витийствуй.
И в этот раз в споре
Ничего не добьешься,
Хотя правоту не отдашь.

Выплывь гальку. Темнеет. Остывает наверное ужин.
А до дома отсюда больше часа конной езды.
Толку чуть от риторики. Разве кому-нибудь нужен
Этот пыл, этот пафос.
Никто не уступит бразды.

Что толпе твоя речь?
Безразлично девятому валу, кто его позовет, —
Он негаданно явится сам.
Впрочем, дело твое, желаешь догнать свою славу —
Ахиллес черепаху,
И веру вверяешь словам.

И.А.



Белое море Х., м., 85x100, 1952

А там вдали все стелется дым,
Усталой рукой стороною тыльной
Сотру со лба все что было моим.
От этого жеста не сотрется нимб,
А станет немного грустно и пыльно.
До лета осталось несколько зим.

Д.А.



Хибины Х., м., 85x100, 1955



Хибины Х., м., 85x100, 1955

Все тянет тоска к заоблачным высям,
И тесно глазам за морозными стеклами.
Я тоже ни разу не был на крыше
Мира. И ближе я не был.
Героев не видел, чей портрет бы с натуры.
И с детства к рисунку я не был способен.
Но тянет тоска гулять по карнизам,
На льдистом стекле чей-то профиль выводит.

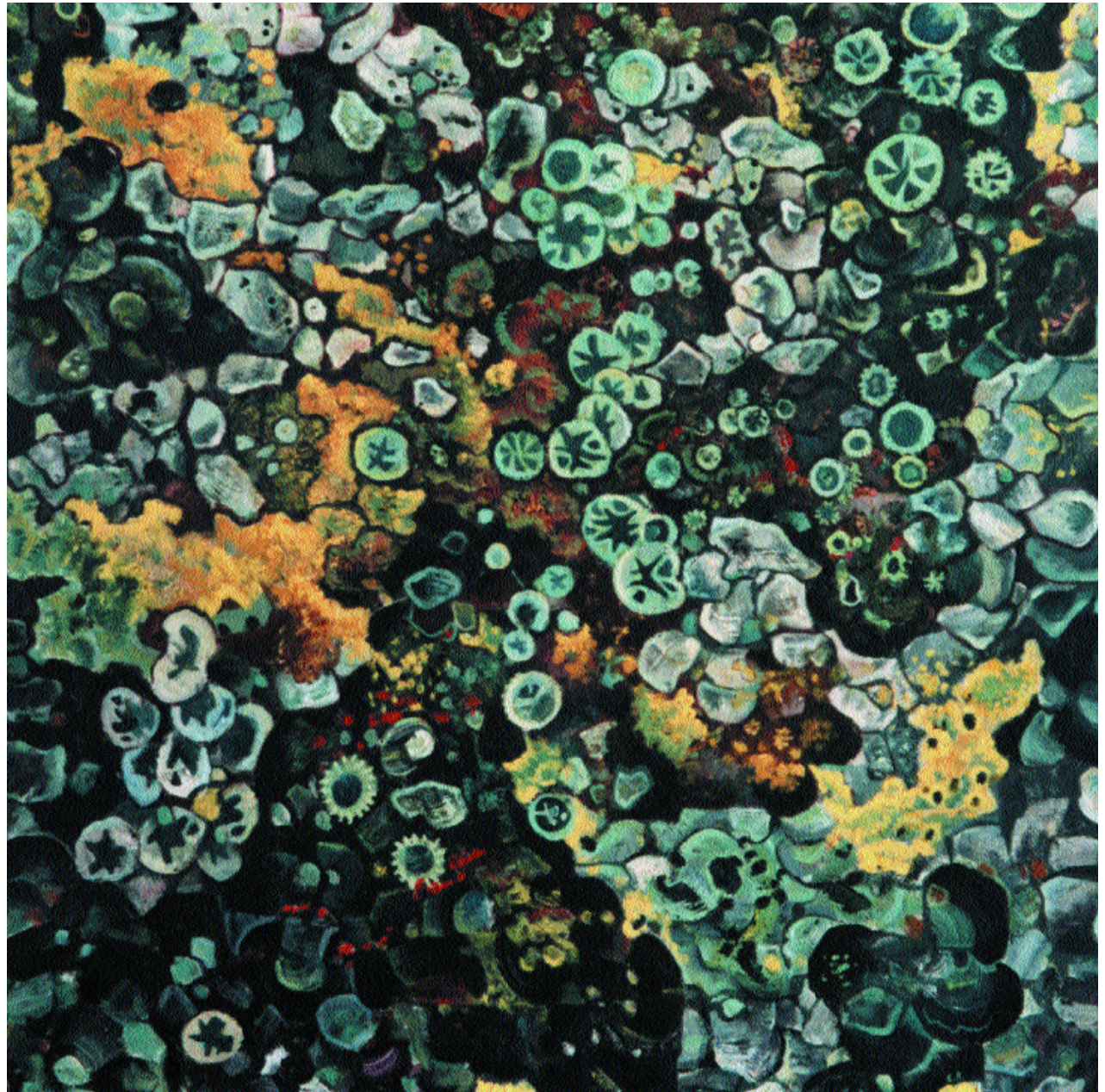
И.А.



Несется вскачь апрельская вода,
Линяют бурым цветом города,
Разбавлен голубым лохматый дым небес,
И тяжесть ночи свой теряет вес.

Теряет тяжесть воздуха руда,
Все ниже провисают провода,
А каждый дом — почти палаццо дожа,
И бывший снег — шагрeneвая кожа.

И.А.





Скачки Орг., м., 65x70, 1974

Стадо Орг., м., 65x70, 1974



И вновь минуют тягостные сутки.
Мне не звонят, молчит мой телефон,
И зыбкие, как дымка, забудки
Обволокли квартиру. На плафон

Светильника в прихожей села птица,
Сорока, кажется. Глазет на меня.
И говорит: «Тебе это не снится.
Ты умер. С праздником, Илья!»

Подстилка мха, в углах глухой лишайник,
Стволы дерев, растущие из стен,
А двери нет, и окна, как подрамник,
Плющом затянуты. Я знаю — это плен.

На кухне звери водят хороводы —
Как часовой обкруживает пост,
Как пес блохастый уличной породы
Себя поймать старается за хвост.

Над головою птицы строят гнезда,
А в ванной комнате журчит лесной ручей,
И ржавые, погнувшиеся гвозди
В руке висят на связке для ключей.

И я вдыхаю терпкий запах леса —
Он вытеснил уставший дух жилья.
Но вновь — зачем? — как траурная месса
Рвет кадр будильник трелью соловья.

И.А.





А с неба падали розы Х., м., 125x72, 1970



День рождения Орг., м., 125x72, 1970



Таватуй. Добро пожаловать! Х., м., 105x85. Урал, 1975



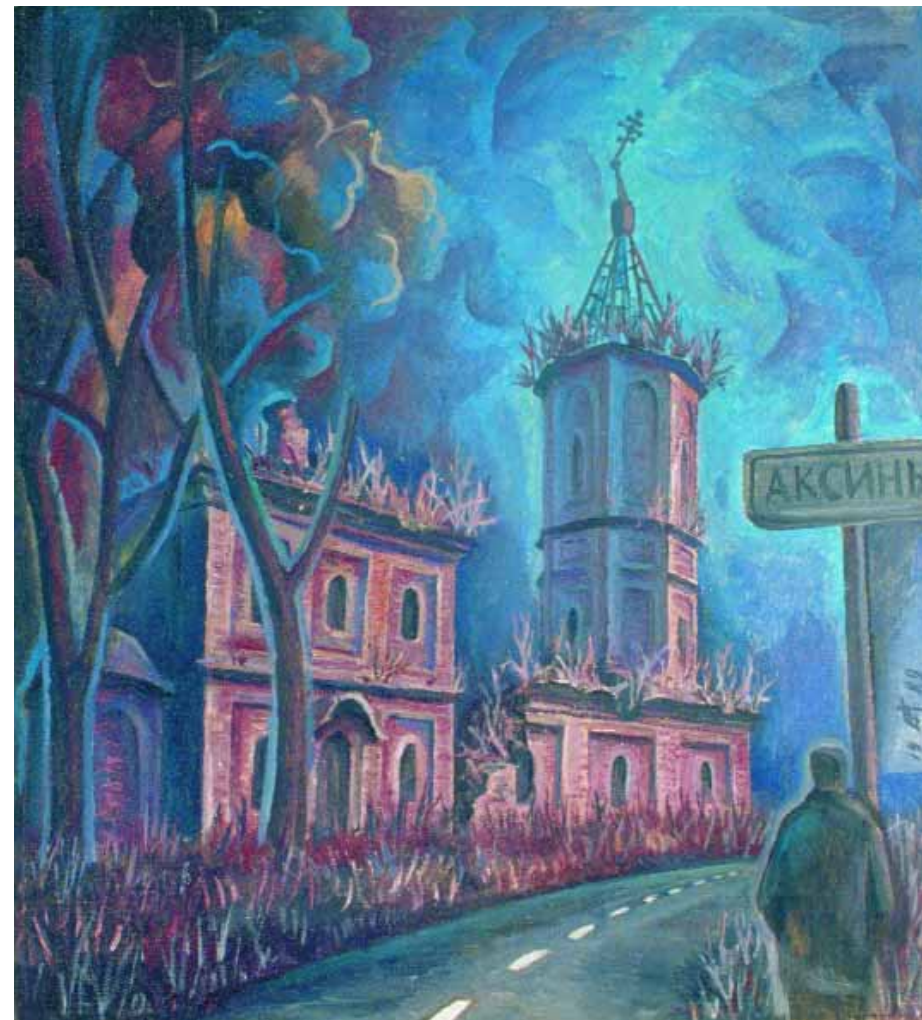
Таватуй Х., м., 75x90. Урал, 1975

И когда просыпаюсь, снова об этом —
 Пусть скрипнет постскриптум пером по бумаге.
 Лет пять уже не шлют мне писем —
 Это не значит, что я одинок,
 Или, напротив, что близкие рядом.

И.А.



Добрый вечер, Анна Алексеевна, здравствуйте, Петр Леонидович Х., м., 70x80, 1982



Аксиньино Х., м., 100x90, 1982

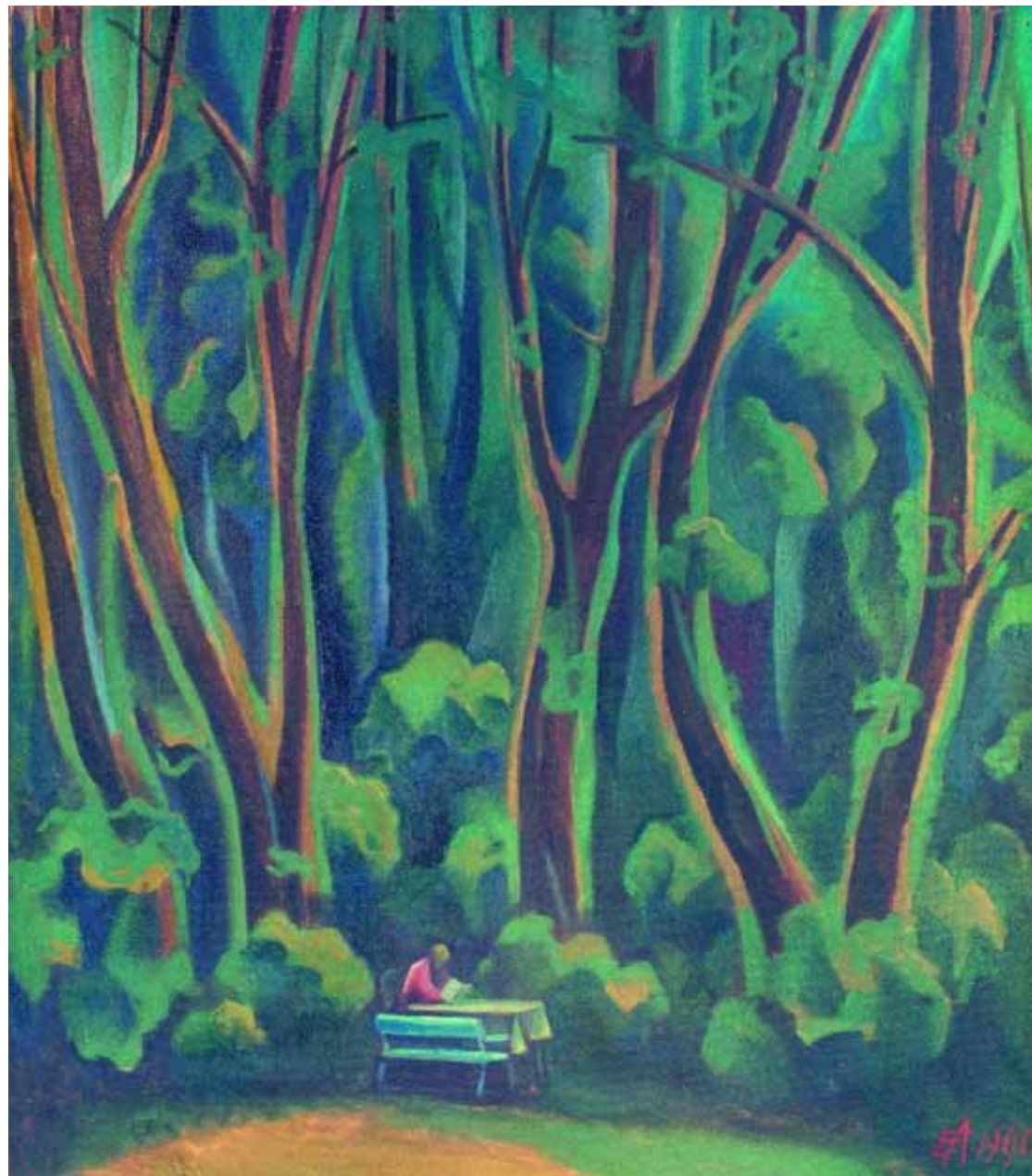
От дома тянет дымом.
Крыльца пуста рука.
До рвоты, дыр, порывом
Линяют облака.

До темноты прорваться,
Скорее — дотемна!
Из вечности, из страсти —
Состарилась она...

И.А.



Просто пейзаж Х., м., 100х80, 1990





Ветер-2 Х., м., 90x100, 1996

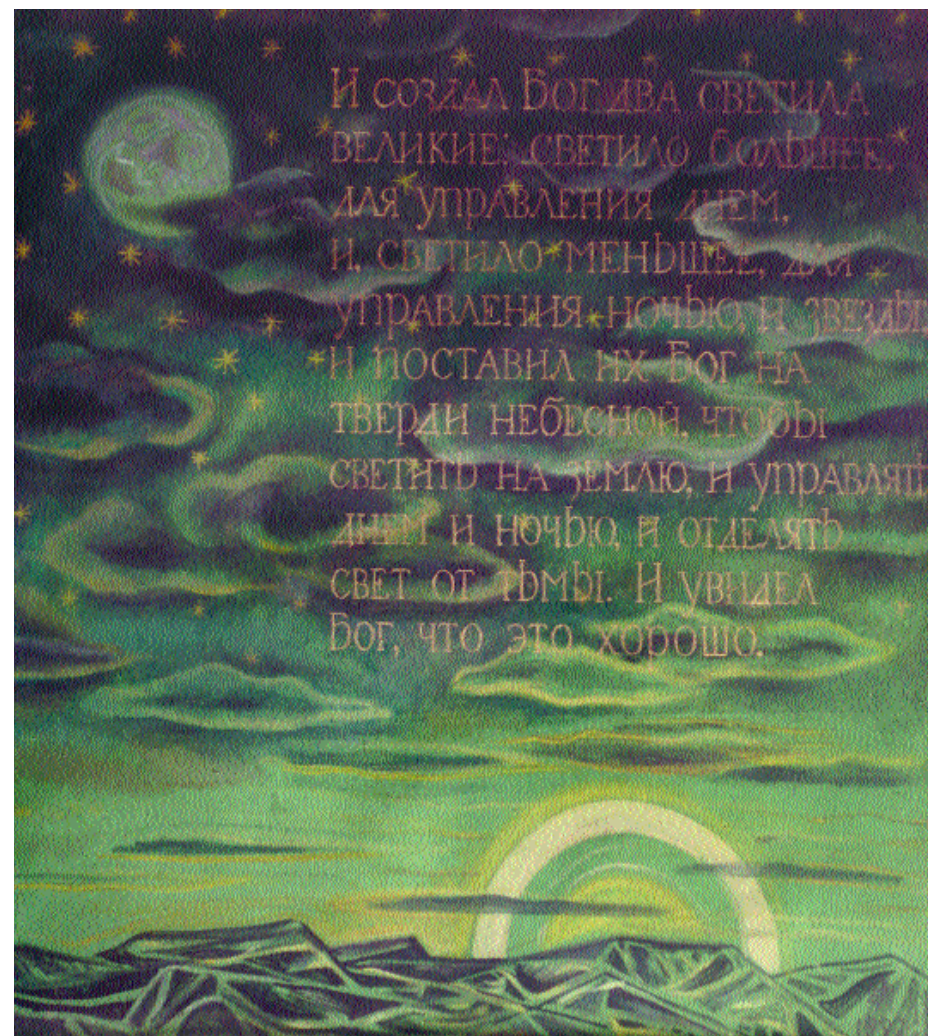
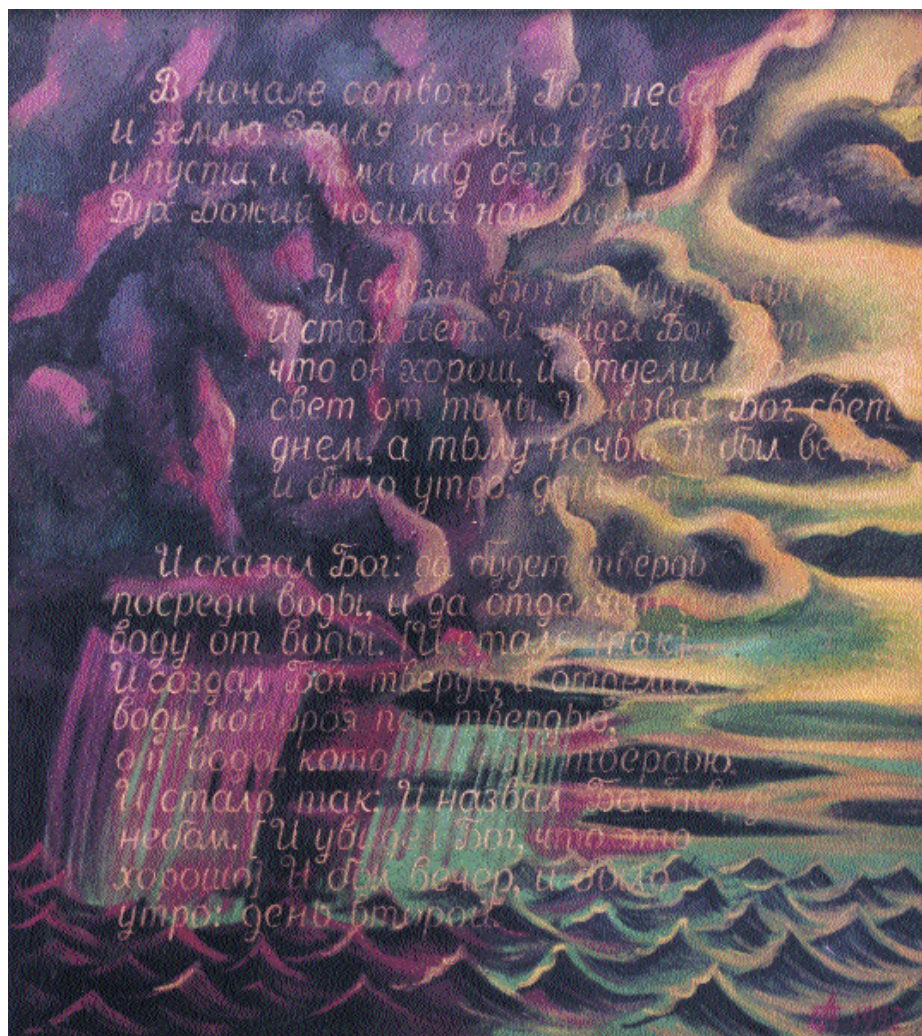


Одуванчики Орг., м., 133x120, 1992



Зонтики Орг., м., 100x100, 1992





Преступника тянет на место событий.
Он хочет еще раз напрячь свои нервы.
Но их не спасают такие маневры.
Жертву не тянут эти места.
Ее биография очень проста.
Обычно она пройдет стороной.
Свидетеля психика будет иною:
Он смотрит внимательно в лица прохожих,
Боясь и надеясь увидеть похожих.
В толпе безусловно не может не быть их.

Так ходят по городу все в одиночку.
Среди окружающих неразличимы,
Поскольку, конечно, носят личину.
Один надевает ее из опаски.
Двое других не сняли маски.
Двое других не смыли грим,
Себе говоря: «Мы, наверно, продлим
Надолго, навечно, затайнем отсрочку».

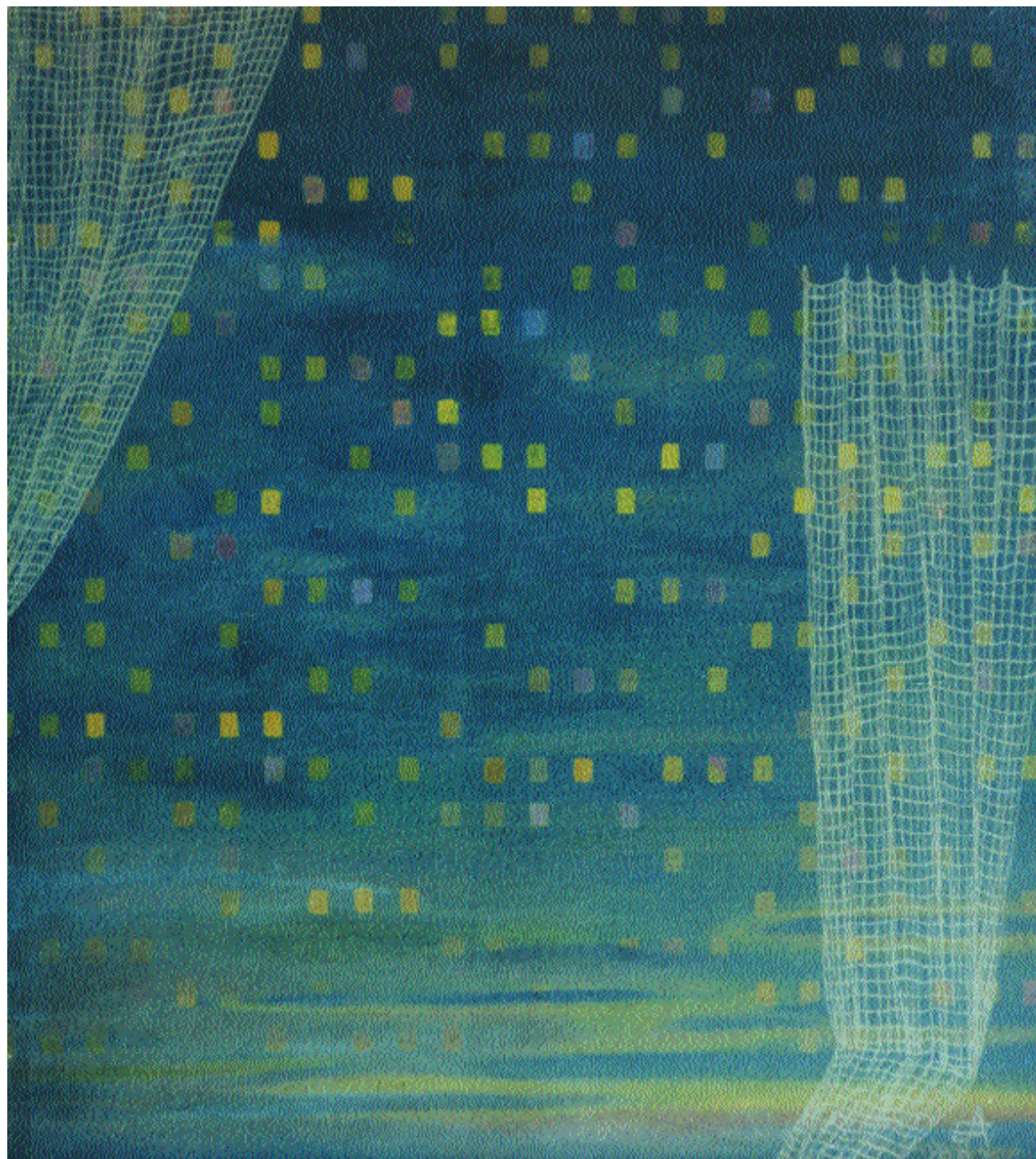
А время идет. Утихают все страсти.
И незаметно стираются лица
Надетые ими. Так воцарится
Забвенье. Жертва спрямляет путь.
Свидетель не смотрит. Преступник ничуть
К Мекке не тянется. Близится счастье.

Но время идет, а дорога приводит:
Им жанра законы дают randevu
В этом же месте. Не ждите вдову
Вскоре увидеть. Похоже, что вроде
Все входит в привычку. Все трое придут
Еще раз туда же. Их тянет друг к другу.
Жертва, преступник, свидетель по кругу
Бродят. Все помнят роли:
Жертва не может жить без боли,
Преступник скучает, когда нет цели,
Свидетеля манят заборные щели.
Привычка в обычай возводит беду.

Наверно написано так на роду
Всем этим людям. Я тоже иду
В это же место. Но роли не знаю.
Не знаю, что тянет меня туда.
Ни слова вперед не выдаст беда.

И медленный занавес снега сугробы
Сметает с дорог. И предутренний свет
Забрезжит за рампой. Раздвинуты шторы.
И надпись погаснет: «ВЫХОДА НЕТ».

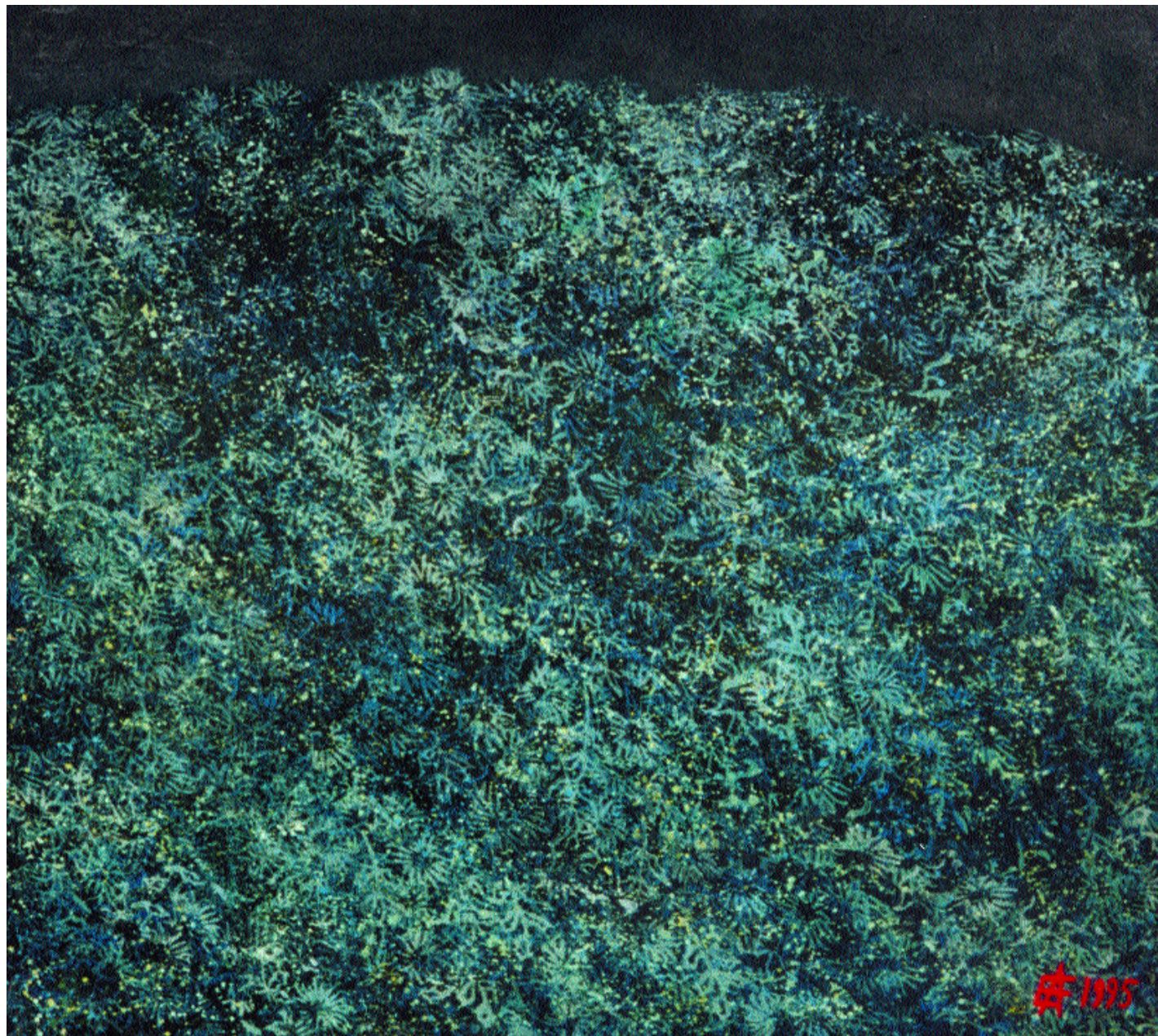
И.А.



Ночной автобус. Мой Харон,
Сегодня ты в последней смене.
Уносит улица паром.
Подъезд во власти сновидений.

Не ходит лифт давно уже
В чужих домах — моих владеньях.
А дверь на каждом этаже
Всегда открыта для паденья.

И.А.

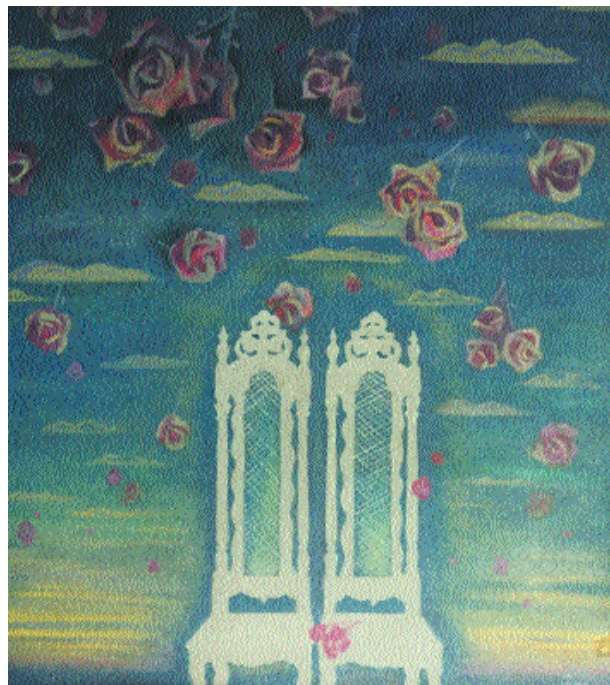


Я был счастлив видеть счастливым твое лицо,
Умом понимаю только то, что понять дано.
Тяжелое небо с утра налито свинцом,
Однолюбю во всем мерещится лишь одно.

Завтра будет сегодня таким же вчера,
Лето, осень, зима, весна, снова лето,
Ветра нету — здесь давно не дуют ветра,
Вес души равен весу воздуха массой нетто.

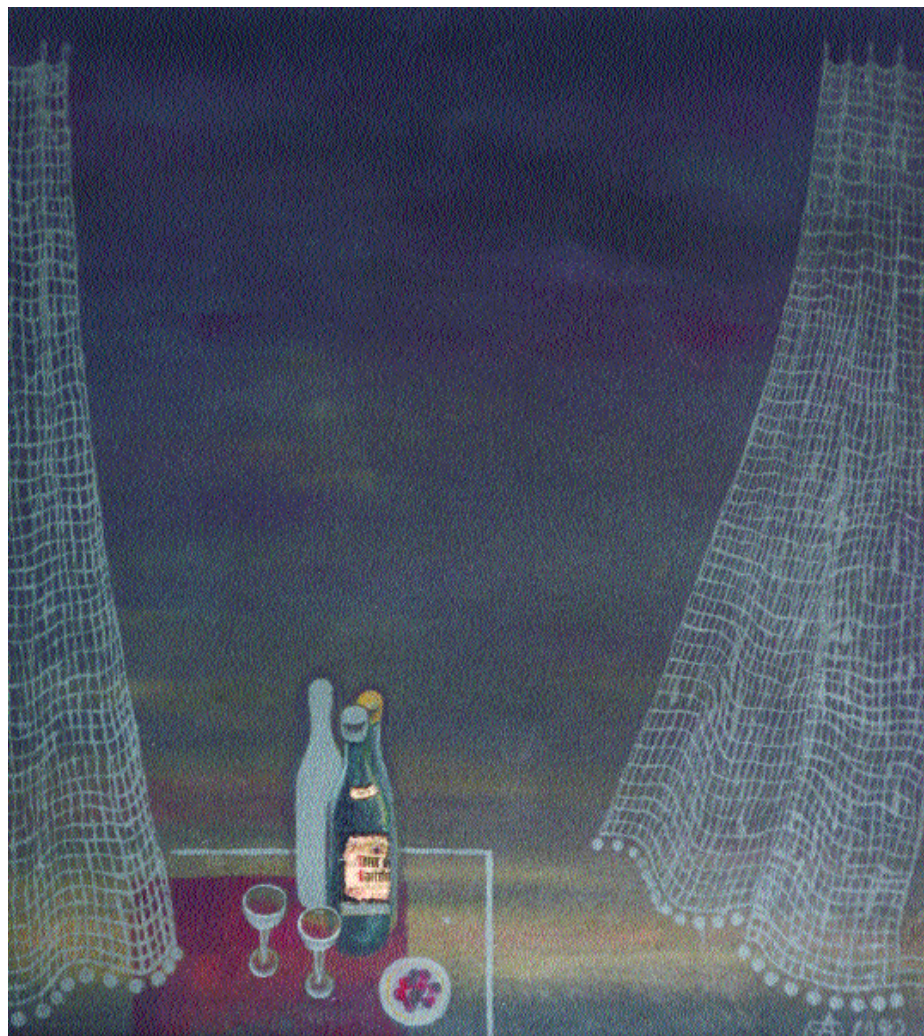
Брутто мыслей, забрало духа, дождя столетье.

ДА.



Розовый сон Орг., акр. эмали, 133x120, 1992





Вино из Барселоны Орг., акр. эмали, 133x120, 1992



Монументальный пейзаж Орг., м., 133x120, 1992

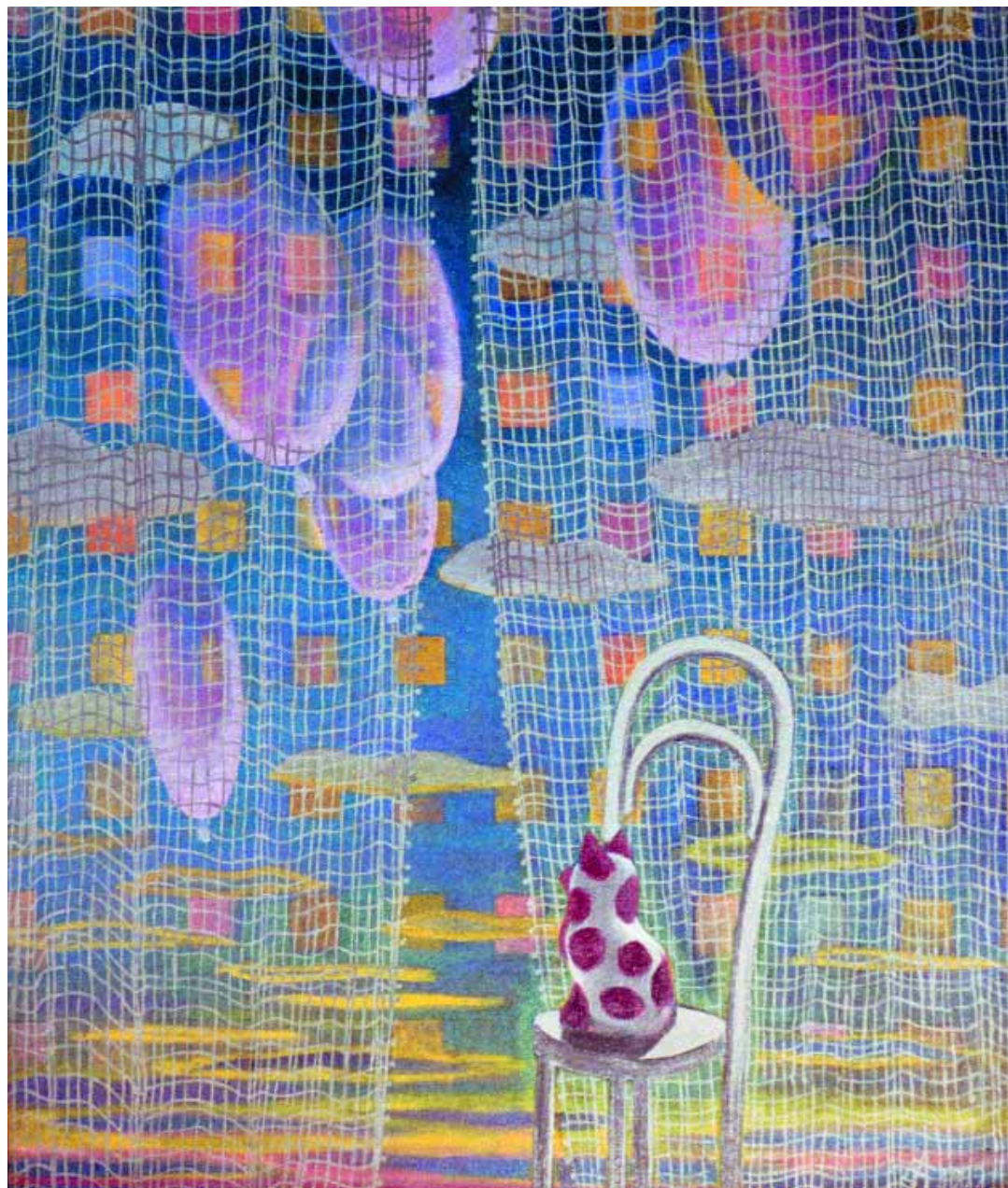
А все-таки я немного устал.
 Сяду чуть-чуть отдохнуть на стул.
 Спинка его — холодная сталь.
 Отличная вещь для тех, кто сутул.

Гляжу в окно: машины туда-сюда.
 Это — аквариум, в нем покой.
 Я бы к ним, но их жизнь — вода.
 ...смахну со стекла пыль рукой.

Д.А.



Время II Орг., м., d — 55, 1998



Как точка для отсчета есть порог.
Дороги есть, как вызов постоянству.
Есть три оси, чтобы постичь пространство,
И время есть, как движитель дорог.

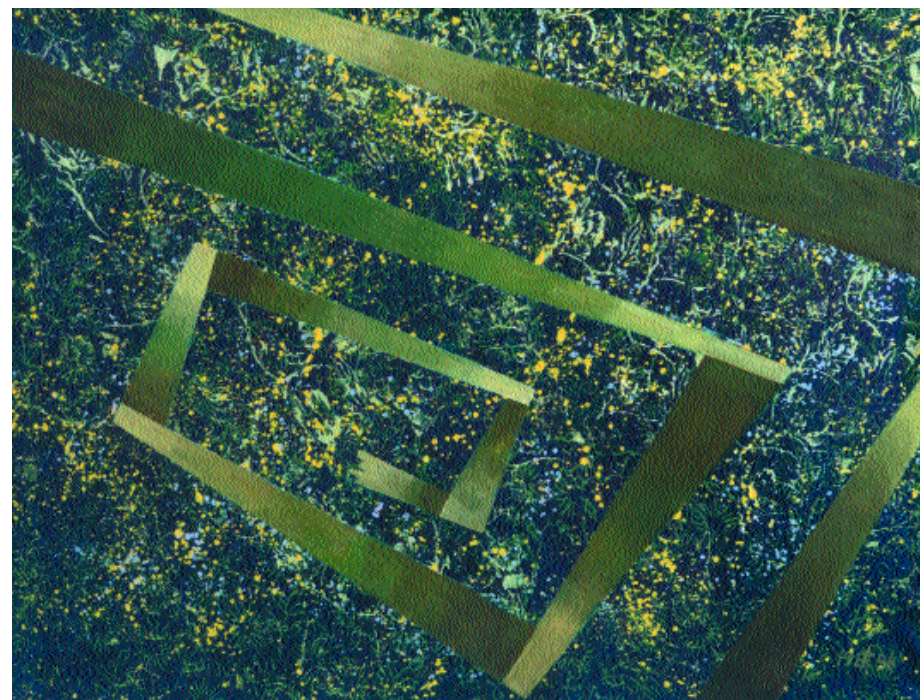
И как предел для скорости полета
Есть солнца луч, протянутый во мрак.
Все в мире твердо, все должно быть так.
Но небо светит сквозь зрачок пилота.

Что видит он — никак я не пойму.
И потому пока я не летаю.
Проселка пыль по двум осям глотаю.
И что-то жду все время потому.

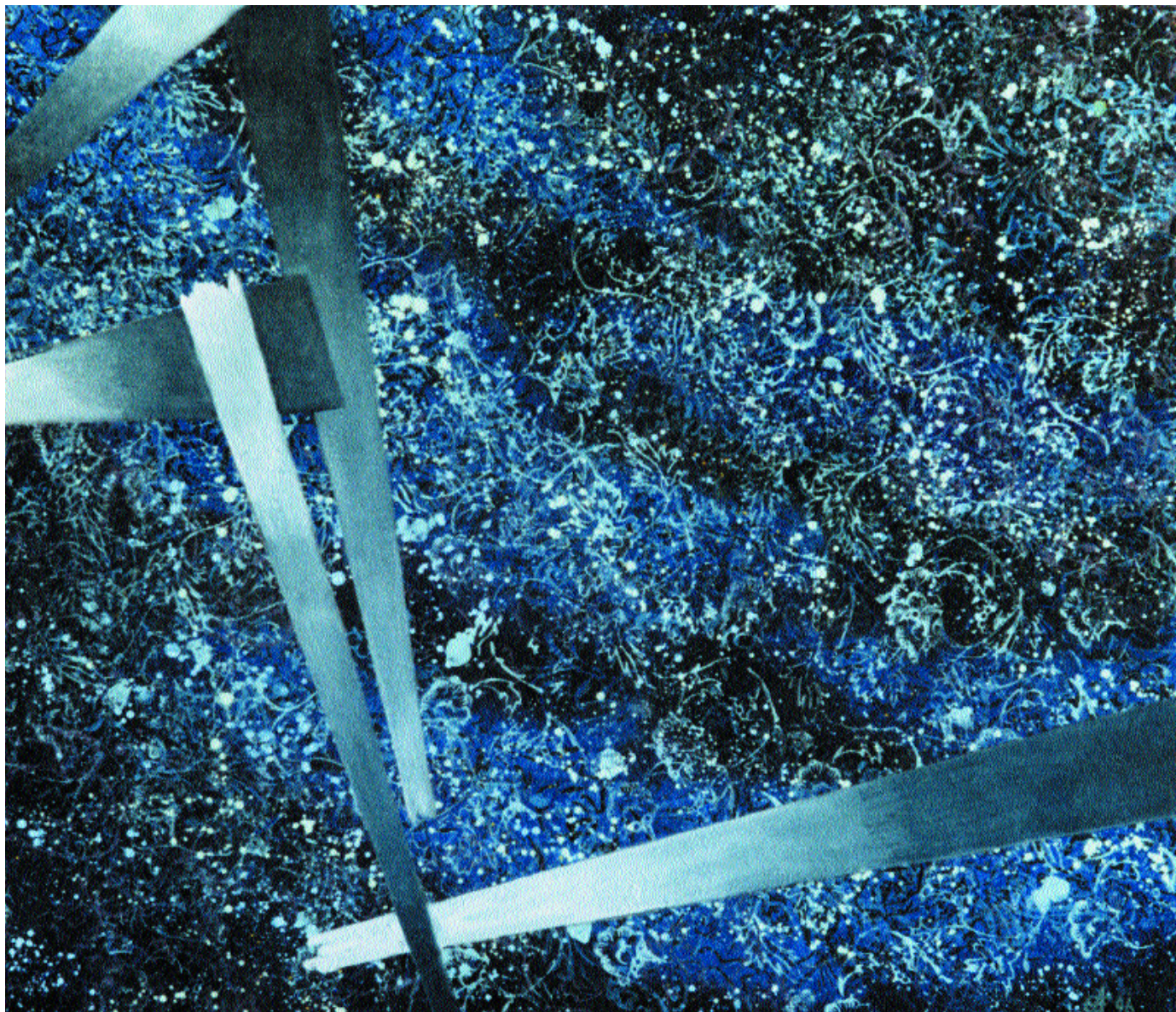
И.А.



Небесные травы 2 Х. м., 100x130, 1997



Небесные травы 1 Х. м., 100x130, 1997



Небесные травы 3 Х., м., 100x115, 1997

Глаза привыкли к темноте:
Невнятно громоздятся вещи.
Их очертания не те,
Не тот им силуэт обещан

Ночным предчувствием беды.
Углом ощерены предметы.
Будильником заведены
Стекла разбитого приметы.

Томится ночь. Случайный звук
Дробит ознобом позвоночник.
Разбередил молчанье вдруг
Подслеповатый полуночник.

Он рвется к свету в темноте.
Он к утру рвется, чтобы выжить.
На звезды смотрит, но и те
Рассвет не могут сделать ближе.

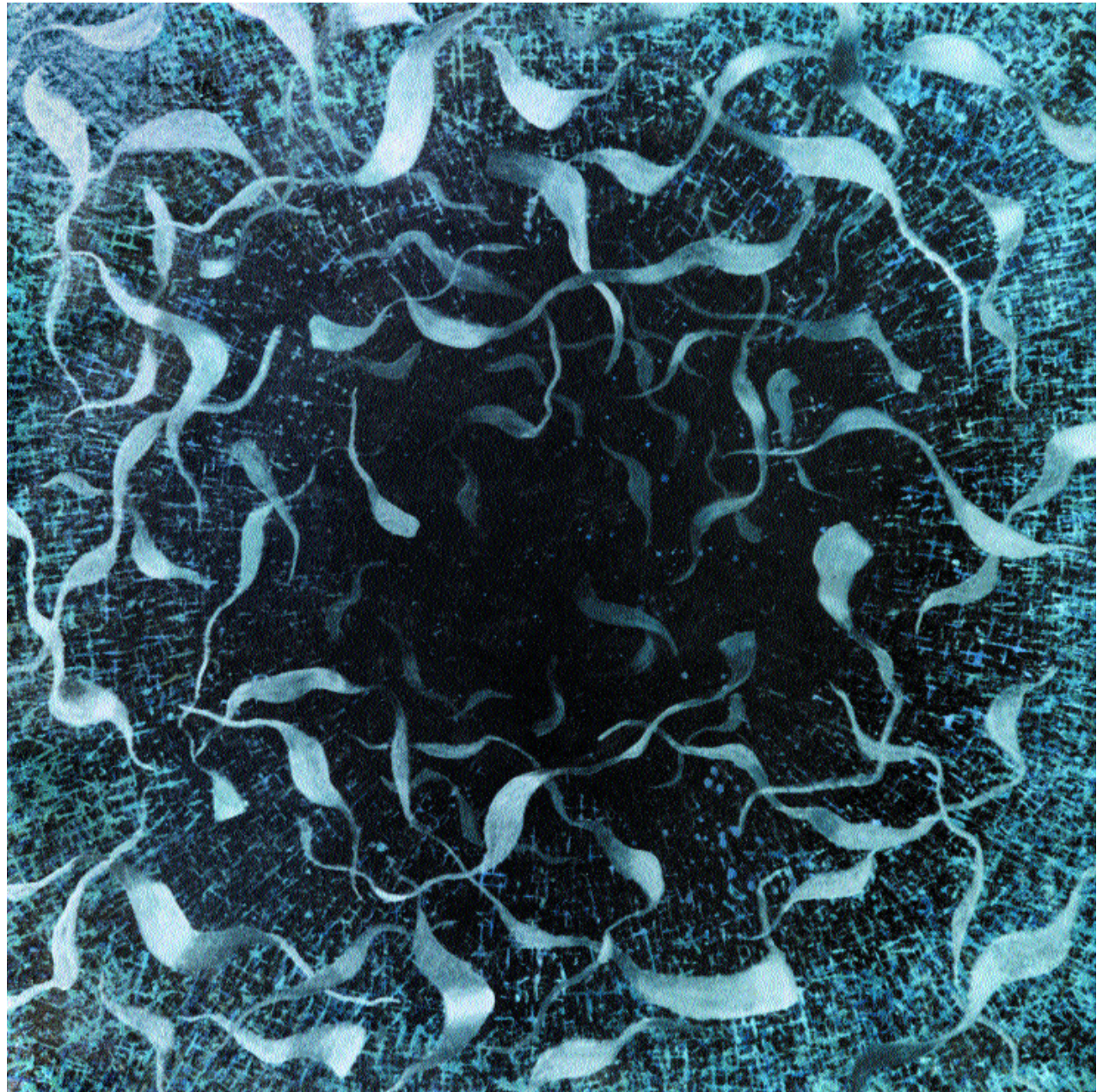
И.А.



Небесные травы 4 Х., м., d — 55, 1997

Ночная бессонница —
 Чересполосица
 Яви и бреда.
 Просится, просится,
 Сунется с улицы
 Призрак рассвета —
 Магнит полнолуния.
 Планетарная света уния
 Целит солнечный зайчик
 Луной в зрачок.
 Втуне я
 Веки зашториваю —
 Дурачок!
 Он внутри уже мечется,
 Отражаясь от стенок черепа —
 Зеркальных, как стена парикмахерской.
 Череспо-
 лосица
 Лучей и мрака.
 Стекланный что ли я?
 Или просто отделка лаком?
 Сквозь щелки свет пробивается —
 Нимб. Нимб. Нимб.
 Отдаленное сходство с Ним,
 После снятия с креста.
 Богохульство...
 Обратный счет от ста
 К единице —
 Бесплодная мера
 В яви, где сон не заменит веры.
 Счет прямой, не дойдя до тысячи,
 Тычется в утро,
 Где ватный туман
 Матово белит
 промежности рам,
 и проблески стекол,
 желтых в ночи,
 гаснут и ждут,
 когда солнца лучи
 их снова зажгут.
 На рассветной волне
 я мягко качаюсь, забывшись во сне.

И.А.



Редееет лес у городской черты.
И небеса, который день как серы.
Асфальт у школы разлинован мелом
И в урнах вянут старые цветы.

Роняет лес багряный свой убор.
На перекрестке пыльный светофор
Считалочку считает одиноко.
Ему водить, и он мигает оком.

Его завидев, прибавляет ход,
Домой спешащий, поздний пешеход.

И года времена сменяются неслышно.

И.А.



Двадцать семь Х., м., 133x120, 1994



Теплая земля Х., м., 133x120, 1996



Прогулка X., м., 100x80, 1997



Сон, приснившийся мне на Николиной горе X., м., 140x70, 2000

Все ниже небо московской осени.
 Уменьшается косинус
 Угла с вершиной на горизонте.
 По закону сезона — мысли о зонте.
 В окно осторожно, как из щели окопа,
 Вытягиваю голову с осмотрительностью перископа
 В чужой и неведомой акватории.
 С этажа выше торопится до-ре-ми —
 С утра и без продыху — дочка соседки.
 Напротив окна воробей на ветке
 Промок окончательно. Явь негатива.
 Никто из телефонного моего актива
 Не берет протянутой трубки. Понятно.
 Но как теперь идти на полятный?
 Придется выуживать в иллюминаторе
 Прохожих, готовых со мною на трое.
 Опавшие в осень жизни люди...
 Если и завтра пасмурно будет,
 Кажется, это уже понедельник,
 Но денег по-прежнему: нет денег,
 Если и завтра все тот же, все так же
 Педантичный дождь с непрерывностью стажа —
 Седьмая пятница за неделю,
 От тоски застенной я совсем обалдею.
 И той, из трубки, что со мной почти не знакома,
 Обрадуюсь как любимой, застав ее дома.

И.А.



Мимо прошла эта глупая дата.
 Не дали мне взять самоотвода —
 Моя жизнь теперь просто вата,
 Свляющаяся от йода.

На прошлое смотрю сквозь лупу:
 На него наложили лапы.
 Этот мир — мир кукол,
 Как сказал папе друг папы...

Д.А.



Поездка за город Х., м., 92x100, 1999



Завтрак на траве Х., м., 100x80, 1997

А я перелетная бабочка,
Никому не нужный цветок на ветру.
Солнце, слепая лампочка,
Лучом пригвоздит к утру.

ДА.



Зона-5 X., м., 100x100, 1998



Бабочки X., м., 100x100, 1998



Травы Орг., м., 100x100, 1997

По долинам бескрайним рассеянно шаря,
Найду цветка безымянный шарик,
Аукну неба сплошной кусок,
Окуну себя в шершавый песок.

Врасту в него, стану цветком,
Шумным на юг потянусь косяком.

Д.А.

Сиротство глаз, блестящих в темноте.
 Я вновь надеюсь — это те.
 Но свет включаю — нет не эти.
 И кто здесь может быть в ответе,

Что в дом пустой я прихожу,
 И лишь сосед по этажу
 Мне говорит: «Разводят кошек —
 Глядят на нас из всех окошек».

«Ну что поделать», — отвечаю. —
 «Вы заходите. Выпьем чаю».
 А сам в лицо его гляжу.
 Не тот сосед по этажу

Достался мне. Бессилен он
 Увидеть в доме горный склон,
 И ожидать взлета в лифте,
 Что делят шансы фифти-фифти

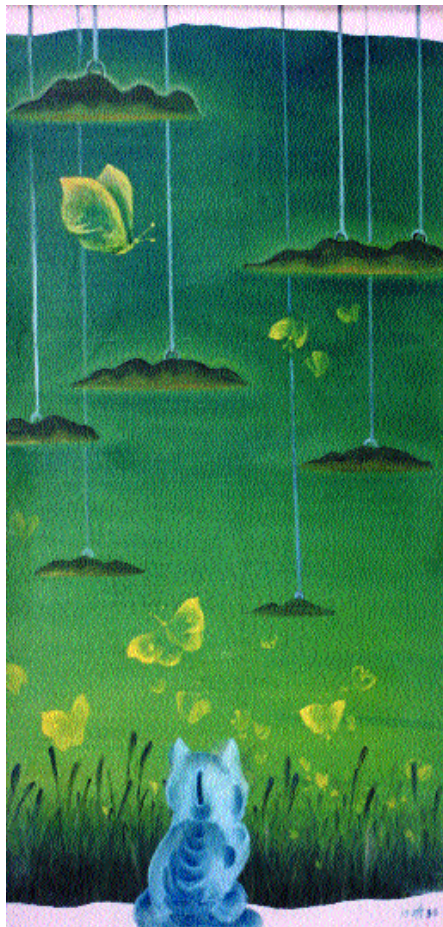
Пурга, лавина, камнепад.
 Но даже этому я рад.
 Всегда являл он Божью милость,
 Когда мне прежде доводилось

Вот так вот вздрогнуть в темноте,
 И убедиться, что не те,
 И поперхнуться немотою,
 И думать горько, — что я стою?

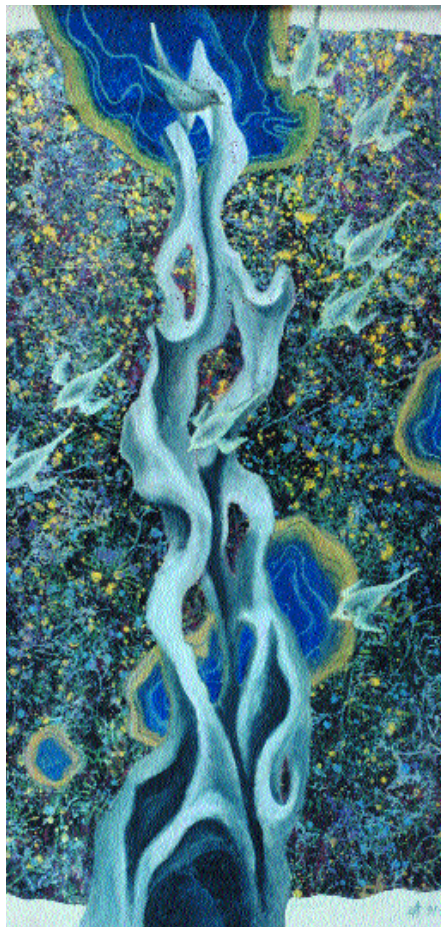
...Он лифта отворял ворота
 И говорил: «Погода что-то...
 Который час?» «Наверно, восемь».
 Придя в себя, я думал: Осень.
 Но дайте срок — все будет вновь.

И.А.





Придуманный пейзаж X., м., 100x50, 1999



Синие озера X., м., 100x50, 1999



Ностальгия X., м., 100x60, 1998

Стекает стаккато труб водостока,
Стихает стократно до света востока.
След остывает до запада света,
Свет остывает в тени силуэта.

Сам силуэт, рожденный рассветом,
Росой и листвою, и зрелостью лета,
Оазиса страстью, означив границы,
Прозрачности полдня с трудом сторонится.

С утра до заката свет борется с тенью,
Полого, покато течет под растенья.
Но в ночь прорастают темени зерна —
Закон равновесия белого с черным.

И.А.



Одинокое осеннее дерево на вершине холма Медь, 60x25x25



Золотое Х., м., 90x145, 1996

Этот мир стал слишком скушен,
В нем какой-то природы закон потерян или нарушен.
До лавок метро не спеша дойду тебя
Запазную нору привычными «бля».

Этот мир слишком страстен:
В нем чересчур много стало смертельных исходов.
Вставляю ногу в знакомые снасти
Любимых улочек, переходов.

Этот мир слишком для всех.
Этот мир — лишь одно из моих обиталищ.
Вернусь, пожалуй, в домашний мех,
В нем, по крайней мере, не сразу растаешь.

Д.А.



День был длинен, как колючая проволока,
 А я спокоен — канатоходец,
 Уставший шагать и шагнувший в облако,
 Бездонное, как колодец.

Д.А.



Реалистический пейзаж Х., м., 75x140, 1999



Время Х., м., d — 75, 1999

Так в одиночку жить — тоскливо, немо, глухо.
 Кто слышит хорошо — ладонь приставит к уху,
 Пространством времени надолго обречен:
 На странство — временно, на вечно — ни при чем.

Кто слышит хорошо, тот с ходу крик срывая
 От тишины и в визг свернувшего трамвая,
 Ладонь к глазам приставив, прищурится на звук,
 На эхо встреч небывших и сбывшихся разлук.

И.А.



Экстра-М (Квартиры) Орг., смеш. тех., 133x119, 2000



Любители пива Дерево, эмаль, 180x66x60, 2000

Подошвы шаркают и слепо
 Нашаривают в ночи
 Куда-то девшееся эхо,
 И шепот рвется вдруг нелепо,
 Услышав резкое: «Молчи!»

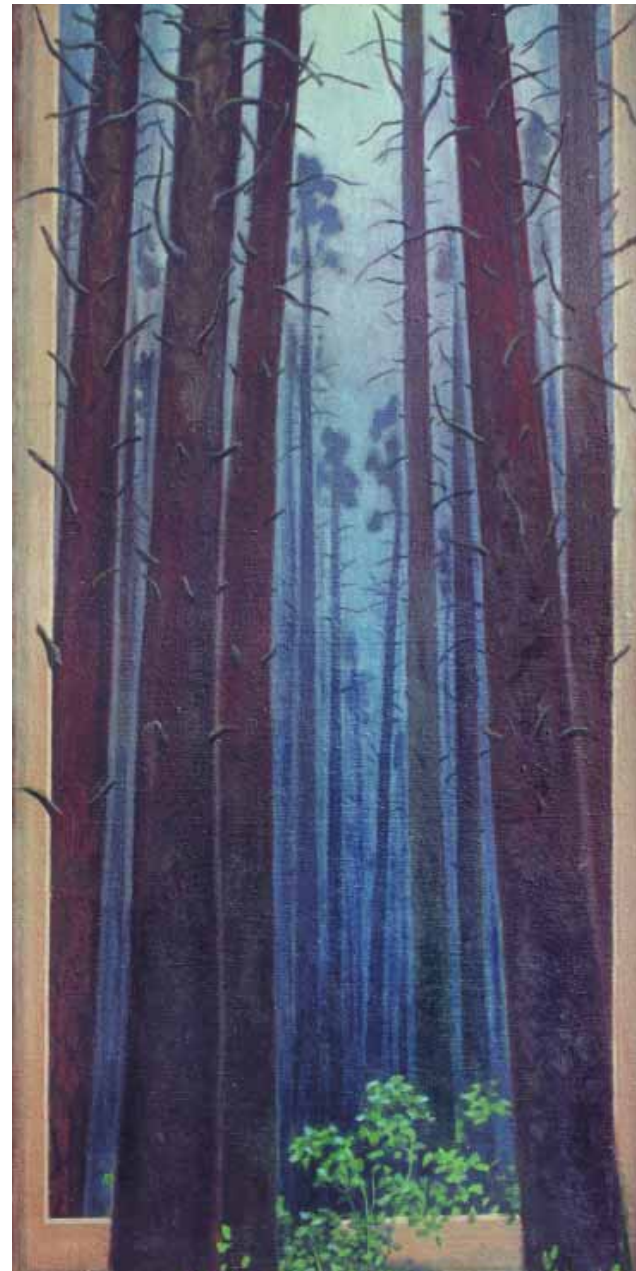
И через вечность, с полуслова,
 Возобновится в темноте,
 Но только звякнут где засовы,
 Шарахнется от звука снова,
 И замирает в немоте.

И лишь мгновение в тьме кромешной
 Замешкавшись, возникнет вновь.
 Все просит что-то безуспешно,
 Бормочет что-то безутешно...
 Молчи в ответ. Не прекословь.

И.А.



Отражение X., м., 100x90, 1993



Готика X., м., 140x70, 2000

Столица вступает в ночь фонарно,
Панорамно открывая туристам город,
Где люди уходят в ночь попарно
Или поодиночке, поднимая ворот.

Оборот принимает разный ночная прогулка:
В арках гулко шлепается сорвавшаяся штукатурка,
Чернобурка свисает с плеч спешащей шикарной бабы —
Подарю ей розы, на худой конец, баобабы.

Затоварен и затуристован город,
Это я опустел, меня пробирает холод,
Бледный свет остывает в фонарном круге.
Гулкий ветер разносит ночную ругань.

ДА.



ОСНОВНЫЕ РАБОТЫ В АРХИТЕКТУРЕ

Комплекс работ во Дворце пионеров на Воробьевых горах, Москва, 1959 – 1962; арх. И. Покровский и др.

Мозаика в ресторане СЭВа (мэрия), колотый мрамор, 100 м².

Мозаика в столовой СЭВа (мэрия), пиленный и колотый флюорит, 230 м², Москва, 1966 – 1967; арх. М. Посохин.

Рельеф-мозаика в торговом центре Зеленограда, околы цветных гранитов, Москва, 1967; арх. А. Климочкин.

Мозаика на лестничном пилоне в интерьере ташкентского телецентра, смальта, 240 м², 1972.

Мозаика фасадов телецентра, смальта, 2500 м², 1972 – 1978.

Рельефы на фасадах телецентра, бетон, 110 м², 1972 – 1978; Ташкент, арх. К. Никорадзе.

Мозаика на фасадах Дворца культуры в Ростове-на-Дону, смальта, 450 м².

Четыре фигуры, нержавеющая сталь; 1977.

Мозаики на фасадах д/к, смальта, Батайск, 1978.

Мозаика в атриуме Международного торгового центра, смальта, 200 м², Москва, 1980; арх. М. Посохин, В. Кубасов.

Мозаика и пластика вышки для прыжков в Олимпийском бассейне, смальта, Москва, 1980; арх. М. Посохин, Л. Аранаскас.

Фонари-скульптуры на мосту в Строгине, листовая черная сталь, стекло, Москва, 1982.

Мозаика зимнего сада, смальта, 160 м², Ставрополь, 1984; арх. Н. Шеболина.

Рельефная композиция на фасаде санатория «Норильск», бетон.

Мозаики полов и переливных бассейнов в интерьере санатория «Норильск», смальта, Московская обл., 1985.

Пространственная композиция в павильоне на ВВЦ, нержавеющие трубы и листовая сталь, 20х15х15 м, Москва, 1987; арх. В. Кубасов.

Две пространственные композиции в отеле «Пента-Ренессанс», росписная медь, черный прокат, Москва, 1993.

ПЕРСОНАЛЬНЫЕ ВЫСТАВКИ

1982 Выставка в Центральном Доме архитектора

1993 Выставка в Центральном Доме художника

1997 Выставка в галерее «Старый сад»

1998 Ретроспективная выставка к 70-летию в галерее «Старый сад»

2000 Выставка в Государственном институте искусствознания