

Русская классика

1. Неизвестный художник конца XVIII века. Мастерская И.–Б. Лампи–старшего (1751–1830).

Портрет императрицы Екатерины II.

Холст (дублирован), масло. 145x101,5 см.

29000–33000

Парадный портрет Екатерины является копией с оригинала И.–Б. Лампи (1793, Государственный Эрмитаж). Императрица изображена с лентами нескольких орденов, у подножья трона лев – олицетворение силы, справа аллегорические фигуры Истины (с зеркалом в руках) и Крепости (с колонной). Известно большое число вариантов и эскизов этого портрета работы самого Лампи, а так же копии работы иностранных и русских живописцев (например, копии эскиза Лампи, написанные по заказу Екатерины II в 1796 году Федором Богневским, Анисимом Белоусовым). Портрет был впервые гравирован в 1795 году Дж. Уокером, а позднее повторялся и многими другими русскими граверами. Данная работа является одной из копий мастера конца XVIII в.

2. Неизвестный художник последней четверти XVIII в.

Портрет великого князя Павла Петровича (копия с работы Ж.Л. Вуаля).

Холст (дублирован), масло. 69x51 см.

29000–33000

3. Неизвестный художник XIX века.

Женский портрет.

Холст (дублирован), масло. 61x48,5 см.

4000–4500

4. Неизвестный художник начала XX века.

Поцелуйный обряд. (Копия с одноименной картины К.Е. Маковского, 1895, ГРМ).

Холст, масло. 144x214,5 см.

6000–7000

5. Дубовской Николай Никанорович (1859–1918).

Рассвет. 1910 г.

Холст, масло. 106x133,5 см.

Слева внизу подпись: "Н. Дубовской 1910 г.". На обороте: "Н. Дубовской 1910 №10/103 Рассветъ 2".

17500–18500

6. Дубовской Николай Никанорович (1859–1918).

Туманное утро над озером.

Холст, масло. 103x134 см.

На обороте подпись: "Н. Дубовской".

Датируется 1910-ми гг.

17500–18500

Мотив и стилистика работ являются характерными для творческой практики Н. Дубовского. Читаются приемы его живописи: фактурное построение, четкость композиционного решения, явственная светотеневая проработка отдельных планов, повышенная роль фактуры отдельного мазка, энергичная законченность каждого движения кисти. В данных картинах, как и в других работах 1910-х гг., прослеживается интерес художника к мотивам вечернего и ночного освещения. Значительная роль чистого цвета, характерная для позднего Дубовского, отражена в колористическом построении работ.

7. Зубов Алексей Федорович (1682 – после 1750).

Свадьба Петра I.

Бумага, печать. 52,5x59 см (в свету).

3000–3500

Зубов – талантливейший гравер Петровской эпохи, один из первых русских мастеров светской графики. Он был прекрасным рисовальщиком и создавал почти все работы по собственным рисункам. "Свадьба Петра I" – одна из лучших и самых известных работ мастера.

8. Шмидт Георг-Фридрих (1712 – 1775).

Портрет Елизаветы Петровны. 1761 г.

Бумага, печать. 70x52 см (в свету).

3500–4000

9. Тернер Чарльз (1773 – 1857). С оригинала Ж.-Л. Монье (1746–1808).

Портрет Елизаветы Алексеевны. 1805 г.

Бумага, печать. 56,5x42,5 см (в свету).

2500–3000

10. Вендрамини Джованни (1769–1839) и Франческо (1780–1856).
С оригинала В.Л. Боровиковского (1757–1825).
Портрет князя А.Б. Куракина.
Бумага, печать. 67x47 см (в свету).
3000–3500

11. Карделли Соломон.
Мир Европы.
Бумага, печать. 57x42 см (в свету).
2500–3000

12. Уткин Николай Иванович (1780–1863). С оригинала В.Л.
Боровиковского (1757–1825).
Портрет Екатерины II. 1827 г.
Бумага, печать. 66,5x50 см (в свету).
3000–3500

Уткин являлся профессором Академии Художеств и возглавлял в ней гравировальный класс. Портретная гравюра – основной вид творчества художника, и в этой области он был непревзойденным мастером. В 1818 г. он выполнил гравированный портрет Н.М. Карамзина для издания "Истории государства Российского", портрет А.В. Суворова, за который был избран советником Академии Художеств и членом Стокгольмской академии. Гравюрам Уткина свойственна творческая интерпретация живописного оригинала, ясно читаемая на портрете Екатерины II, лишь усиливающая характеристику портретируемого. Его работы отличаются тонкостью исполнения и особым богатством и разнообразием штриха.

13–33. J. Mesou, C. Johannot, F. John и другие. С
оригиналов Ж.-А. Беннера (1776–1836).
Листы из альбома "Собрание двадцати четырех портретов
Императорской Фамилии, писанных живописцем Беннером ...".
1817–1824 гг.
Бумага, печать. 23x31 см (в свету).
600–650 каждый

34–40. Леспинас Луи Николя (1780–1863).
Виды русских городов (Новгород, Тверь, Казань, Екатеринбург,
Тобольск, Якутск, Кяхты). 1780-е гг. Иллюстрации к изданию Ле
Клерка "История России".
Бумага, печать.

1400–1500 каждый

41. Неизвестный гравёр XVIII в.
Географическая карта России.
Бумага, печать.
1200–1300

42. Неизвестный гравёр XVIII в.
Топографическая карта Москвы.
Бумага, печать.
1200–1300

43–46. Неизвестный гравёр.
Листы из серии, изображающей военный костюм.
Франция, II пол. XIX века.
Литография. Бумага, печать, акварель.
30–35 каждый

47. Часы каминные.
Бронза, литье, золочение, патинирование, мрамор. 60x42x20 см.
Россия, кон. XIX – нач. XX вв.
7000–8000

Искусство для интерьеров

48. Неизвестный художник.
Портрет короля Карла VI Габсбурга с орденом Золотого Руна.
Холст (дублирован), масло. 92x73 см.
Австро–Венгрия, II пол. XIX в.
3500–4500

49. Неизвестный художник.
Переправа через реку.
Дерево, масло. 49x64,8 см.
Голландия, кон. XVII – нач. XVIII в.
17500–18500

50. Неизвестный художник мастерской Баудевейнса Адриана
Франса I.
Пейзаж с фигурами.
Дерево, масло. 37x28 см.
Фландрия, I пол. XVIII в.
17500–18500

51. Неизвестный художник.
Лодки у города.
Дерево, масло. 63,5x47 см.
Голландия, II пол. XVII в.
8000–9000

52. Неизвестный художник.
Женский портрет.
Дерево, масло. 35x25,3 см.
Нидерланды, XVII в., поновления XIX – XX вв.
3500–4500

53. Неизвестный художник.
Мужской портрет.
Дерево, масло. 43x27 см.
Нидерланды, XVII в., поновления XIX – XX вв.
3500–4500

54. Неизвестный художник.
Аллегорический сюжет (Сцена с четырьмя мужчинами).
Холст, масло. 37,2x51,5 см.
Западная Европа (Италия ?), XVIII в.
9500–10500

55. Неизвестный художник.
Аллегорический сюжет (Мужчины с черепами).
Холст, масло. 36,7x51,5 см.
Западная Европа (Италия ?), XVIII в.
9500–10500

56. Неизвестный художник.

Портрет Эрнеста, Эрцгерцога Австрийского (1553–1595).
Дерево, масло. 41,7x29,5 см.
Германия, XVI в.
3500–4500

57. Неизвестный художник.

Портрет Людовика XIV (1638–1715).
Холст, масло. 42x33 см.
Франция, кон. XVII – нач. XVIII вв.
12000–14000

58. Флери Фанни – Fleury Fanny (1848–?).
Мать и дитя.
Холст, масло. 91x67,2 см.
Справа внизу подпись: "R. FLEURY".
Франция, кон. XIX – нач. XX вв.
1200–1400

59. Шаплен Шарль – Chaplin Charles (1825–1891).
Девушка с кошкой.
Холст, масло. 73x54 см.
Справа внизу подпись: "g...Ch. Chaplin".
Франция, кон. XIX в.
1200–1400

60. Боссоли Карло – Bossoli Carlo (1815–1884).
Пейзаж с античной аркой и фигурами. 1844 г.
Бумага, гуашь. 39x26,3 см. (в свету).
Подпись и дата в правом нижнем углу: "C. Bossoli 1844".
6000–7000

Карло Боссоли, родившийся в Лугано, с пятилетнего возраста жил в Одессе. В 1837 году по заказу губернатора Новороссии графа М.С.Воронцова художник исполнил рисунки с видами Одессы, в дальнейшем мастер писал по преимуществу виды Крыма, которые впоследствии использовал для перевода в литографию. Большую известность получила серия литографий с видами Крыма, опубликованная в 1856 году в Лондоне. После 1843 года художник возвращается в Италию.

"Пейзаж с античной аркой и фигурами" относится к начальной поре итальянского периода творчества Боссоли. Мотив – жанровая сцена на фоне древней архитектуры, соединяющий приметы повседневности с памятью о великом прошлом итальянской культуры, был одной из ведущих тем западноевропейского видового рисунка, получившего широкое развитие в искусстве XIX века. Центральное место в пейзаже

занимает триумфальная арка, напоминающая одновременно Арку Тита и Арку Траяна, а под ее сводами располагаются маленькие фигурки людей, словно вдыхающие новую жизнь в древнее сооружение.

61. Ланца Джованни – Lanza Giovanni (1827 –после 1875 ?).

Пейзаж с храмом. Парфенон.

Бумага, карандаш, акварель. 35,6х52,5 см.

В левом нижнем углу подпись: "Lanza".

Датируется 1860–1870 гг.

6000–7000

Джованни Ланца, родившийся в Неаполе, подобно своему знаменитому учителю Джачинто Джиганте, принадлежал к так называемой школе Позиллипо, одному из интереснейших явлений в истории итальянского пейзажа XIX века. Неаполитанцы интересовались, прежде всего, изображением самой природы, с которой органично сливаются памятники античной архитектуры, воспринимающиеся художниками не как предмет археологического интереса, но как естественная среда обитания. "Пейзаж с храмом" (Парфенон) – одна из лучших работ Дж. Ланца. Высокий артистизм, эффектное композиционное решение, свежесть и свобода в передаче солнечного света, атмосферы наделяют пейзаж теплым лирическим чувством. Интерес к греческой цивилизации, столь близкой эллинскому духу величественных храмов Южной Италии определил и сюжет настоящего рисунка, изображающего Парфенон, центральный храм Акрополя.

Лидеры русского авангарда

62. Фальк Роберт Рафаилович (1886–1958).

Двухсторонняя картина: Фрукты в синей вазе. Кувшины на овальном столе.

Холст, масло. 57,2х70,4 см.

На лицевой стороне справа внизу подпись и дата: "46 Р. Фальк".

Датируется 1910–ми гг. и 1946 г.

14000–15000

Фальк учился в Петер-пауль-шULE в Москве, занимался в классах рисования К.Ф. Юона и частной студии И.И. Машкова, в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Он начал выставляться с 1906 года и уже позднее принимал участие в деятельности объединений "Бубновый валет" (1910 – 1911) и "Мир искусства" (1917). В 1920-х гг. его творчество связано с ВХУТЕМАСом и ВХУТЕИНОм (где он к тому же являлся деканом живописного факультета). 1924 год отмечен первой персональной выставкой Фалька в Государственной Третьяковской Галерее. Работа "Фрукты в синей вазе" представляет поздний, сложный период творчества художника (1940–1950-е гг). Реалистичность набирает вес, усложняются цветовые решения. Представленный же на обороте этюд – образец ранних творческих исканий автора. Он может быть датирован 1910-ми гг. Композиция, колористическая гамма, жесткая тонкослойная живопись находят аналогии среди работ Фалька 1910-х гг., связанных с поиском новых путей в русле искусства авангарда.

63. Древин Александр Давидович (1889–1938).

Весна в Дмитрове.

Холст, масло. 82,5x64,5 см.

Датируется 1923–1924 гг.

16000–17000

Древин – один из лидеров русского авангарда 1920–30-х гг. Он учился в Рижской художественной школе (1908 – 1913) у В.Е. Пурвита. После обучения в 1914 году переехал в Москву, где входил в объединения "Бубновый валет", "Московские живописцы", Общество московских художников. В 1918–20 гг. Древин в поисках нового содержания искусства обращается к абстрактной живописи. В конце 1910-х – начале 1920-х гг. художник создал целый ряд беспредметных полотен, живописно свободных, либо строго геометричных в духе К.С. Малевича (Супрематизм, 1918–1920). Уже здесь ярко проявляется своеобразие таланта Древина-живописца: колорит его картин всегда строг, основан на сочетании немногих цветов, тонко варьируемых. В 1920–32 гг. Древин был членом ИНХУКа и преподавателем ВХУТЕМАСа. Художник продолжает свои поиски и в начале 1920-х гг. возвращается к фигуративному искусству. Ведущей линией творчества Древина стал лирический, полный тревожного отчуждения экспрессионизм. Меланхоличны, просты по мотиву и в то же время чрезвычайно фактурно-выразительны по

цвету его поздние пейзажи и жанры рождавшиеся в поездках по стране. Композиции "Алтайского цикла" предельно просты, но при этом монументальная ценность живописи цикла в мягком, чуть вибрирующем свечении красочной поверхности, в ее фактурном и пластическом богатстве, в цельности живописного пространства картин.

64. Удальцова Надежда Андреевна (1886–1961).

Алтай. Всадники. 1932 г.

Холст, масло. 80x89 см.

6000–7000

Творчество Удальцовой представляет умеренное крыло радикального авангарда 1910-х гг. В начале 1900-х гг. художница посещала Школу живописи и рисования К.Ф. Юона, потом работала в студиях К. Киша и В.Е. Татлина, в Париже в мастерской "Ла Палетт" у художников-кубистов Ле Фоконье и Ж. Монтестье. На протяжении 1916–1917 гг. Удальцова создала серию супрематических композиций, но, несмотря на все увлечение супрематизмом (Удальцова была членом общества "Супремус" и ассистентом Малевича во ВХУТЕМАСе), художница продолжает параллельно создавать кубистические композиции. В дальнейшем, осознав себя художником-станковистом, Удальцова сблизилась с Машковым, Кончаловским, Лентуловым. За этим последовал длительный натуральный период – натюрморты, пейзажи, в том числе алтайские и уральские работы. В итоге Удальцова смогла в полной мере реализовать себя как художник с поразительным цветовидением, о чем свидетельствуют ее поздние работы, близкие к экспрессионизму.

65. Удальцова Надежда Андреевна (1886–1961).

Река Морозиха. Урал. Стадо на реке. 1938 г.

Холст, масло. 63,5x81 см.

12000–14000

66. Удальцова Надежда Андреевна (1886–1961).

Река Морозиха. Урал. 1938 г.

Холст, масло. 54x91 см.

12000–14000

67. Удальцова Надежда Андреевна (1886–1961).
Черемуха.
Холст, масло. 88x68 см.
Датируется 1940–1950-ми гг. (1946 ?).

8000–9000

68. Удальцова Надежда Андреевна (1886–1961).
Троице-Сергиева Лавра.
Холст, масло. 95,5x68,7 см.

Датируется 1940–1950-ми гг. (1952 ?).
10500–13000

69. Лентулов Аристарх Васильевич (1882–1943).
Сухуми. Набережная с пальмами. 1933 г.
Холст, масло. 59x74 см.
Справа внизу подпись: "Лен..".
12000–14000

Лентулов – один из ярких мастеров русского авангарда. В 1910 – 1917 годах он участвовал в выставках "Бубнового валета", в 1917 году вступил в общество "Мир искусства" в Петрограде. В это время он много работал как художник театра. В 1920-м году Лентулов принимал участие в работе ИНХУКа и руководил театрално-декорационным отделением ВХУТЕМАСа. В 1924 году он вступил в общество "Московские живописцы". В это время формируются новые творческие позиции художника, характеризующиеся "углубленным реализмом" (определение А.В. Луначарского). В 1928 году Лентулов участвует в организации Общества московских художников (ОМХ). В 1930-е годы мастер неоднократно бывал в Крыму. В эти годы он особенно много путешествовал, объехав юг России, где исполнил многочисленные работы маслом и акварелью с изображением видов городов, морских и индустриальных пейзажей. С этого времени художник обращается к новой для него системе тональной живописи, что не помешало ему сохранить высокое колористическое мастерство и артистизм письма.

70. Лентулов Аристарх Васильевич (1882–1943).

Ялта. Улица, залитая солнцем. 1932 г.
Холст (дублирован), масло. 60x73 см.
12000–14000

71. Бурлюк Давид Давидович (1882–1967).
Жизнь казака.
Холст, масло. 43x52,5 см.
Датируется 1910-ми гг.
21000–23000

Бурлюк – один из родоначальников русского футуризма в живописи и литературе. Он был в равной степени поэтом, живописцем и критиком. Он учился в Казанском и Одесском художественных училищах, в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у Л.О. Пастернака и А.Е. Архипова, а также в Мюнхене и Париже у Ф. Кормона.

Мотив, композиция и живописная манера работы "Жизнь казака" ориентируют нас на творчество Бурлюка 1910-х гг. Мотив с изображением казака, заимствованный художником из малороссийской лубочной живописи, многократно разрабатывался автором. Футуристический принцип организации композиции, при котором персонажи изображаются в разных ракурсах и плоскостях, так же использовался им неоднократно. Обращает на себя внимание обработка красочной поверхности – Бурлюка на протяжении многих лет интересовали вопросы фактуры. Данная работа, как и другие произведения 1910-х гг., отличается использованием пастозных красочных паст, варьированием техники кладки мазка в зависимости от участка изображения, включением неживописных материалов в ткань картины для имитации различных фактур.

72. Малевич Казимир Северинович (1878–1935).
Автопортрет.
Холст, масло. 55x45 см.
350000–380000

С. Джафарова
Автопортрет и портрет жены. Вечные темы в интерпретации
Казимира Малевича

Каждое воспроизведение облика Малевича в фотографиях или в его автопортретах примечательно определенностью нового образа или говорящими деталями обстановки. Он заботился, как сейчас бы сказали, о своем "имидже", принимал костюмированный вид, жестом, взглядом, поворотом головы или аксессуарами подавал зрителю идею о том, в какой роле он предстает в данный момент, как его должно воспринимать.

На фотографиях перед нами человек, заботящийся о своей внешности: он всегда как-то определенно подстрижен и как-то определенно одет. Причем в такой презентации нет ничего нарочито выдуманного, так как все образы были действительно внутренне оправданы и органичны каждому данному зафиксированному камерой моменту биографии художника. Безусловно, зная, какое значение художник придавал оценке своей личности и вкладу своих открытий в современное творчество, можно утверждать, что Малевич был соавтором этих фотографий именно с точки зрения их "постановочности", режиссуры и отбора для фиксации действительно важного этапа своей истории.

В этом смысле особенно показательны знаменитые аллегорические фотографии Буллы 1913 года с перевернутым роялем и компанией футуристов: поэта А. Крученых, художников М. Матюшина, П. Филонова и Малевича над ними. Сидящий Малевич кажется особенно невозмутимым, как персонаж английского анекдота. Этапным для его биографии выглядит и снимок, на котором он в компании Матюшина и Крученых в Уусикиркко в июле 1913 года. На нем Малевич строит планы на будущий свой выход на сцену с созданной им кубо-футуристической обложкой сборника стихов В. Хлебникова, А. Крученых и Е. Гуро "Трое". Все поэты в белых рубашках и светлых летних шляпах, они близко придвинулись к сидящему в центре Малевичу. Его строгий и серьезный вид невольно передает его отношение к подготавливаемым событиям, будь то сборник стихов или опера "Победа над солнцем". В образе художника нет ни тени иронии, он живет уже в круге единомышленников и никак не заискивает перед толпой непосвященных, связанных мещанскими предрассудками. Наиболее известна газетная публикация 1914 года "Футуристы на Кузнецком", где два прилично одетых художника в пальто и шляпах иллюстрируют специальный как теперь бы сказали "творческий жест". Тогда он должен был восприниматься как пощечина общественному вкусу. Подпись под снимком гласила: "Вчера группа местных футуристов объявила: Днем пройдем по

Кузнецкому в шутовском наряде, с деревянными ложками в петлице". А на снимке опять – полная невозмутимость новаторов, выдвинутая как защитный барьер против ханжества и старомодных вкусов.

Благодаря фотографии сохранился облик молодого Малевича, жившего в Курске (около 1900). Он еще не профессиональный художник, но уже вполне знаком с основами ремесла. Малевич предстает с этюдником в руках и среди той деревенской зелени, которую он только что писал. Глядя на этот снимок ретроспективно, со всем знанием об этом человеке, в крепкой фигуре, привыкшего к работе сына управляющего сахарным заводом, в его твердом взгляде и чуть заметной лукавой улыбке легко обнаруживаешь пружину, готовую разжаться и сделать его исполнителем той миссии, которая на него была возложена. По фотографиям мы знаем Малевича в самых разных ролях. В образе крестьянина-косаря, излюбленного персонажа его живописных полотен. В роли Льва Толстого на фоне дачного пейзажа с характерным жестом руки, заложенной за пояс поверх белой длинной рубахи и босиком. Знаем в роли старшего мастера за совместной работой с младшими единомышленниками – Суетиным и Чашником. Мы видим его то как жоака-комиссара, увозящего своих учеников, членов УНОВИСа, в товарном вагоне в Москву на конференцию, то как профессора, окруженного студентами в Витебске, то как научного сотрудника ГИНХУКа, то как исследователя-лаборанта в халате и шапочке среди геометрических форм из гипса, то как виновника торжества во главе стола в честь открытия его выставки среди польских коллег. Нам знаком он и непосредственно как художник, слегка дотрагивающийся кистью до уже готовой работы "Девушка с красным древком", и как писателя за столом, сосредоточенно записывающий свои мысли, как экспонента выставки на фоне собственных работ между ранним живописным автопортретом и черным квадратом, как Мастер в черной шапочке и халате поверх костюма с галстуком на фоне экспозиции своих работ разного времени: супрематизмов, постсупрематических фигур, пейзажей и архитектон. И наконец, вся летопись заканчивается пронзительным фотопортретом Малевича во время его последней болезни, физически сломленного, но с необыкновенной силой какого-то вечного философского вопроса непокорно взирающего в объектив камеры.

Весь зрительный ряд его живописных самоизображений хронологически представляет нам художника в разных его

ипостасях. В формальных особенностях и атрибутах всегда прочитываются настроение и чувство, которое побудило художника к созданию автопортрета.

До сих пор нам были известны пять канонических автопортретов. Самый ранний, датируется 1907 годом и является собственностью Государственного Русского музея. Эта работа имеет целую группу соседних произведений, написанных в аналогичной манере, стилистике и с такими же действующими лицами, отсылающей нас к декоративной недосказанности мастеров "Голубой Розы". Они объединяются общим названием – "этюды к фресковой живописи" – и имеют ярко выраженный символистский смысл. Их религиозная сюжетика легко прочитывается по характерным нимбам вокруг голов персонажей, а отвлеченная обнаженность их тел, должна свидетельствовать о райском, небесном их пребывании. Именно на фоне райского сада и этих небесных жителей с закрытыми глазами и сложенными в молитве руками – по-видимому праведных душ – и изображает себя художник. (Кстати сказать, физиономическое сходство с его ранними фотографиями безусловно.) Причем сам он одет определенно в земную и даже подчеркнута художническую одежду, главным атрибутом которой является большой и мягкий красный бант. Длинные волосы прически, распадающиеся на две стороны и борода с усами тоже свидетельствуют о свободной и артистической профессии изображенного. Очень легко узнаются и те расхожие вкусы эпохи модерна, бытовавшие в той профессиональной среде, в которую первоначально попал Малевич. Интересно вспомнить, что первая встреча с настоящими художниками в юности Малевича была как раз с мастерами, приехавшими из центра расписывать местный храм, что сильно потрясло его воображение. Можно предположить, что сюжетом этого автопортрета было отображение его состоявшейся мечты: он стал художником и уже готов писать фрески.

Следующий по хронологии автопортрет 1908–1909 гг. из собрания Государственной Третьяковской галереи демонстрирует новую стадию художественных интересов Малевича, его вхождение в новую стилистику и новую среду новейшего искусства. Здесь опять ключевым изображением является фон, на котором изображены обнаженные красные купальщицы с желтыми бликами от солнца на фоне красного моря и желтого песка. В локальной раскраске пиджака спорят темно зеленый и синий цвет, рубашка ярко красная с белым воротничком, а волосы тоже синие. Светотеневая лепка желтовато-зеленоватого лица оправдана тем

же форсированным солнечным светом. Здесь художник откровенно демонстрирует фовистскую программу, явно этапную для его творческой биографии, как и для многих мастеров русского авангарда, испытавших на себе влияние московских коллекций нового западного искусства С.И. Щукина и И.А. Морозова. Неопримитивизм, с которым Малевич знакомится благодаря близости с М.Ф. Ларионовым и Н.С. Гончаровой, тоже становится активной компонентой образа этого автопортрета и объясняет его особенности: обобщенность форм, определенную имитацию "вывесочной" выразительности и экстатически остановившийся взгляд, излучающий своеобразный природный магнетизм примитива.

Дальнейшее адаптирование фовизма происходит в следующем близком по времени автопортрете (1909–1910) из Русского музея. Погрудное изображение заполняет все поле листа. Черные волосы почти сливаются с зеленым фоном, который высветляется справа до сиреневого. Желтое лицо еще смелее вылеплено ярким разноцветными рефлексам. Ультрамариновый контур поддержан такой же тенью на шее и доминирует в синеве пиджака. Контраст белого стоячего воротника рубашки с черным тонким галстуком вносят особую пронзительность, остроту и определенную жесткость в этот образ.

Наследие стиля модерн еще живет в цветных линиях и пятнах, но желание идти на прорыв, отказ от старых норм и форм уже налицо, молодой художник уже усвоил многие уроки Сезанна, Гогена, Ван Гога. А гипнотически притягивающий контраст белого с черным, еще пока связанный с объективной реальностью, уже зреет как некое новое смелое высказывание, которое найдет свой выход вскоре в знаковом "Черном квадрате".

Мы пока не знаем автопортрета Малевича в образе крестьянина (или не идентифицируем его) из его обширного крестьянского цикла и его самоизображения футуристическим методом, хотя существование таких портретов можно предположить, исходя из обозначенной нами идеи к "примериванию" разных этапных ролей. Но зато следующий супрематический период отмечен таким авторским жестом – это "Супрематизм. Автопортрет в 2-х измерениях" 1915 года из Стеделийк Музея (Амстердам). Введение себя в новый воображаемый мир, который он создал, доказывает бескомпромиссную универсальность концепции супрематизма, а присутствие черного квадрата в общем белом пространстве как главного элемента среди меньших по размеру

цветных четырех четырехугольников и кольца, дает еще и дополнительную интонацию самоидентификации себя с этим самым первоэлементом.

Самым же знаменитым автопортретом является работа 1933 года из Государственного Русского музея, который висел в изголовье супрематического саркофага Малевича рядом с "Черным квадратом" в дни прощанья с ним. Это произведение занимает особенное место среди всей галереи автопортретов художников, выполненных в XX веке, благодаря своему философскому пафосу и представительности ренессансного гражданина-художника, универсального человека, в образе которого выступает Малевич. Выбранное формальное решение сообщает изображению необходимую монументальность и рождает моментальную ассоциацию с эпохой великих гуманистов. Вопрошающий ораторский жест и красный берет художника, напоминающий кардинальскую шапочку, свидетельствуют о высоких помыслах и сани предстоящего. Что за мучительный вопрос, заставляющий его пребывать в таком настороженном напряжении, задает художник? Поиск ответа – вне реального времени и пространства, хотя конкретен для каждой отдельной эпохи и особенно для самого мастера, по-видимому, ощущавшего трагическую нереализованность до конца своего творческого потенциала.

И в связи с этим не произнесенным вслух вечным вопросом особенно важна публикация и введение в научный оборот сравнительно недавно опубликованного последнего по времени создания автопортрета из коллекции "Инкомбанка". Это произведение дополняет еще одним художественным размышлением, самоанализом весь приведенный выше ряд автопортретов художника. Он завершает названную драматическую линию и определяет философский выход, который открывается через весь контекст того, что мы знаем о Малевиче к сегодняшнему дню (его биографию последних лет, судьбу идей которые он развивал, отношения с властью).

Значимый символический смысл приобретают в этом случае все составные части картины – колорит, фактура, светотень, манера письма. А прическа и абрис загнутых вверх усов и бородки-эспаньолки, свободная синяя рубаха и откидной неизменно белый воротничок становятся теми самыми говорящими деталями, которые дают ключ к прочтению образа. Он изменяет постсупрематической традиции локальных ярких цветовых заливок, жесткая знаковая эмблематичность отступает перед живописной манерой, условно говоря, "старых мастеров". В этой

манере с использованием фактурного мазка, темных фонов, из которых светом, как у Рембранта, выхватывается лицо или фигура им выполнен целый ряд портретов в 1934 году. Они выполнены вполне во времени, и можно найти достаточно подтверждений актуальности подобного хода творческой мысли в отечественном искусстве тех лет. Возврат к классическому наследию, насколько это было возможно в стилистике 1930-х годов, происходил, как известно, в разных видах художественного творчества не только в СССР, но и в Европе, приобретал формы соцреализма и новой вещественности, неоклассицизма и сюрреализма. В цитировании классики Малевич не одинок. Но то, что он говорит зрителю, используя композицию и свободный мазок, скажем для ассоциации, Франс Хальса и образ Дон Кихота (конечно, тоже не впрямую), приобретает индивидуальное значение в ретроспекции трех десятилетий его творчества и то, что именно Малевич подводит такой итог своим размышлениям об искусстве.

Невостребованность советским обществом искусства, которое он предложил. Это неоправданное неприятие, которого он не ожидал после той богатой панорамы идей и художественных высказываний в живописи, архитектуре, дизайне, полиграфии, истинно революционных, по его собственному убеждению, заставляло опять вглядываться в себя, осмыслять свой путь, преодолевать трагическую для него несправедливость, опираясь только на внутренние силы. Для него неизбежно было опять обращаться к вневременной теме автопортрета и искать богатство ощущений в малом – в игре света и тени, цветных рефлексов, передаче своего собственного психологического состояния, вновь увидеть ценность в человеческой личности. Внутренняя значительность и напряженность является неотъемлемым качеством этого портрета. Возможно, этот портрет и был тем артистическим завещанием Малевича, которое мы еще до сих пор не сумели прочитать. Особенно важным оказывается в психологическом и смысловом контексте присутствие в этой же коллекции "Инкомбанка" второй работы, которую мы можем считать парной – "Портрета жены художника". Их соседство и, казалось бы, случайное выделение из всего наследия художника моментально вызывает мысль о внутреннем диалоге, происходящем между этими двумя образами, дает нам новый ключ к пониманию творческой необходимости возникновения трех образов и, возможно, одного супрематического холста. Эта мысль находит свое оправдание и подтверждение, если мы посмотрим на шесть известных работ

Малевича с позиции диалога, парности, двойственности и двуединства.

В каждой из трех пар мы обнаруживаем не только формальную симметричность и направление фигур друг к другу, как в молчаливом диалоге предстоящих, но встречное внутреннее движение, некое ответное, душевное состояние, каждый раз разное. Вот эти пары. "Автопортрет" 1909–1910 из собрания ГРМ и выполненный гораздо позже "Портрет жены художника" 1933 из частного собрания (холст, масло, 37 x 31), впервые опубликованный в монографии о Малевиче Ж.-К. Маркаде.

"Автопортрет (Художник)" 1933 и "Портрет жены художника" 1933 оба из собрания ГРМ. И две рассматриваемые работы из собрания Инкомбанка.

"Портрет жены художника" – такая же вечная тема для искусства, как и автопортрет. Казимир Малевич обращался к изображению женских фигур, женских портретов, женщин в пейзаже на протяжении всей творческой биографии. На всех трех портретах изображена последняя жена художника Наталья Андреевна Малевич (урожденная Манченко, 1902 года рождения). Самый известный из них – портрет 1933 года (Государственный Русский музей). Это работа примечательна, благодаря совмещению двух языковых систем. В одной "обрисовываются" формы лица, шеи, рук ("личное" письмо) вполне реалистично, хотя и в ослепительно светлой гамме на черном фоне. В другой передается корпус фигуры, одетый в комбинированные по цвету одежды. Они напоминают о локальном и разноцветном супрематизме. Объем практически лишен складок. Форма натянута по этому условному объему, как в парсунном письме. Элементы несовместимости и странности придают этому образу характер метафизичности и вневременности. Аллюзия на парсуну подкрепляется жестом правой руки и поворотом головы в профиль. Чередование черной и красной вытянутых полосок у ворота кофты – супрематическая брошка, ее элементы – повторяются в отделке кофты и создают современный ритм. Особая умышленность и стильность наряда позволяют говорить о героине картины как о персонаже вымышленного, фантастического, нового мира Малевича. В образе есть некая жесткость и всепобеждающая непреклонность. Изображается женщина новой формации, в ней сила "амазонки", а сам наряд напоминает что-то литое, отвлеченное от тела, наподобие рыцарских доспехов. Разглядывая этот портрет, понимаешь, что

именно такой образ женщины мог быть равновеликим его "Автопортрету".

Совсем другой по интонации "Портрет жены" из коллекции "Инкомбанка" 1934 года. Уже в самом размере есть что-то интимное, не предназначенное для всеобщего обозрения. Портрет несет все признаки реалистической живописи поздних работ Малевича. В самом образе художник делает акцент совершенно на противоположные качества женщины, чем в предыдущем "парадном" по типу портрете. Это шаг назад от образа "амазонки авангарда" к трепетной реальности или шаг вперед к запечатлению вечной женственности. Если сравнить портрет жены с автопортретом из этой же коллекции, сразу же обнаружится связь между ними. Они смотрят друг на друга и сделаны как бы в "пандан". Их особенно объединяют темные фоны, освещение, вырывающее лица из темноты и отложные воротники (в автопортрете – белый, в женском портрете – розовый с охристыми концами на груди), которые освежают темные драпировки, делая скромную одежду живописной и драгоценной по сочетанию цветов. Отдаленным воспоминанием о прежнем многоцветии постсупрематизма является небольшая зона встречи смягченных оттенков розового, охристого, изумрудного и белого на груди у модели. Само лицо внимательно промоделировано, как будто художник старался запечатлеть каждую черточку любимого лица. Русые волосы строго убраны назад и лишь мягкой волной очерчивают контур лица. Розовый цвет воротника кульминирует в более ярких губах, а серый цвет платья гармонирует с блестящими светло серыми глазами. Строгость, скромность, тихая доброта, мягкость и в то же время внутренняя собранность и стоическая сила, готовая вынести все на своих плечах, отвечают автопортрету художника в этой исторически сложившейся и до сих пор "нерасторгнутой" паре работ. Кроме подписи справа на портрете внизу неизменный авторский знак Малевича – черный квадрат – своеобразное подтверждение принадлежности данного образа его собственному миру. Эту женщину мы знаем по сохранившимся фотографиям последних дней жизни Малевича у его постели и вместе с его дочерью Уной в Немчиновке у памятного знака в виде черного квадрата на месте погребения художника. В ней сохранялась тайна памяти о великом человеке, тайна его силы и слабости, тайна женщины, на долю которой выпало быть предметом его восхищения. Интересно, что идея союза двух начал, тема парности заложена у Малевича изначально в его системе супрематических

первоэлементов. Вспомним о его супрематическом автопортрете, где присутствует черный квадрат, который мы можем идентифицировать с самим автором. В другой композиции (из Екатеринбургского художественного музея) он появляется в паре с красным квадратом.

А отдельный "Красный квадрат" (1915), как известно не что иное как "Живописный реализм крестьянки в 2-х измерениях", т.е. некое положительное для Малевича женское начало. И, возможно, не случайно "Черный квадрат" (как специалисты определили, совпадающий по размерам и пропорциям с работой из коллекции Инкомбанка) и "Красный квадрат" были вместе повешены самим Малевичем как диптих в верхнем ряду его персональной экспозиции на выставке "Художники РСФСР за 15 лет", проходившей в Ленинграде 1932–1933. Возможно, для Малевича это было обозначением той вечной гармонии, своеобразным единством "инь и янь", которое было одним из его невысказанных словами открытий.

73. Малевич Казимир Северинович (1878–1935).

Портрет жены.

Холст, масло. 35,3x27,3 см.

60000–65000

74. Неизвестный художник.

Цветы у окна.

Холст, масло. 70x50 см.

3000–3500

75. Фонвизин Артур Владимирович (1882–1973).

Гитаристка.

Бумага, акварель. 29x25 см.

Справа внизу подпись: "А. Фонви...".

Датируется 1950-ми гг.

3500–4000

Фонвизин – выдающийся русский акварелист, хотя он работал и как живописец, график, книжный иллюстратор. Начало его творческого пути – это участие в обществе художников "Голубая роза". Фонвизин учился в Училище живописи, ваяния и зодчества у А.Е. Архипова, В.Н. Бакшеева, Н.А. Касаткина, К.А. Коровина, В.А. Серова, но был исключен за участие в эпатажной выставке ученических работ, проведенной совместно с М.Ф. Ларионовым и С.Ю. Судейкиным. Его работы были представлены на

выставках "Голубая роза", салонах "Золотого руна", "Бубновый валет", "Ослиный хвост", "Мир искусства" и др.

В 1918 Фонвизин заведовал студией изобразительного искусства Пролеткульта в Тамбове. В 1930-е годы в основном работал как художник книги, на эти и последующие годы (30-40-е) приходится и вершина мастерства Фонвизина в акварельной живописи. Его живописная манера соединяла акварельную заливку по влажному листу с тонкой проработкой отдельных деталей по просохшему красочному слою, использовала незакрашенные участки бумаги в живописной ткани произведения. В сочетании с тонкими сюжетами, романтическими трактовками образов и цветовой гаммой это создает непреодолимое очарование акварелей Фонвизина.

76. Фонвизин Артур Владимирович (1882-1973).

Наездница в зеленом платье.

Бумага, акварель. 27х30,5 см.

Справа внизу подпись: "Фонвиз...".

Датируется 1950-1960-ми гг.

3500-4000

77-93. Неизвестный автор.

Семнадцать фотографий с видами Москвы 1880-х гг.

"Часовня Боголюбской Божией Матери", "Часовня Иверской Божией Матери", "Храм Христа Спасителя", "Храм Василия Блаженного", "Храм Василия Блаженного", "Колокольня Ивана Великого", "Памятник героям Плевны", "Арсенал", "Царь-колокол", "Кремль", "Иверская часовня", "Закладка памятника Императору Александру II", "Вознесенский монастырь", "Красное крыльцо в Кремле", "Царь-пушка", "Оружейная палата в Кремле", "Главная гауптвахта в Кремле".

Бумага, бромсеребро. 21,2х27,2 см (в свету).

180-200 каждый

94-98. Родченко Александр Михайлович (1891-1956).

Пять фотографий с видами Москвы.

"Кропоткинская набережная. Лестница у Храма Христа Спасителя", "Москворецкий мост", "Храм Христа Спасителя (фрагмент)", "Храм Христа Спасителя", "Шуховская башня".

Отпечатки с авторских негативов.

1200-1400 каждый

Родченко родился в Казани. В 1910–1914 гг. учился в Казанской художественной школе. В 1914 году переехал в Москву, поступил в Строгановское художественно-промышленное училище, откуда вскоре ушел. В 1920–1930-х годах преподавал на деревообделочном и металлообрабатывающем факультетах Высших художественно-технических мастерских. В 1920–1924 годах Родченко был членом-учредителем Института художественной культуры, где в 1921 сменил В.В. Кандинского на посту председателя президиума. В 1920–1940-х годах он работал как книжно-журнальный оформитель, в 1925 году принял участие в организации советской экспозиции на Международной выставке художественно-декоративных искусств в Париже. За эту работу мастер был удостоен четырех серебряных медалей. В 1928–1932 годах Родченко делал эскизы театральных костюмов и декораций, в частности для постановки пьесы В.В. Маяковского "Клоп". А с середины 1920-х годов художник начал работать в области фотографии, сотрудничать с рядом журналов в качестве фотожурналиста.

99. Лаврентьев Н.

Девять фотографий.

"Открытие памятника Маяковскому", "Тень. Из серии "Касания", "Клуб "Буревестник", "Клуб "Буревестник", "Клуб им. Русакова", "Станция метро "Красные ворота", "Фотопозия", "Фотопозия", "Фотопозия".

Отпечатки с авторских негативов.

60–70 каждый

Новый авангард России

108. Бахчанян Вагрич.

Сталин-тест. 37 листов. 1993 г.

Бумага, компьютерная печать. 43x28 см.

4000–4500

Родился в 1938 году в Харькове. С 1960 года – в Москве. Основное направление творчества – создание книг-объектов, которые демонстрируются в мастерских московских художников. Активно сотрудничал с журналом «Знание-сила», делал коллажи для «Литературной газеты». В 1973 году Бахчанян создает декорации к спектаклю театра-студии М. Розовского «Палата №

6», Франция, Париж, Galerie Charley Chevalier. В 1974 году художник эмигрировал в США.

109. Брукман Михаил.
Венера с Брайтон-Бич.
Холст, масло. 76x101 см.
2500–3000

Родился в 1940 году в Запорожье на Украине. В 1954–1961 годах учился в Художественном училище им. И.Е. Репина в Кишенёве. Работы Брукмана хранятся в Государственном музее изобразительного искусства в Кишенёве (Молдова), в Художественном музее в Петропавловске-Камчатском, в Дирекции выставок и панорам при МК СССР, в "Нахамкин Гэлери" в Нью-Йорке, в "Руленф Гэлери" в Нью-Джерси и других государственных и частных коллекциях.

110. Брукман Михаил.
Пикник.
Бумага, акварель. 56,7x67,3 см.
1200–1400

111. Бруни Лаврентий.
Паркет.
Паркет, доска. 142x142 см.

3500–4000

Родился в 1961 году в Москве. В 1983–1984 гг. посещал Государственный Художественный институт им. Сурикова. С 1986 по 1989 обучался классическому рисунку в студии профессора Ю. Каримова. Участвовал во многих выставочных проектах, в том числе выставках Международной Ассоциации художников и графиков (Манеж, 1991), выставке произведений художников – потомков российского дворянства (ЦДЛ, 1992), «VISIO BEATIFICA» (L-галерея, 1994) и др.

112. Брускин Гриша.

Ноты.

Бумага, литография. 74x57 см.

3500–4000

Родился в 1945 году в Москве. В 1968 окончил Московский Текстильный институт. С 1969 года – член Союза художников СССР. Его первая персональная выставка состоялась в 1984 году в Центральном доме художника, Москва. Работы Брускина экспонировались на выставках «Художник и модернизм» («Каширка», 1987), «Объект» (на Малой Грузинской, 1987), «Ретроспектива 1957–1987» («Эрмитаж», Москва, 1987) и др. В 1988 году его работы выставлялись на аукционе SOTHEBY'S в Москве.

113. Герловины. Римма и Валерий.

Человек.

Картон, фотография.

3500–4000

114. Дульфан Люсьен.

Поцелуй в воде.

Холст, масло. 76x76 см.

2500–3000

Родился в 1942 году во Фрунзе, Киргизия. С 1973 года – член Союза художников СССР. Эмигрировал в США. В 1970–1980-х Дульфан участвует во многочисленных всесоюзных и международных выставках в Москве, Одессе, Женеве, Торонто, Нью-Йорке. 1972 г. – Биеннале во Франции. Работы художника находятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, музеях Сеула, Варшавы, Познани, в живописной коллекции К. Костаки.

115. Дульфан Люсьен.

С птицами.

Холст, масло. 76x76 см.

2500–3000

116. Инфанте Франциско.
Артефакты жизнь треугольника.
Бумага, фотография. 49x48,5 см.
3000–3500

Родился в 1940 году в России. С 1962 по 1968 год входил в содружество художников, которое в 1964 году получило название "Движение". Вместе с коллегами занимался геометрическим и мобильным искусством. Создавал серии работ (геометрические рисунки и "живопись", движущиеся и светящиеся пространственные конструкции, проекты ландшафтных технических структур, кинетический театр, проекты архитектуры автономных искусственных систем в космическом пространстве), инспирированных автономной идеей бесконечности. Параллельно этому вместе со своей женой Нонной Горюновой, начиная с 1968 года, осуществлял инсталляции под открытым небом. В 1970 году для воплощения в натуре артифицированных пространств кинетической среды организовал группу художников и инженеров "АРГО". С 1976 года – новый синтез, обозначенный словом "АРТЕФАКТЫ". Конечный результат такого художественного опыта предстает в виде фотографий и слайдов.

117. Инфанте Франциско.
Геометрический горизонт – 1.
Бумага, фотография. 49x48,5 см.
3000–3500

118. Инфанте Франциско.
Геометрический горизонт – 2.
Бумага, фотография. 49x49 см.
3000–3500

119. Инфанте Франциско.
Геометрический горизонт – 3.
Бумага, фотография. 49x49 см.
3000–3500

120. Инфанте Франциско.
Геометрический горизонт – 4.
Бумага, фотография. 49x49 см.
3000–3500

121. Инфанте Франциско.
DE LA NAROULE – 1.
Бумага, фотография. 49x49 см.
3000–3500

122. Инфанте Франциско.
DE LA NAROULE – 2
Бумага, фотография. 49x49 см.
3000–3500

123. Инфанте Франциско.
DE LA NAROULE – 3
Бумага, фотография. 49x49 см.
3000–3500

124. Инфанте Франциско.
Аппликации.
Бумага, субахром. 40x40 см.
3500–4000

125. Инфанте Франциско.
Аппликации.
Бумага, субахром. 40x40 см.
3500–4000

126. Инфанте. Франциско.
Продолжения.
Бумага, шелкография. 49x49 см.
3000–3500

127. Кабаков Илья.
Муха Маша.
Бумага, литография. 20,5x28,5 см.
3500–4000

128. Кантор Максим.
Встающий.
Бумага, офорт. 58x148 см.
5000–6000

129. Кирцова Алена.
Стена.
Холст, масло. 170x120 см.
3500–4000

Родилась в 1954 году на о. Шпицберген в поселке Баренцбург. В 1973 – 1975 годах училась живописи в частной школе Василия Ситникова. С 1978 года – член живописной секции Горкома художников – графиков (МОКХТ). Является одним из учредителей творческого объединения "Эрмитаж".

130. Кирцова Алена.
Освещенный угол комнаты.
Холст, масло. 150x120 см.
5000–6000

131. Кошляков Валерий.
Стена.
Холст, масло. 220x260 см.
2500–3000

Родился в 1962 году в г. Сальске Ростовской области. В 1979, 1983 – 1988 учился в Ростовском художественном училище им. Грекова. В 1986 – 1989 работал художником в Театре музыкальной комедии в Ростове–на–Дону. С 1987 – член товарищества "Искусство или смерть".

132. Кошляков Валерий.
Пальмира.
Холст, масло. 225x272 см.
3500–4000

133. Кошляков Валерий.
Головы героев 1.
Картон, масло. 190x102x17 см.
2500–3000

134. Краснопевцев Дмитрий.
Камень.
Оргалит, темпера. 27,5x36,2 см.
6000–7000

135. Краснопевцев Дмитрий.
Натюрморт с вазой.
Картон, масло. 40x33 см.
7000–8000

136. Неизвестный Эрнст.
Кровоточащее сердце.
Картон, смешанная техника, 64x90 см.
3500–4000

Родился в 1925 году в Свердловске. В 1946–1947 гг. учился в Академии Художеств в Латвии. С 1955 года – член Союза художников СССР. В 1966 году Неизвестный установил монумент в

пионерском лагере «Артек». В 1971 г. – выиграл конкурс на монумент «Дружба народов» для Асуанской плотины в Египте. В 1973 г. – преподнес скульптуру «Сердце Христа» Папе Римскому. В 1974 г. неизвестным было создано надгробие Н.С. Хрущеву, установленное на Новодевичьем кладбище в Москве. В 1976 году эмигрировал из СССР. Член Нью-Йоркской Академии Наук, Королевской Шведской Академии, Академии Наук Франции.

137. Немухин Владимир.
Петух.
Картон, масло. 61x52 см.
7000–8000

138. Нестерова Наталья.
Поднос с серебром.
Холст, масло. 90x61 см.
12000–14000

Родилась в 1944 году в Москве. В 1968 году окончила Московский государственный институт им. В. Сурикова. С 1969 года – член Союза художников СССР. Произведения находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Государственном Русском музее, музеях России, стран СНГ, Германии, США, а также в галереях и частных собраниях Чехии, Германии, США, Франции.

139. Одноралов Михаил.
Осенний натюрморт.
Холст, масло. 60x92 см.
3500–4000

140. Одноралов Михаил.
Пасхальный натюрморт.
Холст, масло. 61x92 см.
3500–4000

141. Окштейн Симон.

Отражение.
Холст, масло. 68x93 см.
3500–4000

142. Орлов Игорь.
Вечер.
Холст, масло. 110x120 см.
5000–6000

143. Орлов Игорь.
Неиссякаемая жизнь.
Холст, масло. 110x121 см.
3000–4000

144. Перкель Григорий.
Коррида.
Бумага, масло. 102,5x75,5 см.
1400–1600

Родился в 1939 году в Виннице на Украине. В 1964 году закончил художественно–графический факультет МГПИ им. Ленина. С 1969 года – член Союза художников СССР. В 1977 году эмигрировал в США. Участвовал в групповых и нескольких персональных выставках в США и Швейцарии. Работы находятся в Государственной Третьяковской галерее, в галерее Эдуарда Нахамкина (Нью-Йорк), Художественной галерее Университета Южного Иллинойса и в других собраниях.

145. Пиганов Илья.
Рака.
Фанера, смешанная техника, аппликация. 174x230 см.
5000–6000

146. Пиганов Илья.
Без названия 1.
Оргалит, масло, аппликация. 132x160 см.
3000–4000

147. Пиганов Илья.
Без названия 2.
Фанера, смешанная техника, аппликация. 132x160 см.
3500-4000

148. Плавинский Дмитрий.
Теорема Пифагора - 1.
Холст, масло. 100x80 см.
14000-15000

149. Плавинский Дмитрий.
Лодка.
Бумага, офорт. 48x59 см.
3500-4000

150. Плавинский Дмитрий.
Японский пейзаж.
Бумага, офорт. 69x31 см.
3500-4000

151. Плавинский Дмитрий.
Строящееся Евангелие.
Бумага, офорт. 89x59 см.
3500-4000

152. Повзнер Лев.
Голова стрекозы.
Холст, масло. 110x138 см.
2500-3000

153. Пурыгин Леонид.
Уходящая.
Холст, масло. 61x91 см.
6000-7000

Родился в 1951 году в Нарофоминске Московской области. Восемь раз безуспешно пытался поступить в Московское училище «Памяти 1905 года». Остался художником «без диплома». С 1977 года участвует в групповых и персональных выставках в Москве, Берлине, Варшаве, Амстердаме, Париже, Берне, Нью-Йорке и других городах. Участвовал в аукционе SOTHEBY'S. Работы Пурыгина есть в Государственной Третьяковской галерее, в музее Нанона (Германия), музее Людвига (Германия), в частных собраниях Клауса Шраммайера, Норберта Кухинке, Бухайма.

154. Пурыгин Леонид.

Несущий.

Дерево, ДСП, картон, масло. 26x31 см.

5000–5500

155. Пурыгин Леонид.

Палата № 6

Холст, масло. 56,5x76 см.

7000–8000

156. Рабин Оскар.

Паспорт.

Холст, масло. 29x41 см.

7500–8500

157. Рухин Евгений.

Без названия (объемная).

Холст, смешанная техника, коллаж, дерево. 91x93x24 см.

7000–8000

158. Ситников Александр.

Похищение Европы.

Холст, масло. 142x142 см.

8000–9000

Родился в 1945 году в селе Ива Пензенской области. В 1966 – 1972 годах учился в МГХИ им. Сурикова, мастерская политического плаката под руководством Е.А. Кибрика и Н.А. Пономарева. С 1978 года – член Союза художников СССР. В 1979 году получил премию первого международного конкурса рисунка молодых художников в Нюрнберге, ФРГ, в 1982 – Гран-при международного триеннале пластических искусств в Нью-Дели, Индия, в 1984 – первый приз на Международной живописной выставке в Кошице, Чехословакия. Произведения находятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, музеях Алма-Аты, Архангельска, Брянска, Истры Московской области, Магадана, Омска, Петрозаводска, Ростова-на-Дону, Саратова, Семипалатинска, а также в частных коллекциях в нашей стране и за рубежом.

159. Соколов Сергей.

Как хорошо будет жить в 21 веке.

Холст, масло. 152x91 см.

3000–3500

160. Соколов Сергей.

Терминатор 2.

Холст, масло. 153x122,5 см.

3000–3500

161. Худяков Генрих.

Жилет кирпичный.

Смешанная, техника, акрил, коллаж. 76x60 см.

2700–3300

162. Целков Олег.

Трюк.

Бумага, офорт. 34,5x24 см.

1800–2000

Родился в 1934 году в Московской области. В 1949 – 1953 годах учился в МСХШ, в 1954 – в Минском театральном художественном

институте. Был исключен за формализм. В 1955 году поступил в Академию Художеств в Ленинграде и снова был исключен за формализм. В 1957 году принимал участие в Первом Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве. В 1958 году окончил Ленинградский театральный институт по специальности "художник-технолог сцены". В 1977 году эмигрировал из СССР. Его произведения хранятся в частных коллекциях в России и за рубежом.

163. Шемякин Михаил.

Музыка.

Бумага, автолитография. 28,5x26,2 см.

600-700

Родился в 1943 году. Шемякин – российский живописец, график, скульптор. В 1971 уехал из СССР, до 1981 жил в Париже, затем в Нью-Йорке. Автор экспрессивных работ в смешанной технике (портрет В.Ф. Нижинского, 1984-1988, серии "Туши с натюрмортом", 1986, "Мясник", 1987), серии литографий ("Чрево Парижа", 1977, к балетам И.Ф. Стравинского, 1989, к произведениям В.С. Высоцкого, 1980-е гг., "Карнавалы Санкт-Петербурга", 1992), скульптурных произведений ("Ребекка с маской", 1977, серия "Карнавал Санкт-Петербурга", 1986, памятник Петру I в Санкт-Петербурге, 1991). Государственная премия Российской Федерации (1993).

164. Шемякин Михаил.

Тайна.

Бумага, автолитография. 28,5x26,2 см.

600-700

165. Шемякин Михаил.

Сон девушки.

Холст, масло.

6000-7000

166. Шемякин Михаил.
Разговор.
Бумага, автолитография. 67х50,5 см.
600-700

167. Шемякин Михаил.
Мелодия.
Бумага, автолитография. 38х28 см.
600-700

168. Шемякин Михаил.
Карнавал в Санкт-Петербурге (л.1).
Бумага, автолитография. 52х53 см.
600-700

169. Шемякин Михаил.
Карнавал в Санкт-Петербурге (л.2).
Бумага, автолитография. 67х51 см.
600-700

170. Шемякин Михаил.
Карнавал в Санкт-Петербурге (л.3).
Бумага, автолитография. 38х28 см.
600-700

171. Шемякин Михаил.
Карнавал в Санкт-Петербурге (л.4).
Бумага, автолитография. 38x28 см.
600-700

172. Шемякин Михаил.
Продолжение.
Бумага, автолитография. 90x65 см.
3500-4000

173. Шемякин Михаил.
Портрет Вацлава Нижинского.
Бумага, автолитография. 74x49 см.
3200-3700

174. Шварцман Михаил.
Токко.
Оргалит, масло. 70x50 см.
8000-9000

175. Штейнберг Эдуард.
Композиция - 1.
Холст, масло. 143x143 см.
14000-15000

Родился в 1937 году в Москве. Учился в детском художественном кружке, затем у отца, выпускника ВХУТЕМАСа. Учился живописи, копируя произведения великих мастеров. В 1962-65 годах занимался графикой. С 1980 - увлекался коллажами и гуашью на картоне, потом вернулся к живописи. Произведения находятся во многих государственных и частных собраниях нашей страны и за рубежом.

176. Штейнберг Эдуард.
Композиция – 2
Холст, масло. 141x141 см.
14000–15000

177. Штейнберг Эдуард.
Композиция – 3.
Холст, масло. 141x141 см.
14000–15000

178. Юрлов Валерий.
Разрыв.
Холст, масло. 28x38 см.
1800–2000

179. Яковлев.
Цветок № 02.
Бумага, смешанная техника. 84x58 см.
9000–10000

180. Яковлев.
Цветок № 05.
Бумага, смешанная техника. 82x58 см.
9000–10000

181. Яковлев.
Цветок № 07.
Бумага, смешанная техника. 84x58 см.
9000–10000

182. Яковлев.

Цветок № 09.

Бумага, акварель, гуашь. 82x58 см.

9000–10000

183. Янкилевский Владимир.

Анатомия чувств 18.

Бумага, офорт. 37x45 см.

1800–2000

Родился в 1938 году в Москве. В 1949–1956 годах учился в МСХШ, 1957–1962 – в МПИ. Одновременно занимался в студии повышения квалификации при полиграфическом институте под руководством Э. Белютина. Работы художника находятся в ГМИИ им. А.С. Пушкина, Государственной Третьяковской галерее, а также в частных собраниях и музеях Германии, Венгрии, Чехии, США, Франции.