

Юрий Маланенков

Юрий Маланенков

БЕЛЫЙ ГОРОД

БЕЛЫЙ  ГОРОД

Юрий Маланенков

БЕЛЫЙ  ГОРОД

МОСКВА, 2007

Автор текста
Виктор Калашников

Издательство «Белый город»

Директор К. Чеченев
Директор издательства А. Астахов
Коммерческий директор Ю. Сергей
Главный редактор Н. Астахова

Корректоры: Н. Стяжкина, С. Щербич
Сканирование: И. Вавиловцева
Верстка: А. Курбацкая, О. Чевакина
Цветокоррекция: Ю. Чепелева

ISBN 978-5-7793-1084-0
УДК 75Маланенков(084.1)
ББК 85.143(2)6я6
Ю58

Лицензия ИД № 04067 от 23 февраля 2001 года

Отпечатано в Италии

Тираж 3 000

Издательство «Белый город»
111399, Москва, ул. Металлургов, д. 56/2
Тел.: (495) 780-3911, 780-3912, 916-5595,
688-7536, (812) 766-3393
Факс: (495) 916-5595, (812) 766-5806
Сайт издательства: www.belygorod.ru
E-mail: belygorod@mail.ru

По вопросам приобретения книг
по издательским ценам обращайтесь по адресам:
105264, Москва, ул. Верхняя Первомайская,
д. 49а, корп. 10, стр. 2
Тел.: (495) 780-3911, 780-3912
111399, Москва, ул. Металлургов, д. 56/2
Тел. (495) 916-5595

© «Белый город», 2007

Произведения, принадлежность которых
не указана, являются собственностью художника



An abstract painting with thick, expressive brushstrokes in shades of brown, grey, and white. The texture is highly visible, with some areas showing more vibrant colors like red and blue. The overall composition is dense and layered.

Юрий Маланенков

БЕЛЫЙ ГОРОД

Запомни, брат! В преддверьи тризны,
В момент запрета всем мечтам,
Не мы итог подводим жизни,
А жизнь итог подводит нам.

Святослав Феоклистов

Маланенков

Противоречия движут этим миром. По крайней мере, так утверждает одно из философских направлений. Большинство же людей по опыту знает, как оказывается интересен внутренний мир человека, если он создан из разнородных элементов. Таков мир живописца Юрия Алексеевича Маланенкова. На равных здесь встречаются явленная в динамичном мазке страсть, которая придает острую выразительность произведениям, и мягкая тональная моделировка, отражающая тонкие нюансы переживаний автора. Глубина чувства, способного захватить личность полностью, и умиротворение, склоняющее к тихому созерцанию. Видимая случайность подвижной, изменчивой формы, придающая особую жизненность изображению, и ясная художественная программа, призванная донести до зрителя смысл образа.

При всей ясности и открытости творчества московского живописца Маланенкова оно сохраняет характеристику подлинного искусства — многоуровневость смыслов. И дело не в умозрительных метафорах. Пройденная им школа искусства и жизни приучила мыслить в категориях прямых и внятных. Обжигающе острое восприятие реальности, которая открывается то красотой, то болью, не нуждается в допингах стилизаторства и кодирования образа. Хватило бы сил воплотить зримое!



Автопортрет. 1990
Частное собрание, Москва

Школа

Удивительно и счастливо совпало понимание художественности Юрием и его учителем, руководителем мастерской в институте имени В.И. Сурикова Виктором Григорьевичем Цыплаковым. Блестящий живописец, органически связанный с «московской школой», Цыплав стал фактически основателем целого направления в русской реалистической живописи, связанного с традицией так называемого «широкого письма» — фактурной, свободной живописи, которая традиционно ассоциируется с именем Константина Коровина. В 1940-х годах окончив институт и вскорости став его пре-

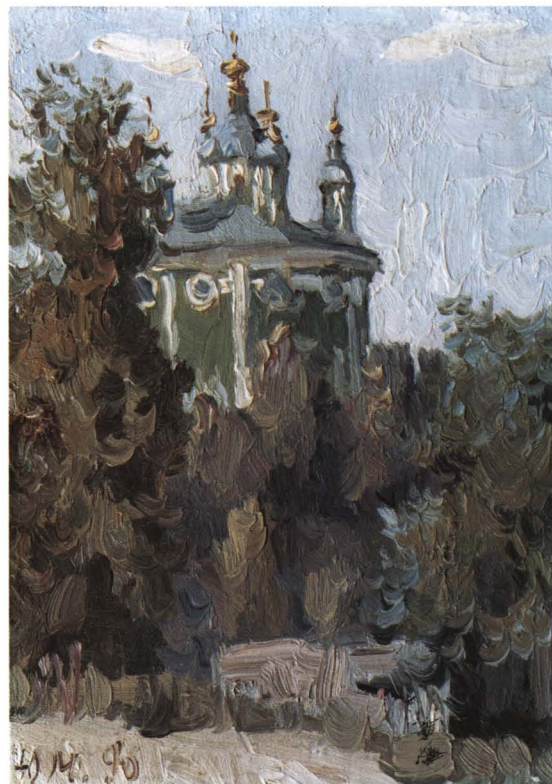
подавателем, Виктор Григорьевич оказался и формально, как руководитель мастерской, и в силу собственных эстетических пристрастий причастен к сохранению традиций отечественной художественной школы. Человек неординарный, далекий от формального соблюдения правил корректности, от поверхностного приличия, он был способен увлечь учеников самим состоянием творчества, создать свободную атмосферу, в которой каждый студент получал возможность раскрыть природные способности ярко и своеобразно.

В те институтские годы Юрий крепко усвоил основные принципы этой школы. Его индивидуальная манера письма приобрела общий для всех выпускников мастерской признак — живопись, становясь самоценной, базировалась на активном восприятии формы и обретала качество драгоценного внутреннего свечения. О роли света в живописи, в частности в русской традиции, написано и сказано много, в том числе и о символическом наполнении этого понятия, связанном с сакральными христианскими представлениями. Не менее значимым представляется и пластическое происхождение внутреннего света, который разрывает сухой каркас рисунка, наполняя

На с. 5 сверху слева:
У пруда. 1999

На с. 5 сверху справа:
Храм в Смоленске. 1996

Солнечный март. 2006





Пейзаж. Банька. 1998

каждый объем живой динамикой. Конечно, в этих рассуждениях всегда звучала тема влияния импрессионизма. Но на русской почве импрессионизм как таковой не дал обильных всходов, реализовавшись скорее в пространстве лабораторного эксперимента, что было общей судьбой этого течения. Мышление живописцев в большей степени оставалось ориентировано на тон, что и открывало возможности для особого звучания света в образном строе полотна. «Прорывание» живописью рисунка отнюдь не отрицало последнего. Наглядная легкость и подвижность мазка были призваны демонстрировать победу над сдерживающей конструкцией. Победу, но не забвение! В «левых» течениях это забвение привело к орнаментальному уплощению пространства или к ис-

Пейзаж. Закат. 2005





кусственному выстраиванию метафизических схем, весьма далеких от реальности, как это произошло в кубизме, номинально претендующем на постижение конструкции, но на деле неспособном адекватно интерпретировать пространство и формы в их сложной полноте.

Впрочем, и содержательная сторона вопроса в мастерской Цыплакова не была забыта. Ориентируя студентов на постижение каждого зримого образа как воплощения некоего смысла, он приучал за конкретными формами и цветами видеть общие понятия. Исключительно значимые в реалистическом искусстве вопросы цельности колорита или оппозиции светлого и темного рассматривались как инструмент создания определенной эмоциональной характеристики композиции. Такая установка приучала и в натуре ви-

деть глубокий образ. Восприимчивой натуре Юрия Маланенкова подобное понимание было очень органично.

Изживание импрессионизма

Лет со студенческой скамьи прошло немало, но и почти четверть века спустя после окончания института Маланенков сохраняет внутреннюю установку на непосредственное постижение цвета, на ежедневное «открытие» новых неожиданных отношений. Русское искусство всегда по-своему отвечало на вопросы времени. Когда в конце XIX века живопись стала решать специфические задачи через подчеркнута независимую систему колорита — независимую от конструкции предметов, от качества фактуры, от смысловой насыщенности образов, — в России самые тонкие эстеты, дис-

Пейзаж. Елочки. 2005

танцировавшиеся от ясных принципов предшествующих поколений, такие как Врубель, Серов, Борисов-Мусатов, шли к определению баланса «неожиданность — закономерность» исходя из множественных, все в жизни охватывающих связей. Каждый цвет в общей структуре полотна был результатом и единых закономерностей восприятия, и конкретного цветового откровения, пришедшего к живописцу в момент работы над полотном. Отечественная художественная традиция полифонична по своей природе, органическая цельность позволяет ей одновременно решать весьма разнородные задачи. Искусство, близкое корневой русской традиции, продолжало оставаться делом почти сакральным. По петровскому еще



Пейзаж. Калитка
2000

Пейзаж. Стожок. 1988
Частное собрание, Япония

обычаю нахваливая передовую европейскую живопись, не могли русские художники не ужаснуться результатам развития искусства, становившегося, по сути, отраслью позитивистского знания. Блестящий искусствовед первой половины XX века Павел Муратов в статье *Антиискусство* 1924 года писал: «...почти до наших дней свет оставался не только главным, но, в сущности, единственным формальным содержанием живописи».

На наших глазах этой световой, тональной живописи, живописи вальера, живописи натюрморта и пейзажа, живописи великого европейского природолюбия, пришел конец. За «пластической» живописью преевропейского цикла отходит в прошлое и «живописная» живопись Европы XVI–XIX столетий. Пожалуй, именно французские импрессионисты, со своим логическим, почти научным подходом к явлению света, нанесли световой живописи первый серьезный удар».





Понятие тона, во всей полноте явленное именно в русской художественной школе, не просто было приоритетом, но отражало некие принципиальные категории. Серов-

ское «правда живописи в тоне!» сделалось девизом нескольких поколений художников. Более полувека спустя исследователь пейзажа К. Клар в монографии *Пейзаж*

Голова мальчика. 1976

Пейзаж. Весна в деревне. 2004

Пейзаж. На даче. 2000



в искусстве — кстати сумевшего ни единым словом не упомянуть ни одного русского художника — отметил: «Как абсолютный слух в пении, так и чувство тона в живописи — почти физическое свойство и, вне всякого сомнения, всегда говорит о других качествах, нравственных или интеллектуальных». Действительно, всем практически занимающимся живописью знакомо ощущение, что необходимо достичь внутренней дисциплины и собранности во время работы и одновременно раскованности и свободы — а подобное сочетание возможно лишь при значительном развитии интеллектуальной сферы. Вряд ли достоверно распространенное мнение, что писать можно исключительно «по чувству». Во всяком случае, для классической живописи, стремящейся снять противоречие между звучностью каждого мазка и цельностью общего тона полотна. Эти «ножницы» живописи проявляются у одних авторов в форсировании цвета вплоть до предельных декоративных отношений, у других — в цветовой «притушенности», в ограничении колористического диапазона. Маланенков в подобных За-



Пейзаж. Мостик
1986
Частное собрание, Германия

кату (2005) вещах идет по пути создания такой колористической структуры, в которой каждое пятно стремится к максимальной насыщенности, но остается в пределах тональной шкалы полотна и тем самым получает еще одно качество — созвучие с другими составляющими

Пейзаж. Март
2005





изображения. В таких работах достигается удивительная гармония разнородного — воспринимаемая почти как агрессия цветовая нота вплетается в общий аккорд, сохраняя собственный звук: красное — это красное, лиловое — значит лиловое, а не неопределенно-серое с лиловым оттенком.

Другой полюс полифонической живописи Маланенкова раскрывается, например, в картине *Стожок*.

Работа заставляет вспомнить время расцвета советской живописи. Высокая изобразительная культура того периода порождает неослабевающий интерес коллекционеров и дает пищу ностальгическим фантазам: «Видно, тогда краски были другие!» — так богаты переливы неяркого цвета в холсте. И дело здесь не столько в пигментах, сколько в особом видении и претворении увиденного в материале. *Стожок*

Пейзаж. Старые березы. 1996

привлекает утонченной цельностью письма. Так соподчинены тона этого холста, что сложность каждого пятна соответствует модуляции — вновь обращаемся к музыкальной терминологии! — соседнего пятна и картины в целом. К сожалению, подобная теоретическая разработка для реалистического искусства не проводилась, коль скоро это

Большой театр. 2000

направление представлялось и представляется зачастую упрощенно зрительным, банально визуальным. Живопись Маланенкова и близких ему художников показывает, что структура реалистического образа оказывается гораздо глубже. Ясно, что их адекватная интерпретация возможна лишь при понимании сути, природы этого сложного феномена. *Стожок* – пример такого рода, когда при всей непритязательности произведение есть существенно большее, чем изображенный сюжет. Разрешение проблемы «ножниц цвета» составляет отдельное, параллельное, а возможно, и ведущее содержание холста, коль скоро задачи, встающие перед художником, оказываются чрезвычайно сложными. Живопись становится самоценной, ткань, плоть искусства делается предметом созерцания и переживания, но не вытесняет событийный предметный ряд смысла. Напротив,

Пейзаж. Шумели березы. 2004

Могилевский областной
краеведческий музей



можно сказать, что модуляция живописной материи обретает созвучие с модуляцией объектов изображения. *Стожок* подобен лирическому стихотворению, в котором

глубина чувства автора служит зеркальным отражением возвышенности темы. Неброский мотив сгармонизированностью своей интерпретации дает повод к художественному размышлению о феномене жизни, о гармонии миропорядка.

Мерцание

Юрий Маланенков в поисках ответа на вопрос о сути живописного творчества определил для себя как признак качества произведения мерцание поверхности картины. Вибрация и переливы цвета, легкие градации тона создают ощущение живого подвижного внутреннего свечения холста. Так строится живописная ткань работы *Шумели березы*. Художник идет здесь на нестандартный пластический ход, соединяя предельное обобщение переднего плана очень свободными, жирными, пастозными, сочными, звучными, широкими мазками с подробным прописыванием далей. Все пространство пейзажа наполняется дыханием и све-

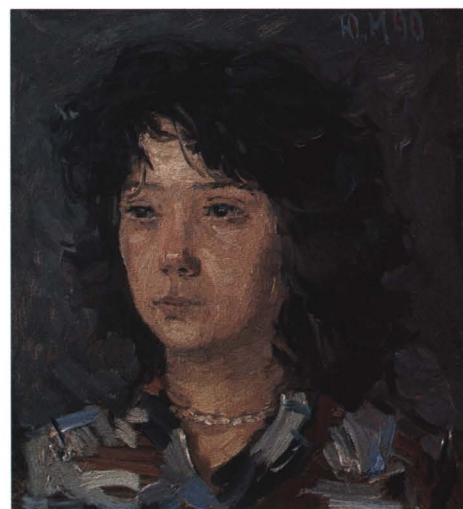




Художник В. Телегин
2004

жим ветром. Динамику движений кисти дополняет композиция — березы будто пришли к реке умыться. Те, что справа, уже склонились к воде, но задержались, согнувшись, разглядывая свое отражение. Остальные тянутся, тоже хотят заглянуть в зеркало воды, лишь последняя слева отклонилась в сторону. Композиционная метафора оказывается созвучной динамичной пластике живописной ткани.

Маланенков всегда прочувствованно решает образы растений, действительно, это зачастую образы, а не стаффажи. Хоровод сплетают деревца-подростки в холсте *Елочки*. Легкий мажорный колорит работы, прозрачность наполненных рефlekсами теней подводят зрителя к переживанию оживания неживого. Мертвое дерево заборчика, захваченное общим движением цвета и воздуха, кажется, начинает прорас-

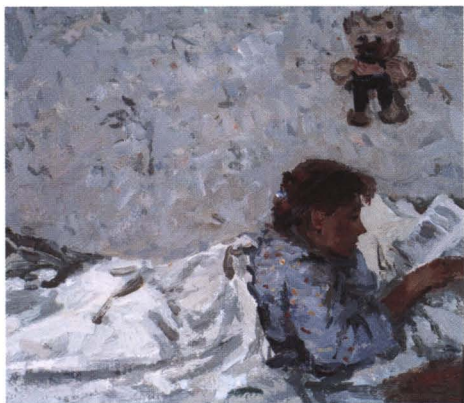


Марина. 1990

тать веточками и метелками трав, виднеющимися на фоне неба. Если здесь художник переосмыслил антитезу «живое — неживое», то в холсте *Мерцающий* он разворачивает противопоставление «реальное — сказ-



Пейзаж. Мерцающий
2005



Марина читает
1990

Храм среди зелени
1991
Частное собрание, Япония



ка», вновь сквозь обыденный сюжет показывая зрителю смысл более емкий — жухлая трава и готовый пасть побуревший лист под блеклым солнцем могут оказаться бесконечно красивы в своей таинственности, не замечаемой беглым взглядом. Лишь отточенный глаз и до болезненности восприимчивая душа художника способны уловить шаткость и изменчивость постоянного и знакомого. Трепещет, мерцает, обретает новые черты форма — значит, и суть предмета может стать иной, кажущейся, сказочной. Впрочем, и в подобных работах сохраняется ясность и устойчивость композиции, цельность больших масс, подчеркнутые вспышками контрастного цве-

тового пятна, усиливающего звучность картины в целом.

Неожиданность цвета

Некоторый элемент неожиданности в восприятии, а затем и в живописной интерпретации цвета — отличительная черта творчества Юрия Маланенкова. Пленэр, русский пленэр с первой половины XIX века утверждал открытое и свежее чувство цвета и тона в противовес константности, заданности, когда земля, листва, небо имели свои известные колористические признаки, варьирующиеся лишь в установленных художественной практикой пределах. Сильвестр Щедрин, Александр Иванов,



Лена
1982

Венецианов с его школой учились и учили других видеть окружающее как подвижную данность, соединяющую постоянное с временным. Впрочем, как это всегда бывает с открытиями новых форм в искусстве, скоро стали банальностью и сиреневые дали, и голубые тени на снегу. Требовался иной уровень обновления взгляда, чтобы освободиться от поверхностных решений. Небольшая работа *Серенький март* дает пример такого отношения к природе, когда всматривание в хорошо знакомые

Художник Жиленков на этюдах
2002–2003



Портрет художника Бурдастова
1992





Ярославль. 1998

деть в названии легкую иронию автора над невниманием обыденного зрения, притупившегося о пестроту и броскую яркость предметов и потому не реагирующего на тонкие гармонии.

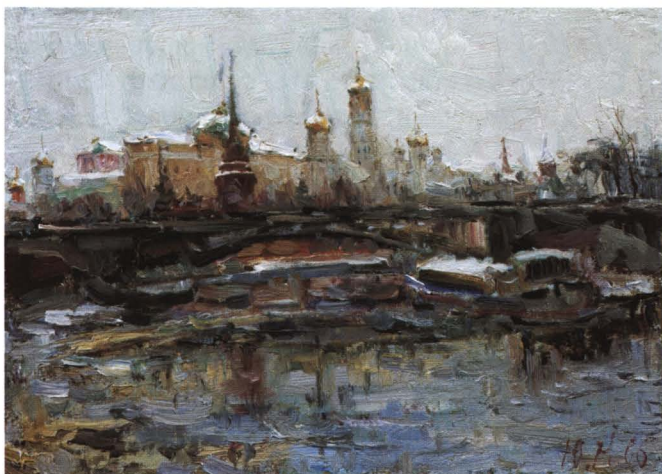
Сразу захватывает цветовым строем *Мостик*. Дух ностальгии по прошедшему, определяемый уже самим сюжетом, подкрепляется тонально обобщенным колоритом, вновь отсылающим к прошлому расцвету живописной культуры. Цельное пятно неба становится фоном для тонких трепетных веточек с готовыми сорваться и улететь листочками. Удивление рождается от неожиданного союза единства и разнообразия: на переднем «пропущенном» плане — нежный

предметы — а этот пейзаж написан в родной деревне художника — дарит подлинные откровения. Разнообразие всплесков белого, точнее перламутрового, цвета, подчеркнутые

сложностью и особым ритмом фактуры, активное сталкивание зеленоватых и красноватых оттенков в потоке талой воды на переднем плане — все это позволяет уви-

Утро туманное. 1996





Пейзаж. Река Москва. 2006

Сентябрь. 2002

тонкий серебристый оттенок земли с включениями золота; трава целлюлозно написана, богата оттенками; комья земли многоцветные, почти

Лето. 1998



красные, с активным включением сиреневого, фиолетового. Лепка формы, прорисовка светлых травинки, золота кустика, цветов и других деталей с тенями и полутенями, с рефlekсами. При этом, действительно, вся авансцена композиции остается пропущенным планом — художник сумел найти меру условности и «сделанности»,

чередую обобщение и проработку, задавая еще один, пластический ритм в композиции. В этюде *Март* необычным представляется плотность тонов белого, в котором нюансы одного цвета оборачиваются прямыми контрастами от фиолетового до расплавленного золота. А чистое небо утрачивает банальную голубизну, пропитываясь об-





Домик в снегу. 1991

Внизу справа:
Березки. 2004

Цветущий сад. 1998



щим, нагнетающим долгожданное тепло свечением.

Цветом насыщаются темные за­меса в палитре художника. Звук колорита разбивает ахроматическое молчание черноты. Сюжеты, по сути своей предназначенные ут-

верждать мрак как оптический, так и эмоциональный, — ночь, влажные стволы деревьев под плотными тучами, тяжелые осенние сумерки — становятся для Маланенкова поводом засвидетельствовать красоту мироздания. Изживая узость импрессионизма, художник переоценивает и вкусовую, а шире — и мировоззренческую установку всей изощренной эстетики Серебряного века, выросшую, как и хлесткое течение французской живописи, из стремления отринуть бывшие ценности. Темнота и холод, таящие агрессию, были излюбленными мотивами утонченной литературы, будоражившими воображение, порождавшими мрачные фантазмагии: «немотствует дневная ночь» (А. Блок); «И кажется, что эта недобрая, мертвая природа — не действительность, а сон, холодный кошмар» (З. Гиппиус). А в живописи самых изысканных художников тревога и страхи обретали воплощение в темных, холодных, лиловеющих тонах. Более жестко и агрессивно-оборонительно реали-



зовались у Малевича в *Победе над солнцем*.

Судьба

За особый дар требуется особая плата. Конечно, нельзя сводить поворот в судьбе художника к одному лишь факту биографии. Но и сам Юрий Алексеевич вспоминает драматический случай из детства как импульс, как толчок, задавший новый ход развитию восприимчивой отроческой души. Травмировав сильнейшим образом ногу, Юра на два года попал в больницу. Отлежав в гипсе, прожив многие месяцы воспоминаниями, образами, фантазиями, он возвращался домой пятнадцать верст

на телеге. Ясный летний день, звон пчел и слепней, запахи трав, опрокинутая чаша неба над головой... Тогда Юра впервые пережил ощущение новой силы и остроты чувства, пронзительности переживания окружающего великолепия. С долей иронии можно сказать, что тогда ему повезло с этим несчастным случаем. Ему вообще повезло с детством и юностью. Родившись в отдаленной деревне на Смоленщине, Маланенков привык воспринимать окружающее в сложности естественных взаимосвязей. В той сложности, которую современный урбанизированный человек склонен понимать как простоту. Подобно череде годового цикла, где все увязано друг с другом. По-



Портрет художника Буйлакова
1991

Последние яблоки. 1997





Дорога. 1991
Муниципальный музей, Валенсия

добно существованию человека, который своим трудом, своим присутствием вырастает в смену времен года и часов дня, везде оставляя след созидательных усилий и не нарушая цельности миропорядка. В этом суть естественности. Это покажется молодым поколениям невероятным, но Юрий впервые увидел уличное освещение в десятом классе под Новый год. Возвращавшиеся из школы старшеклассники были поражены —

у каждого из 92 дворов на столбе горела 200-ватная лампа. Так был получен еще один опыт острого переживания видимого. Пройдут годы, и Маланенков, превосходя многих коллег по силе убедительности, будет писать ночные виды с фонарями, с горящими окнами, с пронизывающими плотно-холодное пространство теплыми рефлексам.

А рядом была вполне осязаемая история. В окрестных лесах постоянно находили массу оружия и боеприпасов, становившихся порой игрушками ребятни — слава Богу, никого

не убило! В центре села несколько десятилетий умирал застрявший в болотине немецкий автомобиль. С него исчезали гайки и болты, другие детали хорошего металла, и не так давно оголившийся остов поглотила трясина.

Мир родной деревни стал для будущего художника отражением жизнеустройства в целом. Неброские виды, в которых размеренно чередуются пространства полей, лесная чаща, плавный рельеф слегка всхолмленной равнины, создавали стройное разнообразие. Отсутствие несомасштабных человеку деталей, вроде заснеженных вершин или бескрайнего океана, позволяет чувствовать себя здесь органической и значимой частью, в то же время создавая образ чисто русской широты и простора. Русский человек и сформировался так — в соединении уюта и размаха. В возможности долго идти «по холмам задремавшей отчизны... по следам миновавших времен...» и одновременно чувствовать себя в обжитом пространстве, где рядом соотечественники и все пригнано к людскому быту, этим бытом порождено. Но и с природой слито естественно и полно, как дорожка в поле, мостик через ручей, ключ-родничок, который выбрасывает струи в ближнюю речку и обустроен, чтобы удобно было зачерпнуть ведром. Да к тому же окутано тайной, загадкой, сказкой, без которой нерациональная русская душа прожить не может.

Самодостаточное, надежное и по-своему, без городских излишеств устроенное житье в деревне среди множества родственно-дружеских связей формировали чувство гармонии бытия. Школа, где директорствовал отец Юрия, регулярно получала елочные игрушки и лыжи, которыми снабжались все дома. Школа получала и репродукции художественных произведений, здесь будущий живописец впервые увидел, например, работы А.П. Горского, с которым уже профессиональная

судьба сведет многие годы спустя. Отец Юрия, получая девяносто два рубля в месяц, выписывал журнал «Художник», что было на пределе возможностей небогатой семьи. Юрий до сих пор помнит впечатления от просмотров с нетерпением ожидаемых номеров. Помнит потрясение от статьи, посвященной Александру Иванову, от увиденных впервые, пока в репродукциях, профессиональных рисунков. Так начинала выстраиваться личность художника.

За всеми современными рассуждениями об этносе, населении, электорате позабылось понятие народа и с ним связанного составляющего его «народного человека». А ведь показательно, что в его интерпретации сходились и идеологи советской власти, и их эмигрант-

ские оппоненты. Действительно, «народный человек» обнаруживался во всех социальных слоях, во всех образовательных группах, коль скоро представлявшая его личность проявляла в своих мыслях, поступках, творчестве особые национальные черты. Потому абсолютно народна созданная русским дворянством великая литература. Народна и русская живопись, хотя более-менее адекватное представление о ней до развития массовой полиграфии имел ничтожный процент населения. Народен по самой сути своей был и отец Юрия. Скромный человек, сельский интеллигент, герой войны, никогда не надевавший ордена, вообще не любивший говорить о своих заслугах. Когда его хоронили, то Юрий был поражен, что проводить в последний



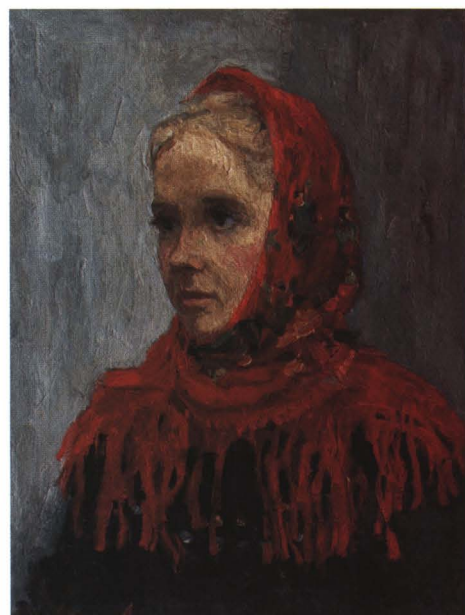
Валек. 2003

Из детства. 1998
Частное собрание, Испания





За столом
1991



Лена Омельченко. 1992

В саду
1997



путь своего бывшего учителя приехали из разных концов страны несколько тысяч человек. Такие люди естественны во всем и удивительно цельны.

Пожалуй, именно свойства естественности и цельности, проявлен-

ные в творчестве, определяют высокое живописное качество произведений. Действительно, зрителя всегда завораживает та магия единого и органичного пространства, световоздушной среды, которая отличает работы подлинного мастера.

Естественность живописности

Живописность работ Маланенкова прорастает из свойств самой натуры. Здесь нет места для холодных

Улица Тверская. 1996





Угол дома
2002

Чемергес от Маньки-шалопутки
2005

умозрительных конструкций. Идея произведения неразрывно связана с природным порядком вещей, как неразрывно должен быть связан с природой сам человек в полноте своего существа. Увиденное осмысливается одновременно с эмоциональным переживанием. Увиденное становится образом в сознании художника и претворяется в произведение искусства, обретая новые, уже чисто художественные качества, которые являются продолжением качеств объекта. Жизнь и искусство соединяются, будто вспоминая свои родовые связи, восстанавливая изначальные связи цельного человека с окружающим миром.

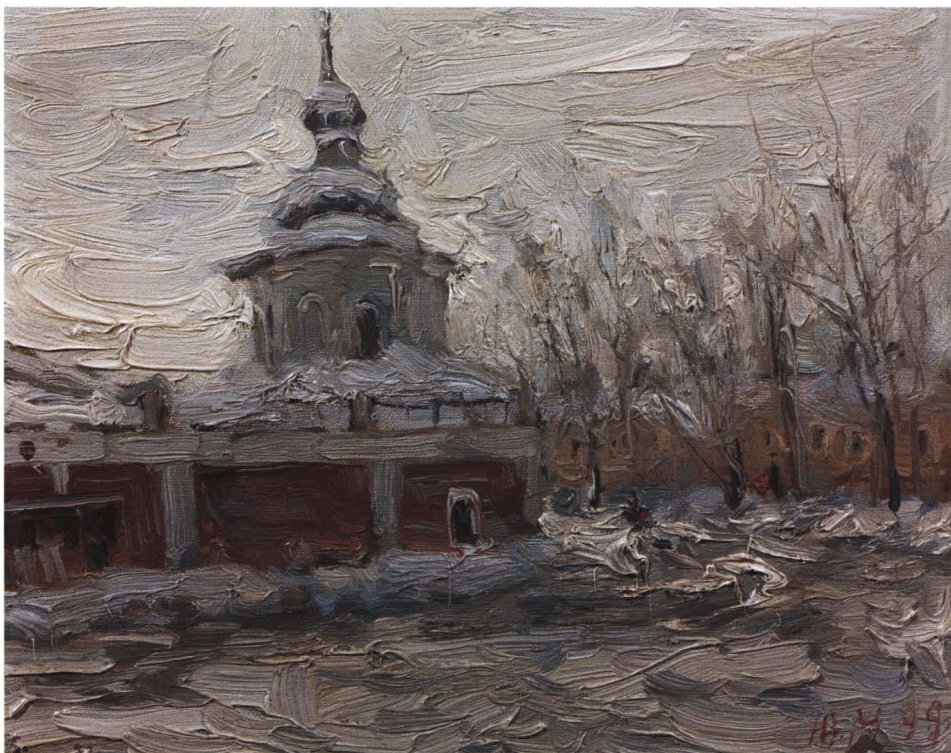
Уже несколькими поколениями русских художников писанный интерьер музея «Академички» у Маланенкова стал не просто красивым этюдом *Залы музея*, но при всей натурности предстает образно выстроенной картиной, рассказывающей о смысле живописного творчества. Интерьер буквально пропитан солнцем. Здесь собраны прекрасные



работы лучших художников России послевоенного времени, но живописец не стал перечислительно вводить их в композицию. Главным «героем» сделался пленэр, как концентрация современного представления о живописности. Сталкивающиеся между собой потоки света, вспышки слепящих бликов и насыщенных цветом рефлексов подобны актерам, исполняющим некую колористическую пьесу, отдельной темой в которой выступает пейзаж — видимая сквозь приоткрытую дверь часть лесистого берега Мсты. Этот фрагмент уподобляется картине, и возникает игра смыслов — в интерьер музея пейзаж

Ростов Великий. 1999

Гостиница «Метрополь». 1999





У Манежа
1996

входит как реальность, создавая диалог рукотворного и природного. Но помимо или сверх того работа в целом обладает теми качествами высокой декоративности, которые отличают подлинную живопись.

Потому и крыльцо музея Академической дачи, увиденное снаружи (*Цветущая сирень*), у Маланенкова при всей осязаемости, при почти явственно ощутимом освежающем аромате сирени воспринимается и как декоративное панно. Сопоставить это полотно по остроте живописного образа можно было бы лишь с известным холстом Никиты Федосова, на котором в пасмурном влажном осеннем холоде вспыхивает золото готовых облететь лип. Другое состояние, другой художник, но та же неожиданность и глубина как бы вдруг, заново увиденного места, на деле давно знакомого, в том числе и по работам других живописцев. Сполохи белого, глубина лилового, мощь тепло-холодного аккорда *Сирени* еще долго звучат, резонируют с какими-то глубокими струнами в душе и в памяти.

Цветущая сирень
1993



Этюд

Подобное отношение исключает появление у Маланенкова работ не то чтобы поверхностных, но «туристического» типа. И не важно, виды это родной деревни, одного из древних русских городов или дальних, иным солнцем осиянных стран. Внимательное, трепетное отношение художника к объекту открывает глубокие содержательные пласты, выводя даже непритязательную натурную работу за рамки простого этюда. Вместе с тем творчество Юрия Алексеевича, как мало кого из его коллег-современников, заставляет задуматься о границах этюда как такового, об отличиях этого мобильного типа работ от пейзажа-картины. Уже несколько десятилетий не прекращаются разговоры о «смерти» традиционной

картины. Сторонники «новых форм» стремятся доказать этот тезис и обнаружить в жизни тенденции, его подтверждающие. На место картины должно было прийти другим типам творческой деятельности. Либо в крупных формах (тогда это панно декоративного и монументального плана), либо этюд. Причем содержание понятия «этюд» стало сильно отличаться от первоначального («этюд» от французского *étude*, буквально — «изучение»). Этюд превращался из вспомогательного в основной вид деятельности или в особый способ приятного времяпрепровождения. Очарование гениальных этюдов Александра Иванова и других художников прошлого не могло не сказаться на притягательности этюдного творчества. Обидный эпитет «этюдист» стал своеобразным противовесом и сопровождает ныне тех художников, которые не поднялись над обыденной фиксацией привлекавших их качеств природы — будь то медный свет заката или растворяющиеся в голубизне пространства дальние планы.

Маланенков постоянно работает на природе, и многие из известных, привлечших внимание его работ чисто натурные. Но даже эти полотна отмечены поиском внутренней структуры и даже более — пластической идеи. Как это было в пейзаже *Поздние сумерки*, когда содержанием произведения стал сам факт преображения совершенно заурядного уголка деревни с жиденьким заборчиком и остовом теплицы в сказочное царство под чудесным перекрестием искусственного света фонаря и рефлексов остывающего зимним вечером небосвода. И в работах, выполненных в зарубежных поездках, важнейшим оказывается переживание художником живописных качеств дальних городов. Однако эти пейзажи не становятся чисто внешними видовыми зарисовками. Сам процесс письма, как результата внимательного всматривания и анализа, переводит профессиональную



ремесленную работу в разряд творчества как такового. Юрий Алексеевич с благодарностью вспоминает, что определенное «доучивание» он

Весна в Москве. 1993

Залы музея. 1989
Частное собрание





Мостик в Вышнем Волочке. 1998

проходил, как и многие коллеги, после института. Общение с замечательным живописцем В.П. Полотновым многое открыло, пожалуй, именно тогда стала ясна граница между этюдом и картиной, пролега-

ющая не по линии «натура — фантазия», но там, где сливаются композиционная, смысловая и живописная идеи произведения.

Небольшой формат здесь не является признаком этюдности, но, скорее, выступает родовой чертой пейзажа как жанра. Классический

пейзаж не бывает слишком монументален, равно как и похитоновские ювелирные вещицы — скорее исключение, подтверждающее правило. Действительно, восприятие природных мотивов, если только оно не вытравилось у зрителя урбанистическими ритмами и эстетикой hi-tech, будет больше ориентировано на созерцание, то есть на неагрессивный контакт с природой, когда объект легко воспринять целиком и при этом не требуется напряженно разбирать-разглядывать детали. Поэтому при всей любви к работе с красочным замесом, к выстраиванию сложных живописных структур Маланенков и в вещах, написанных в мастерской, редко выходит на крупные размеры. Склонность к естественности во всем удерживает его от резких художественных жестов.

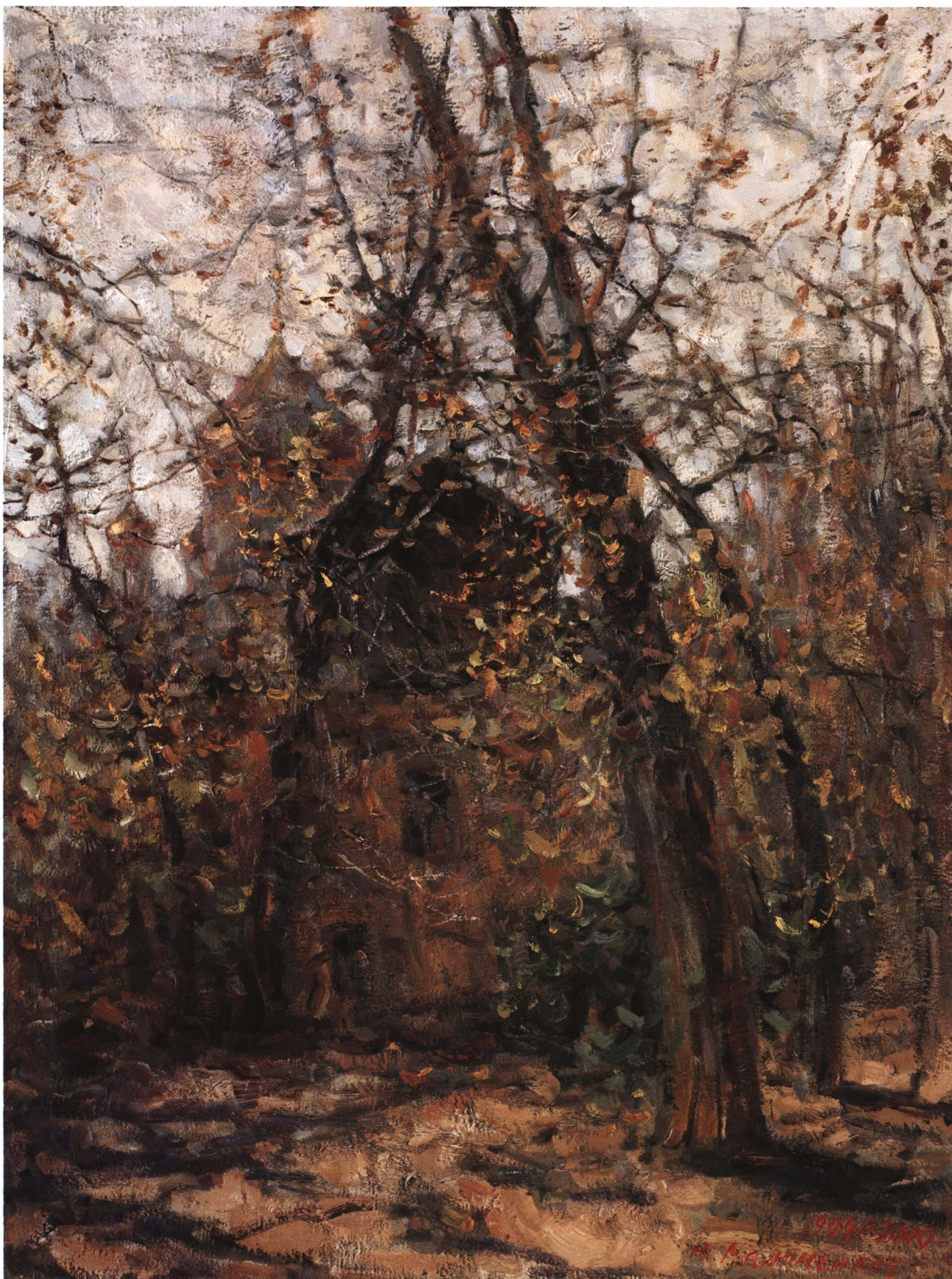
Стихия

Та же естественность оборачивается стихией живописности, когда художника привлекают образы, сложные по пространственной организации и острые по колористическому строю. Свободные движения кисти, будто бы «взламывающие» форму, на самом деле увязывают все предметы в едином световоздушном потоке, сообщая каждому дополнительные ассоциативные смыслы. Образ, привычно воспринимаемый как статичный, стабильный, становится переменчивым и подвижным. Мазки в небе в картине *Красный дом* похожи на стремительно летящие облака. Небо очень живое, как будто дышит. В воде густые плотные мазки моделируют струи воды. Дом плывет величаво, как корабль. А отражение дома в воде — как всплывающая подводная лодка. Мостик как единственная ниточка, связывающая большой мир с островком, на котором парит над водой город-дом.

Московский дворик. 2000 ➤



Поздние сумерки. 2006



Почти графичное дерево смотрится живописно, нет жестких границ света и тени, нет рисующего контура. Живописная стихия захватила и элементы, более тяготеющие к линейности, — ветви и сучья. Подобно этому и в холсте *Город Дорогобуж*

Город Дорогобуж. 1991

еще голые по весне деревья, оказавшись участниками полифонической композиции, ведут партию в дуэте контрастов темного, мрачного и живого, напоенного теплым светом. Но общая живописная материя, определяющая пластичность всех элементов, ставшая сырьем для строительства каждой детали,

и этих почти грозных великанов вовлекает в радость встречи нового цикла жизни, сообщает им черты человеческие, смягчает их графическую природу через трепет рефлексов, через подвижные на неровностях земли падающие тени.

Блестящее чувство живописной среды позволяет Маланенкову



увлеченно и плодотворно разрабатывать мотивы, являющиеся специфически живописными и недоступными столь же выразительной, как в масле, интерпретации в графических техниках. Речь идет о «взгляде сквозь», когда некий объект, интересный художнику и зрителю, оказывается за одним-двумя планами, второстепенными с содержательной точки зрения. Самая показательная в этом отношении работа *Московский дворик*, названием ориентированная на образ замкнутого, камерного характера, в котором раскрывается мир близких, небольших и уютных предметов, мир тихой обыденной жизни. На деле же весь ближний план, мастерски обобщенный контражуром, «пропускает» взгляд зрителя далее, туда, где возвышается над кварталами величественная глава собора. Динамичное и легкое письмо подчеркивает пластику живой и подвижной «маскировочной сетки» листьев, силуэта храма, тающего в пространстве. В *Троице-Лыкове* Маланенков также вводит изображение храма на дальнем плане, но композицион-



Троице-Лыково. 1990
Художественный музей,
Петропавловск-Камчатский

Улочка в деревне
1996





Головка. 1991

но наполняет передний — у старого дощатого забора стоит за этюдником художник, привлеченный, по-видимому, тем же мотивом возносящейся над зеленью маковки колокольни. Красиво, богато разработанная живописная поверхность со звучными акцентами, подобными вспыхивающей голубизной лужице с отражением неба, человеческая фигура, конечно, остановят

взгляд зрителя. Но взлет церковной главы, золотое сияние которой уподоблено свечному пламени, раздвигает пространственные и смысловые границы полотна.

Своя песня

Безнадежное дело — вместить живое творчество в прокрустово ложе схем и систематизаций. С другой стороны, к сожалению, банальной стала мысль, превратившаяся в затертый слоган, претендующий в различной форме выразить идею творческой оригинальности: «Художник должен спеть свою песню!» Но все же остается необходимо понять место художника в едином пространстве культуры. Что выделяет его работы в бессчетном потоке подлинных произведений искусства и проходных изделий, артефактов.

Пожалуй, каждый современный пейзажист укажет в качестве важнейшей составляющей своего творчества стремление к точной и выразительной трактовке природного состояния. Без этого немислимо



Бобыль. 2003

достичь эффекта, названного Толстым заражением. То есть не удастся увлечь созданным образом, заставить поверить в него, сделать изображение частью собственного визуального опыта зрителя. Маланенкову интересны самые разные

Натюрморт. Купавки 1995

Москва. Пашков дом. 1989







Пейзаж. Срезают капусту
1997

Мама пилит
1976–2006

состояния, что становится очевидным в сопоставлении работ, запечатлевших то яркий свет дня, то густой колорит заката, то ослепительную белизну высвеченного солнцем заснеженного поля, то приглушенные цвета пасмурного дня. Многие обращались к подобным и иным сюжетам с багажом устоявшихся и вполне обоснованных знаний, что и как надо изображать, какая тональная зависимость между светом и тенью, когда наиболее рельефно выявляется форма. Другие уповают на прорыв, ждут вдохновения, их кумир – парадокс, неожиданность, порой эпатаж. У первых козырь – узнавание, у вторых – потрясение. Мало кому удастся сочетать эти столь непохожие подходы. Но только их союз способен отразить сложность бытия, в которой случайность оказывается переплетена с предопределенностью. Потому в пейзажах Маланенкова состояния никогда не повторяются, в каждом чувствуется живое дыхание момента, свобода



и вместе с тем логика и закономерность. Отсюда ощущение откровения в постижении цвета, каждый раз ясно узнаваемого и одновременно неожиданного.

Но задача искусства гораздо шире простой фиксации. Оно лишь тогда значимо, когда обретает свойства эпоса. Несуетность, возвышающая и автора, и зрителя над обыденным; ровное, подобное мощному течению реки повествование, свободное от «литературщины» в традиционном изобразительном искусстве в отличие от так называемых «актуальных форм», стремящихся своей знаковостью подменить язык; особая мудрость всеведущего автора, способного все понять и принять, — эти черты эпического выводят диалог автора и зрителя на более высокий уровень. Каждое произведение говорит о большем, чем то, что изображено на холсте.

Сумерки — одно из ключевых для Маланенкова произведений. При всей простоте и лаконичности мотив, изображенный художником, уходит в глубокую, ставшую корневой традицию русского пейзажа. Открытое Саврасовым очарование свободного пространства, лишённого эффектных выразительных по форме предметов, было наполнено новым романтическим содержанием в работах, прежде всего графических, Федора Васильева. Этот возвышенно-повседневный пафос, оказавшийся столь созвучным русской душе, был одной из универсальных ценностей человека Нового времени, неслучайно, например, у поэта английского Просвещения Роберта Бёрнса — любимого автора Юрия Алексеевича — так много па-



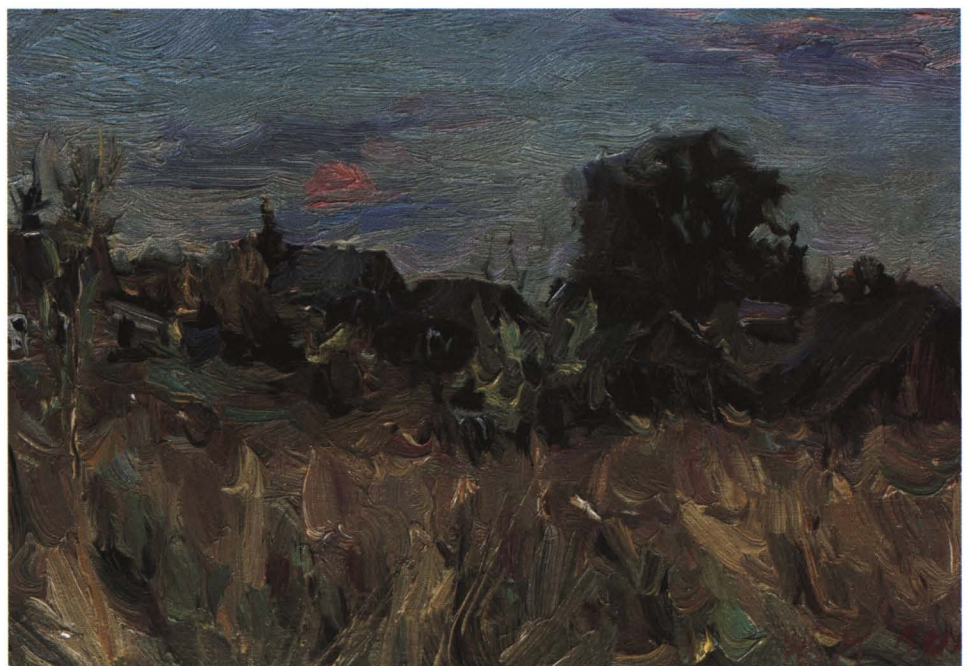
раллелей с лирическим настроением произведений русских художников:

*Так хорошо идти-брести
По скошенному лугу
И встретить месяц на пути...*

В картине Маланенкова небо отражается в луже, и это не просто эффектная деталь, построенный на

Золотая осень. 1997

контрасте акцент композиции, но мостик между небом и землей, прорыв от верхнего к нижнему регистру. Солнце садится, становясь символом не последнего луча надежды, но волшебного чуда Божественного света, остающегося даже при заходе светила, при последних вспыш-

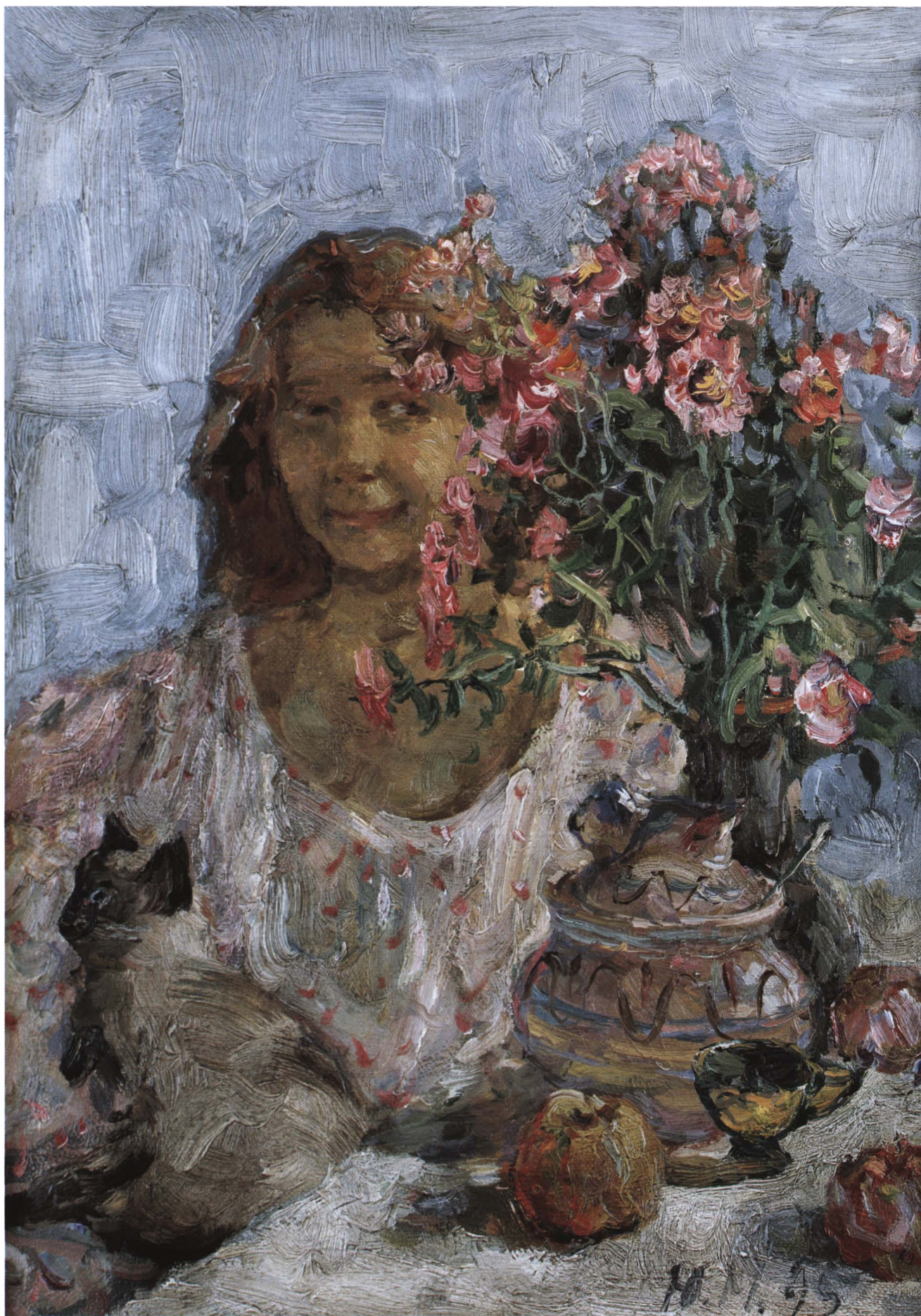


На с. 36:
Мои девочки. 1995

На с. 37 сверху:
Дорога в поле. 1995

На с. 37 внизу:
Окно в мастерской. 1995

Сумерки с луной. 2004







Красный торшер
1990

Забятая Россия
2001

как бесконечно прекрасным. Кончается день, кончается и жизнь, но не тонет в темноте красота. «И свет во тьме светит, и тьма его не объяла...» Напротив, в такие драматические минуты открывается новая красота мира, незаметная при полном свете солнца. Быть может, сумерки и даны для того, чтобы увидеть эту спрятанную за светом красоту. Лужа с отражением уподобляется взволнованному морю. За лужей на кусте листики пожелтевшие, как брызги золота или же как солнечные или лунные блики на поверхности водоема. Дальше трава, не жухлая, но тоже золотистая. Земля написана горизонтальными мазками, динамичными, трепетными, подобными волнам. Темные места на траве синие, как вода, а светлые — охристые, как на этой воде блики.

Ту же линию романтического многоуровневого ассоциативного повествования продолжает *Красная речка*. Неспешный рассказ об





Белорусский вокзал. 1998

уютном уголке среднерусской природы остротой цвета, тонкостью мягко и целно проработанных деталей обращает зрителя к широкому кругу ассоциаций, к разнообразному личному и художественному опыту. Вещь одновременно и сугубо индивидуальная, лиричная, интимная, и музейная, выверенная на весах точных профессиональных критериев.

Забятая Россия уже названием определяет социальный смысл образа. Нет сейчас большей боли у всякого патриота, чем о русской деревне. Очередной виток удавки реформ переживает дыхание крестьянскому миру, только что оклемавшемуся после предыдущих экспериментов. И если опасно любое нестроение в Отечестве, то гибель села чревата совсем жуткими последствиями, ибо ударит она не только по достатку и благополучию, но и по корням культуры, по основам национальной эстетики. Представление о красоте не может сложиться вне особенностей пейзажа, причем пейзажа обжитого, одухотворенного человеческим трудом и любовью. Потому с тревогой и даже с отчаянием говорит Юрий Алексеевич о нынешнем запустении родных мест. Физическое вымирание деревень, мистическая — вроде бы уже некому — загаженность лесов, варварские воровские порубки, когда больше поломано-покорежено, чем уворовано, пьянство какое-то тоскливое, без разгула, а более по привычке, по обязанности, по приговору... Автор в самом названии оставляет пространство для неоднозначной трактовки. Забытая кем? Начальством, более ориентирующимся на соображения «экономической целесообразности», а не на совесть и долг? Бывшими обитателями этих бревенчатых домов, что предпочли подаваться поколение за поколением в города, сначала на комсомольские стройки, затем на базары, где заправляют

Раннее утро. Кремль. 2002
Частное собрание, Испания

бывшие комсомольцы да приезжие из чужедальних мест? А может, Богом, когда-то, если верить поэту, исходившим эту землю в образе калики перехожего, возлюбившим ее и народ, на ней обитавший, да, видно, решившим так, богооставленностью вразумить непонятливых?

И все же этот вид, не однажды писанный художником, красив, ибо всегда красивы плавные линии лощин,



ритмика разбегающихся по склону строений, кружево безлистных ветвей и графика березовых стволов. Красива прошлогодняя трава цвета светлого золота. На домиках-баньках дерево годами без краски потемнело от времени и непогоды, оно серебрится, переливается тонкими оттенками благородных цветов как драгоценность. Красива живопись, своей сложной и совершенной структурой утверждающая возможность и должествование быть гармонии в этом мире.

Гармонией и радостью бытия наполнена и работа *Дорога в поле*, представляющая еще один ставший каноническим в русском пейзаже мотив. Дорога, убегающая

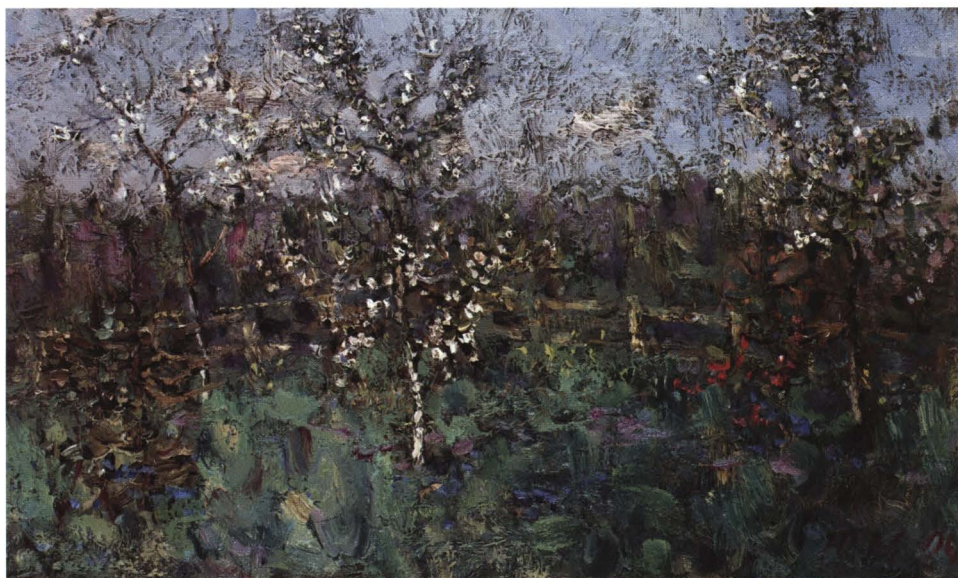
Марина с перевязанной рукой. 1991
Собрание Х.А. Самаранча, Испания

Сумерки. 1991 ➤
Частное собрание, Испания

Желтый забор. 1995
Частное собрание







На с. 43верху слева:
Настя. 2005

На с. 43верху справа:
Моя деревня. 2002

*И нива никнет за рекой
Зелено-золотая.*

Образ движения, пути, шествия – древнейший в искусстве. Дорога без идущего – мотив сравнительно новый. Человек здесь подразумевается. Перед зрителем его земля, обжитая, облагороженная его трудом. И его путь по этой земле. Более наглядный пример живописной метафоры трудно было бы привести. Произведения классиков отечественной живописи, народные песни, кинематограф составляют неохватный ассоциативный ряд, мощное звучание

Противный октябрь. 1996 ➤

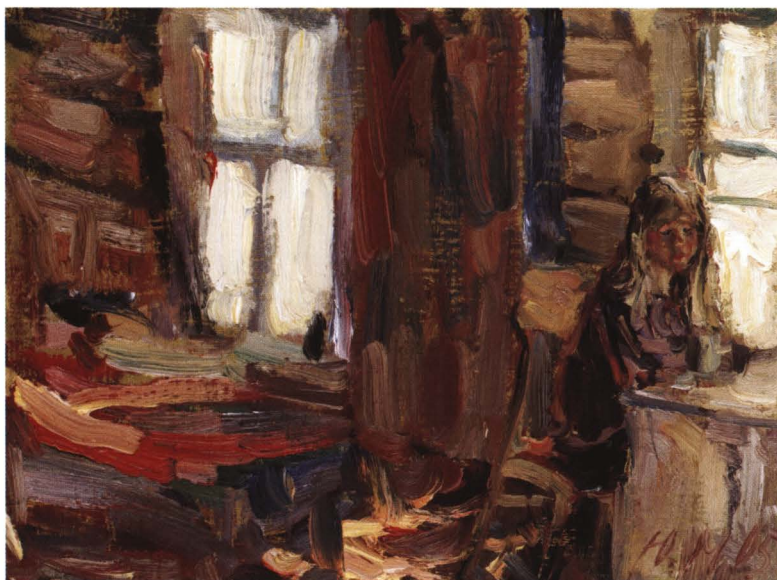
Садик. 2004
Частное собрание, Москва

вдаль среди хлебов. Вновь созвучие с Р. Бёрнсом:

*А ведь такой кругом покой.
Стрижей кружится стая.*

**В Крылатском
1993**





Помпеи
1995

которого поддерживает слаженные аккорды, основанные на вариациях золотистых тонов, что пронизывают и зреющий хлеб, и прибитую пыль на дороге, и прогретое небо.

Рядом с эпосом — прямое повествование, как в картине *Из детства*. Художник рассказывает о ребячьей радости, когда есть возможность пролететь над лугом, ощущая покрытые шерсткой теплые бока лошади. И одновременно говорит о невозвратности того счастливого прошлого, которое уходит все дальше, покрываясь дымкой то ли тумана, то ли времени. В других случаях рассказ из философской притчи превращается в сказку, как в работе *Раннее утро. Кремль*. Сердце столицы, центр мегаполиса неожиданно становится камерным уголком, утопающим в зелени. Не слышно шума машин. Небо светлое, как чистое отражение земли со зданиями и растениями. Мир огромен, но близок, будто увиден глазами ребенка сквозь непролазные джунгли лопухов.

А порой в пейзаже главенствующим становится предметность изображения, роднящая его с жанром натюрморта, как в *Суздале*, сводящем воедино деревья, дома, ландшафт, соборы древнего города. Каждый элемент значим, рассмотрен внимательно и с любовью. Если бы не последнее — легко было бы отнести работу к так называемому «предметному направлению» в пейзаже, обозначившемуся в начале XX века, подразумевавшему аналитическое отношение к изображаемому. Но у Маланенкова другое... Все плотно и широко взято в холсте *Весна в деревне*. Однако это не пластический ход поднаторевшего в маэстрии автора. Здесь живое чувство и знание человека, которому все близко и знакомо. И месиво красок — не эффектный прием, но



Рим. 1995



Вид Кремля с набережной. 1996

Портрет

отражение того, как по весне проседает и проваливается становящийся рыхлым тающий снег, увлекающий в этом преображении смерти-рождения все вокруг за собой. Возможно, все же здесь уместно говорить о натюрмортности, пусть в своем роде. Во всяком случае, обаяние вещности, увлеченность изображением материальности знакомы художнику. Тому пример *Окно в мастерской*, представляющее равнозначимыми вещи двух пространств — и двора, и теплого интерьера. Или забавно-трагический натюрморт *Чемергес от Маньки-шалопутки*, или *Необыкновенная мечта Черчилля*, запечатлевший предел вожделения деревенского доходяги-пьянчужки, иронично прозванного именем британского лорда-премьера, при всей повествовательности поражающий своей живописной полнотой.

Известный более как пейзажист, Юрий Алексеевич не был бы собой, не раскройся он в своих портретах. Этот жанр предъявляет особые требования и к профессиональным, и к человеческим качествам художника. Владение рисунком и ясное понимание, что этот рисунок должен фиксировать в неповторимом и изменчивом облике человека способность почувствовать другого и посочувствовать ему... Конечно, полнее всего это может проявиться в образах близких людей. Маланенков не пишет заказных портретов. Зато можно было бы составить целую галерею, посвященную Марине — жене и другу художника. Человек непростой судьбы, которому только проблемы со здоровьем помешали полностью реализоваться, яркая личность, отмеченная талантом и эрудицией, много читающая, тонко чув-

ствующая искусство, красивая женщина — она всегда глубоко понимала супруга как художника и человека. И каждый раз обращаясь к образу Марины, раскрывая новые черты ее личности, Юрий решает и сугубо живописные задачи. Это может быть классическое исследование вариаций белого (*Марина читает*), или попытка включить в композицию активные в декоративном отношении элементы (*Красный торшер*, *Марина с перевязанной рукой*). Разрабатываются и задачи сложной многоплановой пространственной организации (*Мои девочки*, *За столом*, *Художник В. Телегин*, *Настя*, где пленэрно написанный интерьер отсылает к традиции А.Е. Архипова), и характерные для своего времени вопросы лаконичности живописного языка (*Голова мальчика*), и пленэр как таковой (*Бобыль*), но приправленный по русскому обычаю состраданием



Портрет матери. 2006

к несчастному. А порой пишется портрет в своей квинтэссенции (*Портрет матери*), когда главное — запечатлеть живую, подвижную уникальность облика, в мимолетности своих проявлений раскрывающего суть личности.

Город

Многогранность дарования Юрия Маланенкова должна была по-своему проявиться в создании живописного образа Москвы. Красивей-

ший город мира, в котором будущий художник начал проходить свои университеты самостоятельной жизни. Сначала в рисовальных классах, в Заочном университете искусств, в архитектурном техникуме, который оставил через два месяца из-за совершенно чужого сопромата, в студенчестве Суриковского института. Москва увидена и понята по-особому. Красивая, но не наряженная (*Противный октябрь*). Собрание шедевров архитектуры на семи священных холмах (*Москва. Пашков дом, Монастырь*) и небольших замкнутых уют-

ных пространств (*Весна в Москве*), или зеленых парков, где воздух и в смысле природного фактора, и в смысле повода для пленэрных эффектов становится главным действующим лицом (*В Крылатском*). Пейзажное, природное понимание Москвы подтолкнуло Юрия Алексеевича, что называется — рукастого мужика, к созданию под окном своего дома в новом районе крохотного оазиса с цветущими по весне фруктовыми деревцами, с бассейном-блюдечком, с альпийской горкой и клумбами. Здесь обожает прогуливаться любимая кошка Василиса, а сам «ландшафтный архитектор» находит образы для камерных созерцательных, чуть ли не в японском духе этюдов (*Садик*).

Удивительна способность русского человека примеряться и приспосабливаться к любым условиям. Знаменитое блоковское: «Нам внятно все — и острый гальский ум, и сумрачный германский гений», равно как и «всемирная отзывчивость», замеченная Достоевским, свидетельствуют об одном — о том, что не очень популярный ныне эмигрантский философ и публицист Ф.А. Степун из германского далека 1920-х годов назвал, пожалуй, слишком категорично, «единственной артистической даровитостью» русской души, «ее гениальным “мимизмом”, который один только объясняет и то, почему русские люди всюду дома: французы с французами, и англичане с англичанами». Заграницу Юрий воспринял двойственно — с одной стороны, через призму искусства, как часть художественного образа, созданного великими мастерами; с другой — как живой мир людей со своими ритмами, колоритом и национальным характером. Маланенков увлеченно может заново проживать в своих рассказах острые впечатления о виденных шедеврах и в то же время оговаривается, что считает суетливую беготню по музеям бессмысленным занятием и предпочитает почувствовать дыхание «гения

Пятницкая улица. 1995

Ивановский монастырь. 1990

Частное собрание

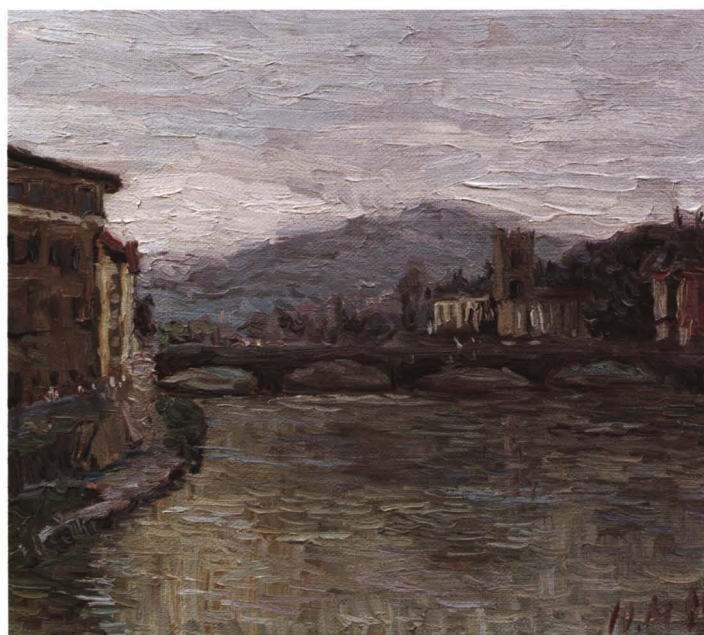
Флоренция. 1995

места». Вечный город Рим, или уничтоженные подземным огнем Помпеи, или «душа Ренессанса» Флоренция — все они предстают как перекрестки времен, где встречаются прекрасное и обыденное.

Как бы ни был интересен образ города, созданный Маланенковым, одна тема в этой обширной иконографии стоит наособицу. Органичная и неотъемлемая часть Москвы — ее храмы. Собранные за столетия в каменное ожерелье города, они стали базовыми узлами, на которых держится глобальная композиция застройки. И в то же время каждый из них неповторимо красив и влит в окружение домов своего квартала, своей улицы. Чуждый внешней церковности, художник точно и глубоко чувствует роль храма. Устремленный к небу силуэт не просто венчает городской пейзаж, но наполняет его особым смыслом. Порой это наглядно проступает, как в *Крышах Замоскворечья*, где будто бы льется через колокольню церкви Всех скорбящих Радости свет на зябнувшие зимние кварталы. Храм может стать в общий ряд домов, подстроившись под красную линию (*Храм*), или замкнуться в собственном пространстве, как в чарующей своими живописными качествами паре-диптихе *Среди зелени. Храм и Желтый забор*, или стать фоном протекающей повседневной человеческой жизни (*Ивановский монастырь*). В любом случае церковные строения понимаются и переживаются как средоточия эстетического совершенства, а в традиции русской культуры трактовать как единое целое красоту и духовную наполненность. Красота только в этой связке должна быть истинной. И живопись Маланенкова выводит образы за рамки обыденности, сообщает им одухотворенность своей сложностью и совершенством.

Через противоречия этот художник идет к цельности и целостности. Тогда и самый простой мотив, подобный *Калитке*, оборачивается осколком волшебного зеркала, в котором может отразиться весь мир. Вроде бы пустое пространство (*Поле*) звучит как мотив ожидания, ибо слишком сложна и насыщена эта «пустота». В простоте ясных отношений предвосхищается новый всплеск жизненного потока (*Ранняя весна*). А заурядные заботы, неприятный быт, обыкновенность (*Срезают капусту*) окутывает, одухотворяет, преобразует Божественное небесное свечение, которое сулит чудо и праздник.

Кому дается, с того и спросится. С кого спросится, тому и воздастся!



Содержание

4	Маланенков	23	Естественность живописности
4	Школа	26	Этюд
7	Изживание импрессионизма	28	Стихия
12	Мерцание	32	Своя песня
14	Неожиданность цвета	45	Портрет
19	Судьба	46	Город

Указатель произведений Ю.А. Маланенкова

Автопортрет. 1990 – 4	Пейзаж. Калитка. 2000 – 8
Белорусский вокзал. 1998 – 39	Пейзаж. Март. 2005 – 10
Березки. 2004 – 18	Пейзаж. Мерцающий. 2005 – 13
Бобыль. 2003 – 32	Пейзаж. Мостик. 1986 – 10
Большой театр. 2000 – 12	Пейзаж. На даче. 2000 – 9
В Крылатском. 1993 – 42	Пейзаж. Река Москва. 2006 – 17
В саду. 1997 – 22	Пейзаж. Срезают капусту. 1997 – 34
Валек. 2003 – 21	Пейзаж. Старые березы. 1996 – 11
Весна в Москве. 1993 – 27	Пейзаж. Стожок. 1988 – 8
Вид Кремля с набережной. 1996 – 45	Пейзаж. Шумели березы. 2004 – 12
Голова мальчика. 1976 – 9	Поздние сумерки. 2006 – 28
Головка. 1991 – 32	Помпеи. 1995 – 44
Город Дорогобуж. 1991 – 30	Портрет матери. 2006 – 46
Гостиница «Метрополь». 1999 – 25	Портрет художника Буйлакова. 1991 – 19
Домик в снегу. 1991 – 18	Портрет художника Бурдастова. 1992 – 15
Дорога в поле. 1995 – 37	Последние яблоки. 1997 – 19
Дорога. 1991 – 20	Противный октябрь. 1996 – 43
Желтый забор. 1995 – 40	Пятницкая улица. 1995 – 47
За столом. 1991 – 22	Раннее утро. Кремль. 2002 – 39
Забывшая Россия. 2001 – 38	Рим. 1995 – 44
Залы музея. 1989 – 27	Ростов Великий. 1999 – 25
Золотая осень. 1997 – 35	Садик. 2004 – 42
Ивановский монастырь. 1990 – 47	Сентябрь. 2002 – 17
Из детства. 1998 – 21	Солнечный март. 2006 – 5
Красный торшер. 1990 – 38	Сумерки с луной. 2004 – 35
Лена. 1982 – 15	Сумерки. 1991 – 41
Лена Омельченко. 1992 – 22	Троице-Лыково. 1990 – 31
Лето. 1998 – 17	У Манежа. 1996 – 26
Мама пилит. 1976–2006 – 34	У пруда. 1999 – 5
Марина с перевязанной рукой. 1991 – 40	Угол дома. 2002 – 24
Марина читает. 1990 – 14	Улица Тверская. 1996 – 23
Марина. 1990 – 13	Улочка в деревне. 1996 – 31
Мои девочки. 1995 – 36	Утро туманное. 1996 – 16
Москва. Пашков дом. 1989 – 32	Флоренция. 1995 – 47
Московский дворик. 2000 – 29	Храм в Смоленске. 1996 – 5
Мостик в Вышнем Волочке. 1998 – 28	Храм среди зелени. 1991 – 14
Моя деревня. 2002 – 43	Художник В. Телегин. 2004 – 13
Настя. 2005 – 43	Художник Жиленков на этюдах 2002–2003 – 15
Натюрморт. Купавки. 1995 – 33	Цветущая сирень. 1993 – 26
Окно в мастерской. 1995 – 37	Цветущий сад. 1998 – 18
Пейзаж. Банька. 1998 – 6	Чемергес от Маньки-шалопутки 2005 – 24
Пейзаж. Весна в деревне. 2004 – 9	Ярославль. 1998 – 16
Пейзаж. Елочки. 2005 – 7	
Пейзаж. Закат. 2005 – 6	

Электронный вариант книги:

Скан, обработка, формат: manjak1961



Мастера живописи

- Абакумов
- Айвазовский
- Айец
- Алексеев Ф.
- Альма-Тадема
- Арсенюк
- Батони
- Белюкин А.
- Белюкин Д.
- Бернини
- Бёклин
- Блохин
- Богаевский
- Богданов-Бельский
- Больдини
- Борисов-Мусатов
- Боровиковский
- Босх
- Боттичелли
- Бритов
- Бродский
- Брюллов
- Буше
- Ван Гог
- Ван Дейк
- Васильев Ф.
- Васнецов А.
- Васнецов В.
- Ватто
- Веласкес
- Венецианов
- Верещагин В.
- Виноградов
- Врубель
- Гавриляченко
- Гагарин
- Ге
- Глазунов
- Гоген
- Гойя
- Головин
- Горский
- Горский-Чернышев
- Грабарь
- Грицай А.
- Давид
- Дали
- Дега
- Делакрыа
- Дмитриевский
- Добужинский
- Доре
- Дробицкий
- Жилинский
- Жуковский С.
- Зарянко
- Зверьков
- Иванов А.
- Иванов В.
- Караваджо
- Кауфман
- Кипренский
- Климт
- Корин А.
- Корнеев
- Коро
- Коровин
- Крамской
- Крыжицкий
- Крымов
- Кузнецов Б.
- Кузнецов П.
- Куинджи
- Куликов И.
- Курбе
- Кустодиев
- Левитан
- Левицкий
- Леонардо да Винчи
- Лимбург
- Лоррен
- Маковский В.
- Максимов
- Маланенков
- Малеев
- Мане
- Машков И.Г.
- Менгс
- Мещерский
- Микеланджело
- Мирошник
- Модильяни
- Моне
- Моризо
- Москвитин
- Мурильо
- Неврев
- Неменский
- Нестеров
- Никонов В.
- Новиков
- Ольшанский
- Осипова, Федоров В.
- Оссовский
- Павлова, Самсонов В.
- Панов
- Пасько
- Перов
- Пикассо
- Пиросмани
- Писсарро
- Пластов
- Подшивалов
- Поленов
- Полотнов
- Похитонов
- Присекин Н.
- Путинцев
- Путнин
- Рафаэль
- Рембрандт
- Ремнёв
- Ренуар
- Репин
- Рерих
- Ромадин М.
- Ромадин Н.
- Ромашко
- Рубенс
- Рылов
- Рябушкин
- Саврасов
- Салахов
- Самокиш
- Самсонов А.
- Сапунов
- Сверчков
- Сегантини
- Сезанн
- Семирадский
- Серебрякова
- Серов
- Сибирский В.
- Сислей
- Соломаткин
- Соломин Н.
- Сорокин
- Сотсков
- Степанов
- Стожаров
- Страхов
- Стронский
- Суриков
- Сухинин
- Тимм
- Тициан
- Ткачевы
- Толстой Ф.
- Тропинин
- Тулуз-Лотрек
- Уотерхауз
- Утамаро
- Федоров А.
- Федотов
- Филонов
- Фрагонар
- Фридрих
- Хасьянова
- Хиросигэ
- Хокусай
- Чернецовы
- Чернышева
- Чёрный
- Шагал
- Шаньков
- Шапаев
- Шассерио
- Шишкин
- Шпицвег
- Штейн
- Штук
- Штыхно
- Щедрин
- Сильвестр
- Эль Греко
- Энгр
- Юон

