

СЛАВА БРОДСКИЙ АРТ-КАТАЛОГ



SLAVA BRODSKY
ART CATALOG



ISBN 978-1-936581-03-0 90000



9 781936 581030

СЛАВА БРОДСКИЙ

АРТ-КАТАЛОГ

В ПРОСТРАНСТВЕ
ДВУХ С ПОЛОВИНОЙ ИЗМЕРЕНИЙ



Manhattan Academia

Слава Бродский
Арт-каталог
В пространстве двух с половиной измерений

Slava Brodsky
Art Catalog
In the Space of Two and a Half Dimensions

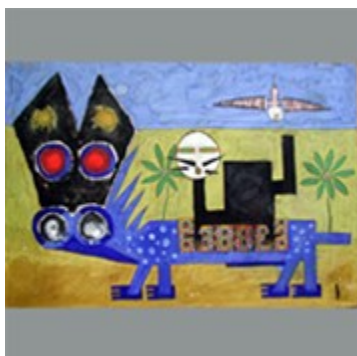
Manhattan Academia, 2016 – 120 p.
www.manhattanacademia.com
mail@manhattanacademia.com
ISBN: 978-1-936581-03-0
Copyright © 2016 by Slava Brodsky



ПРЕДИСЛОВИЕ 5



КЕРАМИКА 35



ЖИВОПИСЬ 79



КОЛЛАЖИ 95



ЧАЙНИКИ 109

ПРЕДИСЛОВИЕ

Первые мои живописные работы появились в самом конце пятидесятых годов прошлого века. Это был период возникновения нонконформистского направления в искусстве в советской России. Думаю, что в какой-то мере толчком к такому развитию событий послужил 6-й Всемирный фестиваль молодежи и студентов, который проводился в Москве летом 1957 года. Он проходил под девизом «За мир и дружбу» и имел, безусловно, пропагандистский характер, отвечающий целям коммунистических режимов. Но несмотря на это, принес с собой массу положительных моментов. Советские исполнительные органы, растерявшиеся немного от противоречивых движений в верхнем эшелоне власти, дали слабину на этом фестивале. И в течение двух летних недель в Москве царил необычный оживление. То, что еще пару месяцев назад казалось абсолютно невозможным, стало действительностью московских улиц. Простые советские люди могли встретиться с иностранцами и свободно поговорить с ними (на языке жестов, конечно). И никто их за это не преследовал. «Голубь мира» Пикассо, хоть и созданный им по другому поводу, стал символом фестиваля. А имя Пикассо стало известно более широкому кругу людей. В рамках фестиваля проводились выставки зарубежных художников. На них москвичи могли посмотреть абстрактные картины. А для московских живописцев это стало импульсом к созданию своих нефигуративных работ, техника которых разительно отличалась от господствующего тогда стиля социалистического реализма.

Я жил в Москве. И так получилось, что все летние каникулы 57-го провел в городе. Борьба за мир – в том ключе, как она трактовалась коммунистами, – была основой фестиваля. Но я не обращал на это много внимания. Тем более что истерия этой борьбы была тогда, по правде говоря, не такой уж сильной. И все это дело борьбы за мир педалировалось Советами не в полную мощь. Они были способны на большее. А в тот момент слегка расслабились. По этой причине на меня, как и на многих других, фестиваль со всеми его выставками и духом относительной свободы оказал положительное влияние.

Был ли я одним из нонконформистов, когда начал писать свои картины? Если пытаться ответить на этот вопрос, рассматривая только стиль живописи, то меня можно

6 ПРЕДИСЛОВИЕ

было бы причислить к нонконформистам того периода. Но думаю, что ограничиться здесь рассмотрением одного лишь стиля живописи недостаточно. Здесь важен, во-первых, уклад твоей жизни, а во-вторых, имеет принципиальное значение характер взаимоотношений с советскими властями. То есть, чтобы считаться нонконформистом, нужно было, во-первых, принадлежать к местной богеме или хотя бы обладать какими-то ее существенными свойствами; при этом живопись должна была быть, в общем-то, самым главным занятием в жизни. А во-вторых, надо было находиться с властями пусть в небольшом, но перманентном и, что мне кажется особенно важным, умышленном и открытом конфликте.

А за мной всего этого тогда не числилось. С середины 50-х я все больше и больше стал увлекаться математикой и в 59-м был уже студентом механико-математического факультета Московского университета. Ничего беспорядочного в моей жизни не было – напротив, я уже довольно точно представлял себе, чем и как хотел бы заниматься в будущем. И кроме обычной научной и служебной карьеры, мало думал о чем-то другом. А следовательно, безусловно, не принадлежал к местной богеме.

Конечно, я находился в постоянном несогласии с существующими порядками. Но об этом знали кроме меня только близкие мне люди. Борьба с основами строя ни у кого из нас не было ни умения, ни желания. Борьба эта представлялась нам абсолютно бесполезной или по крайней мере заведомо не приводящей к какой-либо цели в обозримом будущем, а также чрезвычайно опасной. Поэтому для такой борьбы нужно было обладать особым мужеством. Ни я, ни мои близкие друзья подобным мужеством не обладали. Кроме того, создавалось впечатление, что существующие порядки (особенно, если их еще немного подправить) вполне устраивали большинство населения страны. А в такой ситуации я думал только о том, каким образом можно было бы из этой страны удрать.

Мое единственное открытое несогласие с советскими порядками заключалось в том, что я все время улыбался. А в советской России действовало неписаное правило: улыбаться нельзя. Если ты улыбался, это вызывало раздражение у простого советского человека. В школе меня непрерывно корили за то, что мне «всегда весело». Окрик в свой адрес – «что тут смешного?!» – я слышал постоянно. А директор нашей школы как-то сказал, смотря прямо на меня, что «некоторые уже просто потеряли человеческий облик, потому что им все время смешно». Примерно то же самое потом повторялось и в университете, и вообще в течение всей моей жизни в советской России.



*В выпускном классе школы
Москва, 1959*

Однажды, когда я еще учился в средней школе, дело приняло для меня совсем скверный оборот. Как-то я сел в трамвай с группой моих товарищей. Ну и, естественно, я улыбался. Это разозлило кондукторшу трамвая. Она, видимо, подумала, что раз я улыбаюсь, то не собираюсь брать билет. Хотя я всегда брал билет за проезд. И как только я поднялся на пару трамвайных ступенек, она стукнула меня по голове веником. Двери трамваев в те времена не закрывались. И моя школьная фуражка от удара упала и укатилась на мостовую. На следующей остановке я вышел из трамвая и побрел обратно – искать свою фуражку. В это время я увидел, что навстречу мне идет милиционер с моей фуражкой в руках. Я рассказал милиционеру, что случилось со мной в трамвае. А он сказал, что за такое мое хулиганское поведение отведет меня в школу и попросит, чтобы меня там как-то наказали. Он действительно отвел меня в школу. Так получилось, что там он попал на тех учителей, которые не терпели улыбок. Они очень обрадовались такому повороту событий. И сказали, что я скоро докачусь до того, что меня надо будет отправить в колонию для малолетних преступников.

То, что с моего лица не сходила улыбка, было, конечно, не таким уж большим преступлением против основ общества, в котором я тогда жил. А самое главное, что это не было результатом умышленного деяния. Просто у меня, видимо, форма лица была как-то особенно приспособлена для улыбки.

По всему по этому я, конечно же, нонконформистом – в полном смысле этого слова – не был. Хотя какие-то признаки нонконформизма во мне определенно были. И теперь, оглядываясь назад, я посчитал бы, что был нонконформистом примерно на одну треть.

В декабре 62-го у московских художников-авангардистов случилась большая беда. В Манеже проходила выставка, приуроченная к 30-летию Московского отделения союза художников (МОСХ). Там же Элий Белютин организовал экспозицию авангардной живописи. Экспозиция эта была начисто разгромлена кукурузником – советским партийным боссом. Он был настолько раздражен увиденным, что кричал на художников,

8 ПРЕДИСЛОВИЕ

угрожая депортировать их из страны. «Все это не нужно советскому народу» – было самое мягкое из того, что он сказал Белютину.

То, что представлялось в то время большой бедой, впоследствии оказалось большой удачей. Но тогда об этом еще никто не знал. И все художники-авангардисты переживали случившееся. Они решили не сдаваться. И стали выставлять свои картины у себя дома. В выходные дни приглашали к себе всех желающих. При этом они продолжали мечтать о более широких и открытых выставках.

Вскоре после декабрьской выставки 1962 года нашу немногочисленную университетскую компанию, к которой я тогда принадлежал, привела к Белютину на небольшой выпивон мама моего университетского друга Леши Поманского – Екатерина Поманская. Она была членом МОСХ'а. Хотя была в каком-то смысле в оппозиции по отношению к этой организации. За что всегда и страдала. Она знала весь московский авангард. Знала хорошо и Белютина. Вот так мы к нему и попали. Было это, если не ошибаюсь, где-то в районе Маяковки.

На этой вечеринке было много веселья. И, конечно же, много рассказов очевидцев о том, как именно советский кукурузник воевал в Манеже. Тогда впервые для меня прозвучали и слово «пидорасы», и все шутки и анекдоты, которые потом я слышал несметное количество раз. Одна из таких шуток – «все члены МОСХ'а не стоят одного члена Босха» – тогда мне казалась очень смешной и направленной точно в цель. Да и сейчас, когда я о ней вспоминаю, она всегда вызывает у меня улыбку.

Сам Белютин много рассказывал обо всем, что случилось на выставке. Одна из историй была о матери Леши Поманского. В какой-то момент, когда кукурузник все больше и больше распаялся в Манеже, масла в огонь подлил Дмитрий Полянский, который был тогда большой шишкой в советском руководстве. Он сказал, что его дочери недавно подарили картину Екатерины Поманской, которая называлась «Лимоны». И Полянский сказал, что на самом деле на картине были изображены не лимоны, а какие-то какашки. Естественно, его замечание не прошло даром для Поманской. У нее были потом большие проблемы с руководством МОСХ'а.

Никто не чувствовал себя подавленным на Белютинской вечеринке. Все были возбуждены приятной компанией и вообще всей обстановкой. А где-то ближе к концу Белютин поднял руку со сжатым кулаком и сказал: «Мы еще устроим им бенц!»

Кому «им» собирался устроить «бенц» Белютин, было более-менее ясно. Но вот какого рода этот «бенц» должен был быть, никто, по-моему, тогда не знал. Не уверен, что

и Белютин ясно отдавал себе в этом отчет. А вот советские официозники представляли себе более ясно, когда, кому и какие «бенцы» они будут раздавать. И раздавать они их стали достаточно щедро.

Но в конце концов Белютин все-таки оказался прав. «Бенц» у советского авангарда получился. Причем «бенц» получился такой силы, о которой, думаю, ни Белютин, ни кто-либо еще в то время и мечтать не мог. Картины лидеров советского авангарда сейчас экспонируются во всех музеях мира, и цены на них установились вполне астрономические.

В середине лета 66-го я со своими друзьями провел несколько недель на Украине, в Крыму. Мы жили в Гурзуфе, в Доме творчества и отдыха им. Коровина. Устроил нам это отчим Леши Поманского, Гриша Цейтлин. Он тоже был художником, членом МОСХ'а. Но в отличие от Екатерины Поманской, был «послушным» его членом, а потому – благополучным. Я видел его мельком всего пару раз. С мамой Леши я встречался чаще. Она была замечательным живописцем и необычайно привлекательным человеком.

Знакомству с Лешей и его мамой я обязан всем своим художественным образованием. Леша, кажется, сам ничего никогда не писал. Но я получил от него массу практических советов. От него я узнал о разных техниках живописи. Узнал, где можно достать холст, как его надо грунтовать и натягивать на подрамник. Узнал, как делать подрамник, чтобы он не скосбочился со временем. Леша обратил мое внимание на то, что краски нельзя смешивать как попало, без учета их состава. В противном случае краски могут пожухнуть. И еще много всякого полезного я узнал от Леши. Например, что среди московских живописцев существовало два резко различающихся направления. К одному принадлежала его мама, к другому – отчим. В соответствии с одним направлением, кисти по окончании живописных работ очищали от краски газетой. А в соответствии с другим – мыли с мылом под горячей водой.

Я взял все лучшее, что было в московской школе изобразительного искусства. Я сначала вытирал кисти газетой, а потом мыл их с мылом под горячей водой. Сейчас, полвека спустя, я усовершенствовал эту технологию, заменив газету бумажным полотенцем.

Крыша гурзуфского Дома творчества была под навесом. Днем там располагались художники со своими мольбертами. И когда я первый раз попал туда, то тоже захотел к ним присоединиться. Однако с собой в Крым я взял в основном только купальные принадлежности. В этом была некоторая проблема. По счастью, в Доме творчества

работала маленькая художественная лавка. Это было очень кстати. Я закупил там грунтованный и негрунтованный картон, краски, пинен (разбавитель #4) и даже китайские колонковые кисти. Со всем этим я тоже расположился на крыше. Рядом с художниками, которые писали с натуры. На их картинах были море, скалы, лодки. Короче, это были настоящие художники. Я соорудил импровизированный мольберт и тоже стал писать с натуры. Ну, естественно, как я эту природу видел. Картины у меня были в значительной степени абстрактными.



*«Котенок»
С крыши Дома творчества художников
Гурзуф (Украина, Крым), 1966*

Время от времени кто-то подходил посмотреть, что я там творил. А я немного подыгрывал сам себе. Переводил несколько раз взгляд со своей картины на море и с моря на картину. И подправлял что-то кистью. Все это шокировало местную публику необычайно.

Я вернулся в Москву со всем своим богатством, закупленным в художественной лавке Дома творчества. Продолжал писать картины. Знакомился с художниками московского андеграунда. По советам Лешиной мамы ездил в выходные дни по квартирам московских художников. А там все было довольно просто. Если ты каким-то образом узнавал о выставке картин хотя бы в одном месте, то потом в каждом очередном месте ты находил объявление с адресом следующей квартирной выставки.

Продолжая знакомиться с московскими художниками, я внимательно следил за тем, как работает Екатерина Поманская. Однажды я узнал, что она делает линогравюры. Возможно, какое-то влияние на нее оказали линогравюры Пикассо. Лимонные «какашки», о которых шла речь в Манеже, на самом деле тоже были линогравюрой. Все эти работы Поманской мне очень нравились. А когда я узнал от Леши, как они делаются, то тоже решил попробовать себя в этой технике. Достал линолеум, резцы по дереву. Смастерил простейший печатный станок. Другими необходимыми элементами были типографская краска (которую Леша для меня где-то нашел) и фотографический резиновый валик, который мы все использовали тогда для глянцеваания фотографий. Леша меня, правда, предупредил, что его мама не очень-то доверяет валику и прорабатывает детали линогравюры с помощью обыкновенной столовой ложки.

И вот я изготовил несколько линогравюр. Я сделал также несколько монотипий – тоже по подсказке Леши, который узнал об этой технике от мамы. Она и я за ней вместо медной доски использовали обыкновенное стекло. К сожалению, ни линогравюры, ни монотипии у меня не сохранились. Все они затерялись где-то во время переезда из России в Америку.



*Екатерина Поманская
Линогравюра «Гранат»*

Не так давно Леша Поманский подарил мне две линогравюры его мамы. Сейчас они висят в моем Миллбурнском доме. Одна из них – «Гранат», которая когда-то особенно мне понравилась.

Через четыре года после декабрьской манежной выставки состоялась первая из этапных выставка картин московских художников-нонконформистов. В выставке приняли участие двенадцать художников. Восемь из них принадлежали к так называемой Лианозовской группе: Евгений Кропивницкий (наставник группы), Оскар Рабин, Владимир Немухин, Лидия Мастеркова, Николай Вечтомов, Ольга Потапова (жена Евгения Кропивницкого), Лев Кропивницкий (сын Евгения Кропивницкого и Ольги Потаповой), Валентина Кропивницкая (жена Оскара Рабина, дочь Евгения Кропивницкого и Ольги Потаповой). Кроме Лианозовской группы в выставке участвовали Дмитрий Плавинский, Анатолий Зверев, Эдуард Штейнберг и Валентин Воробьев.

Выставка проводилась в клубе «Дружба», который принадлежал организации, где я тогда работал. Называлась эта организация «Почтовый ящик 702». Такое название означало, что организация наша была засекречена. Эти организации-ящики покрывали тогда всю страну, хотя реальных технологических секретов, думаю, почти нигде не было. Секретными Советы хотели сохранить либо профиль организации, либо то, на каком низком уровне там ведутся работы, либо то, какие технологические секреты, «заимствованные» у Запада, там используются. Наша организация отвечала своеобразной комбинации всех трех типов секретов.

«Выставкой двенадцати» со стороны нашего ящика занималась молодежь. И я, естественно, принял в этом участие. Со стороны художников организатором был Оскар Рабин. А между ним и ящиком был Александр Глезер. Он был знаком с нашими комсомольцами. Откуда они его знали, я сейчас уже не помню, но знакомы они с ним были очень близко. Не исключаю, что Глезер одно время работал у нас или в родственном ящике. Он фактически и организовал «выставку двенадцати».

Глезер вышел на кого-то из наших комсомольцев, которые знать не знали ни про каких авангардистов. Комсомольцы пошли ко мне. А я пользовался у молодежи нашего ящика непререкаемым авторитетом по части живописи. И когда я узнал, что речь идет о работах Рабина и его единомышленников, дал свое немедленное «добро» на проведение выставки. Единственное, что я утаил от наших комсомольцев, – какому риску они себя подвергают, ввязываясь в это дело. А они были в этом смысле совершенно наивными. И все, что произошло потом, было для них как гром с безоблачных небес.

Открытие выставки состоялось в воскресенье, 22 января 1967 года. Планировалось, что выставка продлится какое-то время. Однако я совсем не был уверен в этом. И допускал, что она будет закрыта в тот же день. Поэтому решил не ждать понедельника, а ехать туда в воскресенье. Я вызвался представлять наш ящик на открытии и был там единственным в этом роде. Все остальные, кто хотел побывать на выставке, решили, что не стоит тратить на это выходной день, когда можно спокойно походить по залам в рабочее время.

В воскресенье я уже был уверен на все сто процентов в том, что выставка будет немедленно закрыта, причем с большим скандалом. Думал я так потому, что около нашего сверхсекретного ящика в тот воскресный январский день удобно припарковались в большом количестве машины с вычурными иностранными очертаниями. И я ожидал, что гэбэшники должны были действовать тогда решительно и жестко.

Выставка просуществовала всего несколько часов и была разогнана гэбэшниками в тот же день. Но я уехал домой чуть раньше этого момента. И узнал о разгоне только утром следующего дня, в понедельник. Я зашел в клуб «Дружба» перед началом работы. И увидел абсолютно пустые залы с печально свисающими концами обрезанных веревок вдоль всех стен.

Наш ящик оказался под сильнейшим обстрелом Московского гэбэшного-партийного аппарата. Про молодежь при этом почему-то забыли. Под прицел попала начальница наших институтских партийцев Злата Владимировна Преображенская (Злата – как мы все

тогда звали ее за глаза). Александр Глезер в своей книге «Современное русское искусство» подробно говорит обо всей этой истории с выставкой. И впечатление его от общения со Златой там, в этой книге, окрашено в негативно-серые тона. Я далек от того, чтобы сомневаться в правдивости описываемых Глезером перипетий этого события. Они все даны очень правдоподобно. Так оно, конечно, все и было. Но вот Злата заслуживает, на мой взгляд, более светлых тонов. Почему я так считаю? Ну, например, в то время, сразу после «выставки двенадцати», я ожидал от нее по крайней мере нареканий в свой адрес. Но таковых не последовало. Напротив, мне казалось, что при случайных встречах Злата стала здороваться со мной с явно выраженной симпатией. Как-то у нас произошел короткий разговор на тему, слишком далекую от моего повествования, чтобы его здесь воспроизводить. В какой-то момент я зашел в своем несогласии с ней немного дальше, чем ей этого хотелось. У меня с языка готова была слететь какая-то крамола (с точки зрения той идеологии, которую она исповедовала). И тут с легкой улыбкой она сказала, смотря мне прямо в глаза: «Стоп! Я знаю вас. Вы, по-моему, можете сейчас сказать мне что-то не то. Я не хочу этого слышать». И разговор был закончен. Для тех, кто плохо представляет себе тогдашнюю обстановку, скажу, что для того поста, который Злата занимала, было бы нормальным (а на самом деле даже вполне обязательным) выслушать меня и передать содержание нашего разговора вверх, по гэбэшным инстанциям.

Несмотря на то, что и Глезер, и я были на «выставке двенадцати», нам не пришлось познакомиться с ним тогда. Не встречал я его и позднее, даже когда он перевел основанный им Музей современного русского искусства из Франции в Джерси-Сити (Нью-Джерси). Я познакомился с теми, кто возглавлял этот музей уже после того, как Глезер его покинул.

После разгона «выставки двенадцати» московские художники-нонконформисты приуныли, но не сдались. Они жили в полуподполье, продолжали писать свои картины и могли даже время от времени их продавать. Многие из них умудрялись на это жить. Хотя продавали они свои картины, как мне кажется сейчас, за бесценок. Думаю я так потому, что знаю, сколько стоили тогда картины признанных русских мастеров. Одно время я был невольно вовлечен в историю с продажами таких картин. Моя знакомая (ее звали Кира) неожиданно получила большое наследство. Умер ее дядя. А он был хорошим врачом. Более того, он имел доступ к ограниченным государственным медицинским ресурсам. А такие врачи тогда были довольно состоятельными людьми. Их в сильной степени нелегальная деятельность негласно охранялась высокопоставленными чиновниками.

Дядя оставил Кире большое количество ювелирных украшений и картины русских мастеров.

Я жил тогда в 1-м Неопалимовском переулке. А Кира жила рядом, в старых домах. Она говорила мне, что в стенах ее комнаты есть такие большие дыры, что сквозь них она может видеть улицу. Держать бриллианты, сапфиры и картины в таком доме было бы просто сумасшествием. Поэтому она попросилась к нам. Я развесил все ее картины по стенам. Там были работы Репина, Кустодиева, Николая Рериха, Маневича, Петрова-Водкина, Коровина.

Кира в тот момент жила одна, тихо и незаметно. Но тут вдруг все резко изменилось. Она стала нравиться мужчинам с достатком. И в наш дом начали приходить приличные люди. Они заводили умные беседы, рассказывали, что такое кальвадос и из чего и как его надо пить, и приценивались к бриллиантам и картинам. Небольшая работа Репина быстро ушла за 500 рублей. Большая картина Кустодиева – букет цветов – со временем была продана за 800 рублей. Кире советовали продавать Рериха не менее чем за пять тысяч. Но таких покупателей не оказалось. За Рериха ей предлагали только две тысячи. Поэтому, наверное, эта картина провисела у нас дольше других.

Это было послереформенное время. Я зарабатывал тогда около ста рублей в месяц. А бутылка водки стоила 2 рубля 87 копеек.

Кира стала знакомиться с людьми из галерей. Однажды ее пригласили побывать в запасниках Третьяковки. И она взяла меня с собой. Это было где-то совсем рядом с нами, на Крымском Валу. Там было несколько больших комнат, плотно заставленных стеллажами. На полках стояли картины тех русских художников, которые, по мнению управителей страны, были «не нужны советскому народу». Картины стояли тесно друг к другу, без всякого порядка. Какие-то были в рамах, а какие-то стояли просто так, на подрамниках. В комнатах сильно пахло пылью. Посмотреть картину можно было, только достав ее со стеллажа и поставив где-то рядом на пол, прислонив к стене.

В верхнем ряду одного из стеллажей стояла здоровенная картина. Я стал тащить ее оттуда. Даже в поперечнике она была около полутора метров. Поэтому мне трудно было тащить ее за подрамник, не дотрагиваясь до холста руками. И когда она стала валиться на меня, мне все-таки пришлось попридержать ее за холст. Я поставил картину на пол и прислонил ее к стенке. Художник и его жена летели над родным Витебском.

Незадолго до этого я имел возможность посмотреть альбом Марка Шагала. И догадывался, что какие-то его работы могут быть в России. Но мне трудно было

поверить, что его картина «Над городом» находится в 10 минутах ходьбы от того места, где я тогда жил.

Во всех разбойничьих действиях советских властей меня раньше всегда удивляла крайняя непоследовательность (сейчас я понимаю, что удивляться этому не следует). Картины русских авангардистов Советы считали мусором. Но когда дело доходило до вывоза этого «мусора» за рубеж, все оказывалось совсем не таким уж легким мероприятием для тех, кто эти картины хотел вывезти. «Мусор» рассматривали наравне с другими произведениями искусства. И тогда уже получение разрешения на вывоз превращалась в сложную процедуру. Чаще всего для положительного решения вопроса надо было дать взятку. А для этого требовалось найти подходы к нужным людям, чтобы взятка, предложенная на одном конце сделки, была благополучно принята на другом конце. Предложение взятки, как правило, сопровождалось почти безграничной (и искренней!) благодарностью. А получение – глубоким удовлетворением и от самого результата, и от осознания сделанного доброго дела.

В 1989-м уезжал из России мой друг тех лет и коллега по работе Гена Иоффе. Уезжал он, как тогда казалось, навсегда. Он был женат на дочери Дмитрия Плавинского,



«Баба с сережками»

Анюте. Они везли с собой какое-то количество живописных работ. Заблаговременно получили разрешение на их вывоз. Вместе с этими работами Гена взял с собой мой подарок – коллаж «Баба с сережками».

Я провожал Гену в аэропорту и наблюдал, как таможенник проверял все картины и соответствующие бумаги на вывоз. Все было в полном порядке. И вот дошла очередь до моего коллажа. Когда Гена попытался присоединить его к остальным работам, таможенник остановил его и попросил предъявить соответствующую бумагу. На что Гена сказал, что на эту картину разрешения не надо, потому что это работа его приятеля. И он махнул головой в мою сторону. Таможенник посмотрел на меня оценивающим взглядом и сказал, что, мол, да, на эту картину разрешения не надо.

«Баба» была одной из последних моих работ, сотворенных до отъезда в Америку. В ней я попробовал работать в технике, отличной от живописной.

А более чем за десять лет до этого я пытался что-то слепить из глины. Это было в 70-м. Однажды я возвращался откуда-то домой под дождем. Шел по лужам. Ботинки тонули в какой-то грязной жиже. И посреди этой жижи я увидел какие-то беловатые просветы. Я заметил место, по которому шел. Когда дождь закончился и все вокруг немного подсохло, я вернулся туда. И там мне удалось накопать нечто такое, что было похоже на белую глину. Конечно, глина эта вся была смешана с грязью. Но я знал, как с этим бороться. Начал обстукивать свой глиняный ком о бетонные ступеньки дома. (Меня этому научили мальчишки из Большого Балканского переуллка, где я жил свои первые семнадцать лет.) Грязь постепенно уходила. Вскоре в моих руках оказался приличный кусок довольно чистой белой глины.

Я слепил тарелку и оставил ее сохнуть на пару недель. Потом поставил ее в обычную газовую плиту на несколько часов. Тарелка моя, по счастью, не треснула. Конечно, она оставалась еще совсем хрупкой. И хотя никаких структурных изменений, как мне кажется, в ней не произошло, но все-таки это была уже не просто высохшая глина. Я раскрасил свою тарелку масляной краской. Получилось довольно хреново.

Тогда я взял обычное керамическое блюдце и нанес на него некоторое изображение.



*«Эпоксидная керамика»
Москва, 1970*

Вместо глазури я использовал масляную краску, смешанную с эпоксидным клеем. Эта тарелка понравилась мне немного больше, чем первая. На фотографии конца 70-го я разглядываю ее. Выгляжу я не очень-то солидно. А мне здесь 28 лет. И у меня в тот момент было уже трое детей.

Прошло десять лет. Вторая моя попытка сделать что-то в керамике была более обстоятельной. В то время мы с друзьями основали пчеловодческое товарищество. В свободное от работы на пасеке время мы собирались заниматься чем-то еще – для души. Одним таким делом «для души» была керамика.

План был такой. Купить дом в деревне. Во дворе дома вырыть большую яму. Обложить ее изнутри кирпичом. (Это, как предполагалось, будет печь для обжига керамики.) Далее мы планировали поехать на какой-то карьер и накопать там глину. Из этой глины в нашей печи мы собирались делать японскую керамику.

Дом мы купили в первый же год в деревне Борисоглебского района Воронежской области. Деревня наша называлась Богана. И вот во дворе нашего дома мы и собирались реализовать наш керамический проект. Детали его мне тогда не были вполне ясны. Да, наверное, не только мне. Отчего вдруг и как могла получиться японская керамика в глухой Воронежской деревне в простой яме, обложенной обыкновенным кирпичом и топимой березовыми дровами? Чем мы собирались покрывать японскую керамику? В каком карьере мы собирались добыть компоненты для глазури? Думаю, что никто из наших не знал, что такое глазурь, поскольку это слово, помнится, тогда так ни разу и не прозвучало.

Одна из проблем с реализацией нашего проекта заключалась вот в чем. Дом в Богане мы рассматривали как нашу базу. Своих пчел мы держали там только во внесезонное время: осенью, зимой и ранней весной. Приезжали мы на базу вне сезона ненадолго. В середине весны мы перевозили наших пчел до конца августа к источнику взятка, который находился более чем в 100 километрах от базы. В это время практически никто из нас в Богане не появлялся. Еще одна проблема состояла в том, что у нашего проекта было много исполнителей. У каждого из них были свои мысли по поводу того, что, как и в каком порядке надо делать. Поэтому все это двигалось очень медленно и бестолково. Хотя вырыть яму оказалось не таким уж и сложным делом: к концу второго года она была готова. Еще через какое-то время мы закупили кирпич. Но он пошел в ход не сразу, а еще через пару лет. К тому времени стало ясно, что проект не будет закончен никогда. Но это никого особенно не огорчало, поскольку приоритет нашего керамического проекта с самого начала был очень низок. А еще через какое-то время наша яма, обложенная кирпичом, была использована, наконец, с толком. На ее основе был построен хороший омшаник – место для зимовки пчел.

Так и не пришлось мне в России заняться керамикой. Хотя, сколько себя помню, я всегда об этом думал. Но в России моим мечтам трудно было сбыться.

Следующая попытка освоения керамического дела была предпринята мной значительно позже, уже после отъезда из России. Я прилетел в Америку осенью 91-го и первое время не мог думать ни о чем другом, как о том, чтобы найти хоть какую-нибудь работу. «Хоть какую-нибудь работу» я нашел в 92-м. В 94-м я уже работал в «Чейзе» – крупнейшем тогда банке Америки. А в 96-м решил, что могу уже думать не только о том, как зарабатывать деньги. Я стал посещать керамические классы в соседнем городе – Саммите. Место это называлось *Visual Arts Center of New Jersey*. Я ходил туда на

протяжении нескольких лет. Там я изучал технику работы с керамикой под руководством моего единственного учителя – Кэрол Чесек.



Кэрол Чесек
Storm King Art Center, 1998

Все шло своим путем в *Visual Arts Center* и было во всех отношениях замечательно. Единственной проблемой было то, что я лепил свои тарелки очень быстро. Я посылал их на обжиг одну за другой. И люди, ответственные за обжиг, стали потихоньку роптать. Они говорили, что на меня приходится очень большая доля того, что обжигалось в студии. И стали вводить всякие ограничения, которых до этого никогда не было. Кэрол была на моей стороне в моей небольшой конфронтации с работниками студии. И до поры до времени меня все там устраивало.

Однажды, правда, произошло нечто труднообъяснимое. Вся порция моих тарелок не вернулась ко мне после обжига. Я пожаловался на это Кэрол. Она сказала, что, может быть, мои тарелки попали в следующую загрузку. И посоветовала подождать несколько дней. Но тарелки мои так никогда и ниоткуда не всплыли. Кэрол сказала, что представить себе не может, как такое могло произойти, и хотя в студию может зайти любой посторонний человек, тем не менее за все время ее существования никогда еще ничего не пропадало. И уж если действительно такое произошло с моими тарелками, то, как она считает, я должен этим гордиться.

В какой-то момент, когда Кэрол увидела, что ограничения *Visual Arts Center* стали мешать мне все больше и больше, она посоветовала мне организовать домашнюю керамическую мастерскую. Тут я вспомнил боганскую историю. И поначалу это не вселило в меня большого энтузиазма. Но потом я понял, что мне не надо рыть яму во дворе моего дома и не надо ехать ни на какой карьер, чтобы накопать глину. Я все могу купить в магазине, который находится в двадцати минутах езды от меня. Кроме того, я подумал, что если я все буду делать сам, тогда никакой неразберихи и бестолковщины в этом деле уже не должно быть. А думал я так вот почему.

Еще в России мне повезло прочитать книгу Фреда Брукса о проектах при разработках программного обеспечения. Центральной идеей книги было то, что привнесение в проект новых сил для того, чтобы закончить его в срок, может лишь отодвинуть срок окончания проекта. Эта идея стала известна под названием «закон Брукса». С тех пор мне случалось размышлять на эту тему. Эти размышления привели меня к новой закономерности. Я заметил, что если ты можешь все сделать сам, то тебе лучше все и с самого начала делать одному. Это пришло ко мне из опыта работы в России в пчеловодческом товариществе и из опыта работы в финансовой области, уже в Америке.

Когда с проектом тебе кто-то помогает, то, конечно, можно распределить всю работу и попытаться на этом выиграть время. Но, к сожалению, в команде тратятся колоссальные временные и материальные ресурсы на введение всех участников в курс дела, на согласование работы между ними и просто на поддержание их жизнеобеспечения. Тут есть еще и такой подводный камень: одни члены команды могут работать в десятки раз медленнее, чем другие.

Так что когда я оценил, что все, связанное с керамикой, смогу делать сам, то я и решил все делать сам. Хотя знал, что уважающий себя художник так поступать не будет. Миро не отливал свои бронзовые изделия сам. Его фигуры отливались в литейных мастерских Барселоны и Парижа. А Пикассо пользовался большой технической помощью профессиональных керамистов, когда работал над керамикой в студии *Madoura* на юге Франции в городе *Vallauris*.

Один мой добрый знакомый (назову его здесь условно Джейком) рассказывал мне, как он работал с одним скульптором. Скульптор этот, кстати, имел мировое имя. Он снабжал Джейка только самыми общими соображениями по поводу того, как должна выглядеть его скульптура. И Джейк приступал к работе. После того, как Джейк делал первоначальную лепку из пластилина, скульптор со своей женой посещал его. И вот тут Джейк получал уже более конкретные указания, как надо что-то подправить или изменить. Скажем, «вот здесь руку надо немного приподнять» или «здесь ремешок сделать немного шире». Причем сам скульптор не просил ничего менять. Ему вполне нравилось то, что делал Джейк. Указания об изменениях Джейк получал от жены скульптора. Затем одна за другой проводились стандартные операции, к которым ни скульптор, ни Джейк уже не имели вообще никакого касательства. В результате получались симпатичные бронзовые фигуры, которые я потом видел в галереях (разумеется, под именем знаменитого скульптора).

Итак, я решил, что все буду делать сам. Устройство керамической мастерской в моем доме в Миллбурне я начал, естественно, с печи, которую приобрел по рекомендации Кэрл. Кроме примерно 300 квадратных футов гаражного помещения я выделил для мастерской около 500 квадратных футов в подвале дома. Постепенно я заполнил оба этих помещения большим количеством открытых полок и столов. Обжиг я организовал в гараже. Там у меня разместились две печи, вся фурнитура для них и прочее необходимое оборудование и инструменты. Мой гараж не примыкает к дому. Это было бы не очень удобно, если бы я держал там свои машины. Но для моих целей это оказалось как нельзя кстати. Дело в том, что когда идет обжиг, выделяются вредные для здоровья вещества. Поэтому помещения, где работает печь, должны вентилироваться. И то, что гараж не примыкает к дому, не создает никаких дополнительных проблем с вытяжкой вредных газов. Что же касается моих машин, то ни одна из них ни разу в гараж так и не попала.

Все другие операции, не связанные с обжигом, я организовал в подвале дома. Там у меня разместилась большая часть керамической мастерской. И как-то само собой получилось, что одна из комнат подвала превратилась в выставочный зал, где собралось большое количество моих работ.



Выставочный зал. Левое крыло. Миллбурн (Нью-Джерси)



Выставочный зал. Правое крыло. Миллбурн (Нью-Джерси)

Правда, я не могу сказать, что там представлены мои лучшие работы. Лучшие работы разбросаны по стенам моих основных помещений или находятся у тех, кому я подарил свои творения.

В воскресенье 18 августа 2002 года мы собрались у нас в Миллбурне на барбекю по случаю официального открытия моей гаражной мастерской. Все было очень торжественно. Моя жена Наташа на правах хозяйки дома разрезала красную ленточку. Потом пили много шампанского и долго осматривали гараж. И съедено было в тот день тоже немало. Так что открытие мастерской прошло удачно.



Открытие мастерской в моем гараже. Миллбурн (Нью-Джерси), Август 2002

Я никогда не собирался лепить много горшков, тем не менее у меня, конечно, есть гончарный круг. И я все время использую его для своей работы. Однако есть еще одно обстоятельство, не позволяющее обходиться без него. Дело в том, что ко мне часто приходят гости. Они хотят посмотреть мою мастерскую. И первое, о чем спрашивает тот, кто спускается вниз, в подвал, – о гончарном круге. Вернее, народ не произносит таких

22 ПРЕДИСЛОВИЕ

слов, как гончарный круг, поскольку далеко не все знают, как эта штука называется. Ну и они начинают морщить лоб и крутить рукой, пока я не помогу им с подсказкой. В такой ситуации не иметь гончарный круг было бы, конечно, тактически неверно.

Я обжигаю все в электрической печи. Пока мне везло и у меня не было никаких катастроф с печкой. У меня даже никогда и ничего не взрывалось при обжиге. Думаю, что мне удавалось избежать таких взрывов, поскольку я, во-первых, не делаю толстостенные предметы и, во-вторых, сушу все около двух или трех недель, прежде чем загружаю печь для первого обжига.

Правда, я никогда не ставил мою керамику на ночь на сушку в печь, как советуют делать многие. Я считаю это излишней предосторожностью. Вместо этого я держу низкую температуру в печи с приоткрытой крышкой и со всеми открытыми глазками пару часов перед первым обжигом. И собираюсь придерживаться такой стратегии до первого взрыва в моей печи, который, надеюсь, никогда не произойдет. Я обжигаю свои предметы



Работа на гончарном кругу
Миллбурн (Нью-Джерси), 2015



Загрузка печи
Миллбурн (Нью-Джерси), 2015

дважды: первый раз – на кон 06, второй – как правило, на кон 6. Так что почти вся моя керамика – это *stoneware*.

Я не составляю глину сам, а покупаю ее, готовую к употреблению, в керамических магазинах. Сначала я остановился на пластичной глине. Она хороша для многих целей, в том числе идеальна на гончарном кругу. Беда состоит только в том, что плоские предметы из пластичной глины (а в моем случае это тарелки) могут коробиться. Сначала я не обращал на это особого внимания. Но потом стал бороться с этой проблемой. Пару лет я боролся с ней самостоятельно. Делал тарелки тонкими. Но

они продолжали коробиться. Стал делать их толще. Потом еще толще. Видимого успеха не было. Я попытался пожаловаться на свою беду в Саммитской студии. И мне посоветовали лепить только из цельного куска глины. Оказалось, что всяческие вставки порождают неоднородность и приводят к короблению. Такое очевидное соображение не приходило мне раньше в голову. И я стал брать в работу только цельные куски глины.

Еще пару лет я экспериментировал с цельными кусками. И понял, что однородная глина тоже коробится. Тут мне посоветовали купить глину с шамотной крошкой. Тарелки перестали коробиться. Зато стали чаще трескаться. Особенно часто трескались большие тарелки. Когда я на это пожаловался кому-то, мне дали совет попробовать пластичную глину. Круг замкнулся. Но я все-таки каким-то образом решил эту проблему. И тарелки мои перестали коробиться.



Необожженные тарелки. Миллбурн (Нью-Джерси)



Полки с глазурями. Миллбурн (Нью-Джерси), 2015

Примерно половину всех используемых мною глазурей я составляю сам, из химикатов, которые покупаю в керамических магазинах. Я следую рецептам, основанным на тех, с которыми начинал работать еще в классах Саммита. Было бы, наверное, неправильно ездить в магазин каждый раз, когда тебе понадобится тот или иной компонент. С другой стороны, потенциальных химикатов – громадное количество. Поэтому я стал держать дома набор наиболее ходовых химикатов. При этом я решил ограничить себя размером шкафа в моем подвале. «Ходовых» химикатов

оказалось около семидесяти. Это дает мне возможность составить около пятидесяти различных глазурей. Помимо глазурей домашнего приготовления я использую еще

примерно столько же готовых к употреблению коммерческих глазурей. К ним я иногда добавляю химикаты, чтобы немного изменить их в нужную для меня сторону.

Когда я готовлю глазурь сам, то сталкиваюсь с одной проблемой. Время от времени я обнаруживаю, что керамический магазин не продает тот продукт, который нужен по рецепту. Потом, правда, может оказаться, что то, что мне нужно, все-таки продается, но под альтернативным названием. А иногда бывает, что нужный мне химикат больше не выпускается. Это может произойти по разным причинам: из-за пожара на шахте, из-за нерентабельности добычи вследствие истощения ресурсов и пр. В этом случае часто продается какой-то заменитель. Однако я далеко не всегда знаю, как различить эти две ситуации: продажу продукта под альтернативным названием и продажу заменителя. Что же касается второй ситуации, то я не обладаю достаточными знаниями и опытом, чтобы понять, как небольшое различие в химическом составе будет влиять на результат и как можно избежать это влияние или уменьшить его. Скажем, считается, что *F4 Feldspar* – то же самое, что *Sodium Feldspar*, *Kona Feldspar*, *Kona F4*, *F4 Spar*, *NC-4 Feldspar*. Возможно, так оно и есть, по крайней мере в практическом смысле. Но я знаю, например, что *NC-4 Feldspar* имеет небольшие отличия от *F4 Feldspar* почти во всех восьми составляющих их компонентах. И хотя у меня в какой-то момент были и *F4 Feldspar*, и *NC-4 Feldspar*, я был далек от того, чтобы начать тестировать их. У меня попросту никогда не было времени для такого рода экспериментов. Поэтому я просто переключился с одного на другой. И когда не почувствовал существенных изменений, перестал расстраиваться по этому поводу. То же самое я могу сказать по поводу таких названий, как *Zircopax*, *Zirconium Silicate*, *Zircon*, *Zircopax Plus*, *Superpax*, *Zircocil*, *Excelopax*, *Ultrax*. В какой-то момент я перестал волноваться, пытаюсь различить, что есть что, и стал считать, что все они практически одинаково мне подходят.

В остальном же (если преодолеть проблему альтернативных продуктов) приготовление смесей представляет собой довольно простую операцию. Надо только иметь точные веса. Даже очень небольшая погрешность при взвешивании может привести к плохим результатам.

Часто я обращаюсь к такой технике, как *slip-casting*, – в основном для создания тех или иных элементов моих керамических произведений. Используемые при этом гипсовые формы я изготавливаю, как правило, сам. Это довольно трудоемкий процесс, особенно если формы имеют сложную составную конструкцию. Для того чтобы изготавливать такие формы, нужно иметь, помимо всего прочего, хорошее стереометрическое воображение.

Многие из тех, кому для работы нужны гипсовые формы, с самого начала отбрасывают идею производства их своими силами. Они поступают так в основном из-за отсутствия стереометрического воображения. Кто-то рассказывал мне об одном молодом человеке, у которого стереометрическое воображение отсутствовало совсем и который решил, что будет делать гипсовые формы на заказ. Однако формы на заказ – очень дорогое удовольствие. Поэтому молодому человеку пришлось даже взять дополнительную работу, чтобы позволить себе такую роскошь. Он стал преподавать математику в колледже. То, что одним из разделов там была стереометрия, его нисколько не смущало. И он был, я полагаю, прав. Уметь преподавать что-то и использовать это знание – две абсолютно разные вещи. Один мой приятель – который, кстати, имел светлую голову, но был, может быть, излишне самокритичен – сказал мне однажды: «Я ничего не умею делать в этой жизни. Так что мне остается только учить других».



*«Да будут у вас весы верные, гири верные,
ефа верная и гин верный» (Левит, 19:36)
Миллбурн (Нью-Джерси), 2015*

Мои гипсовые формы, хоть и получаются с виду неказистыми, вполне выполняют свое функциональное назначение. Но одним негативным моментом кустарного изготовления является то, что формы получаются иногда довольно громоздкими. А когда они наполнены жидкой глиной, то оказываются очень тяжелыми. Их не так-то легко поднимать, переворачивать и держать какое-то время на весу, когда надо вылить из них глину. Поэтому для наиболее тяжелых форм мне пришлось смонтировать в моей основной мастерской подъемное устройство. Я прикрепил крюк к потолку. А на крюк повесил цепной подъемник. Это позволило мне поднимать, опускать и переворачивать громадные формы, наполненные жидкой глиной, одному, без посторонней помощи.

Иногда вместо *slip-casting* я применяю другую технологию – *press-molding*: вдавливаю глину в гипсовую форму, чтобы получить какие-то детали для моих работ. Но я делаю это довольно редко и только для мелких деталей.

Я всегда стремился к тому, чтобы подготовительный процесс – сами идеи, эскизы – не занимал годы, как это иногда бывает у настоящих мастеров искусства. И леплю я не с той внимательностью к деталям, которую я наблюдал, скажем, у моих коллег по студии. Эти девушки лепили на кругу кружку и ставили ее под пленку, чтобы она не высохла до следующего раза. Через неделю они приделывали к кружке ручку. Потом опять ставили ее под пленку и еще через неделю приделывали к ней какой-нибудь цветочек. Потом еще через неделю – еще один цветочек. Меня это все раздражало. Мне хотелось все делать быстрее – за один раз.



*Работа с подъемным устройством
Миллбурн (Нью-Джерси), 2015*

Однажды я даже не внял советам своей учительницы, которая предложила мне тестировать глазурь, прежде чем использовать ее на чем-то конкретном. «Жизнь слишком коротка для этого», – сказал я ей. За что тут же получил удар ладошкой по

лбу. Правда, через десять лет после этого эпизода я все-таки понял, что был неправ тогда.



«Теплая керамика»



«Холодная керамика»

И изготовил два планшета с тестовыми пластинками – один с холодными, а другой с теплыми цветами. Каждая пластинка имеет два, а иногда три и даже четыре оттенка цветов. Иметь такие планшеты оказалось необыкновенно полезно. И сейчас я даже не понимаю, как раньше мог обходиться без них.

Меня часто спрашивают, откуда я беру сюжеты для моих керамических работ и живописи. Иногда еще спрашивают, откуда я беру цвета. Подобные вопросы мне иногда

задают о моих литературных произведениях. Меня спрашивают, откуда я беру сюжеты для них. И я всегда отвечаю на такие вопросы открыто. Естественно, я не придумываю их сам. Все мои литературные сюжеты я беру у Пушкина. Но это, конечно, относится только к тем книгам, которые я написал на русском языке. Вот одна из моих книг недавно была переведена на английский. Ну и сюжет для нее я взял, естественно, у Шекспира. Что я могу сказать о сюжетах и цветах для моих керамических работ и живописи? Их я, конечно, тоже не придумываю сам. Все до одного я беру их у Леонардо да Винчи. И эти мои ответы, как мне кажется, должны звучать естественно для тех, кто задает мне такие вопросы.

Если же говорить об этом серьезно, то я бы назвал два источника, которые вдохновили меня на создание двух серий работ. Первым источником являются вариации Пикассо на картину Веласкеса *“Las Meninas”*. Как только я увидел несколько репродукций на эту тему, я тоже решил создать вариации. И очень скоро после этого появилась моя работа *“Boy on a cube. After Picasso”*, выполненная маслом. Это было в 1960 году. Потом я надолго забыл об этой идее и вспомнил только, когда начал заниматься керамикой. Так появилась серия из четырех керамических тарелок *“Requiem for Guernica. After Picasso”*, *“The Cow with the Subtle Udder. After Dubuffet”*, *“Construction Workers – Adam and Eve. After Léger”* и *“Military Violinist. After Chagall”*. Вторым источником вдохновения послужили для меня наскальные рисунки индейцев. У меня есть серия тарелок, которые я делал, находясь под влиянием этих рисунков. Это влияние я ощущаю и до сих пор.

Когда еще в России я занимался живописью, то всегда чувствовал, что ее двумерные ограничения слишком тесны для меня. И я надеялся, что с керамикой у меня будут очень хорошие шансы эти ограничения разорвать. Однако получилось так, что даже мои скульптурные керамические работы кажутся менее чем трехмерными. Хотя мои тарелки, которые вроде бы должны быть плоскими, кажутся более чем двумерными. Так что, в конце концов, я стал считать себя двух с половиной мерным керамистом.

Еще одна серия моих работ связана с созданием коллажей. Дело в том, что в какой-то момент из всех крепких алкогольных напитков мне стали все больше и больше нравиться *Scotch Whisky*. А среди них со временем я стал оказывать определенное предпочтение *Single Malt Whisky*. При этом стоимость этих драгоценных напитков оказалась намного ниже ожидаемой мною. Особенно если сравнивать их с другими напитками. В ознаменование этой несомненной жизненной удачи я стал создавать серию коллажей

под общим названием *Single Malt Art*. Каждый коллаж имеет свой параллельный сюжет, как-то связанный с другими моими занятиями.

Самым первым параллельным сюжетом была скрипка. Я начал делать такой коллаж еще в 1991-м, сразу после приезда в Америку. И несмотря на то, что окончательные формы он приобрел несколько позднее, я все-таки датирую его 91-м годом. В следующих моих коллажах тоже есть параллельные сюжеты, связанные с музыкой, а также много других сюжетов. Но больше всего у меня параллельных сюжетов, связанных с керамикой.

Меня часто спрашивают, каким образом я получаю такие замечательные сплюснутые бутылки на моих коллажах. Я знаю, что отвечать на этот вопрос не обязательно. Достаточно просто посмотреть на спрашивающего и немного помолчать. И где-то через несколько секунд он сам отвечает, что раз я занимаюсь керамикой, то у меня должна быть печь, и тогда, мол, становится ясным, где я сплюсшиваю свои бутылки.



“Single Malt Ceramics”

Иногда кто-то может спросить, а как же этикетка на бутылке не сгорает в печи. И тут тоже не надо торопиться с ответом. Потому что обязательно найдется кто-то рядом, кто подскажет, что, мол, этикетку ведь можно отклеить, а потом наклеить снова.

Но почему-то никто и никогда меня не спросил, а как же пробка от бутылки не сгорает в печи. И если я ее вынимаю, а потом вставляю обратно, то как же горлышко бутылки не сплюсчивается вместе с самой бутылкой и почему пробка влезает свободно обратно



“Single Malt Violin”

Со временем я стал осознавать, что самое дефицитное в доме художника – это стены. И когда со стенами в Миллбурне стало совсем плохо, я стал постепенно переводить экспозицию серии работ *Single Malt Art* к себе в Делрей-Бич (Флорида).



Мои «южные» коллажи. Делрей-Бич (Флорида), апрель 2015

Но потом я стал все больше и больше работать над моими коллажами в Гулдсборо (Пенсильвания). И так получилось, что там у меня сконцентрировалось основное количество коллажей *Single Malt Art*. Экспозиция моих работ в Гулдсборо предваряется тремя пугалами. Два из них – «Василиса Васильевна» и «Мариванна» – смонтированы на



«Мариванна». Гулдсборо (Пенсильвания)



«Василиса Васильевна». Гулдсборо (Пенсильвания)

30 ПРЕДИСЛОВИЕ

нашем полуостровке. А еще одно – «Борис Борисыч» – находится на пляже.

К сожалению, мои коллажи *Single Malt Art* не прошли художественный совет дома для размещения их в основных помещениях наравне с моей керамикой.

Поэтому мне пришлось их все развесить в бильярдной комнате.



«Борис Борисыч». Гулдсборо (Пенсильвания)



“Single Malt Pool”. Гулдсборо (Пенсильвания), сентябрь 2015

В какой-то момент я почувствовал, что мне хочется вернуться к моим занятиям живописью. И я, конечно, решил начать с масла на холсте. Но при первой же попытке мне не понравилось качество грунтованного холста, который я приобрел в

Art Supplies. Тогда я решил, что буду грунтовать холст сам. Так, как меня когда-то учил Леша Поманский с подсказки его мамы. Я купил отличного качества негрунтованный холст в том же *Art Supplies*. И стал искать компоненты для его грунтовки. Основой такого грунта в России был детский зубной порошок. Стал искать его. Но почему-то нигде не мог найти. Возможно, я искал его в неправильных местах. Возможно, я нашел бы его или что-то другое, что обладало такими же свойствами, но в это время приехала из России сестра моей жены и привезла пару коробок отличного зубного порошка. Воодушевленный этой удачей, я стал искать второй компонент грунта – рыбий клей. Это оказалось гораздо более легкой задачей. Рыбий клей свободно продавался везде, что

избавляло меня от необходимости готовить его самому из мембран плавательных пузырей рыб. Но тут мои друзья стали так осторожно меня спрашивать – почему, мол, я хочу купить обязательно рыбий клей, а не хочу купить специальный клей для грунта. И когда я начал было с ними соглашаться, они пошли еще дальше и начали спрашивать, а нельзя ли и детский зубной порошок заменить чем-то специальным. Например, порошком мела. И когда я уже почти согласился и с этим, они стали мне говорить, что думают и даже почти уверены, что я смог бы легко купить уже готовую к употреблению грунтовку и, по всей видимости, даже загрунтованный холст. Я согласился и с этим и добавил, что знаю, что можно купить грунтованный холст, уже натянутый на подрамник любого размера. И даже можно его купить с уже нарисованной на нем картиной и даже вставленным в подходящую раму.

В конце концов я справился с проблемой грунтовки холстов. Но много масляных работ я не написал. И стал время от времени делать акварельные портреты. Я начал писать такие портреты еще в России. Но у меня сохранилась малая часть работ того периода. В Америке одним из первых акварельных портретов был портрет моего литературного наставника Надежды Брагинской.

Я подарил Брагинской ее портрет 19 октября 2005 года, в день Лицея, который в нашем узком литературном кругу считался чуть ли не главным событием года. Работа моя Надежде поначалу не понравилась. Она спросила, почему там такие маленькие ручки и что я этим хотел сказать. А когда я не знал, что ей на это ответить, она попросила показать ей портрет моей дочери Ани, работу 80-го года. Надежда видела этот портрет много раз. Но тут решила посмотреть на него внимательней. А когда посмотрела, сказала: «Ну ладно. Пусть будет так». Это уже относилось к ее портрету. И велела повесить его на стену своей квартиры на Рузвельт-Айленд.

Последняя серия моих работ – это чайники. Иногда чайники появляются у меня также и в параллельных сюжетах в *Single Malt Art*. А особенно их много в моих керамических работах. Но я не могу ответить на вопрос, почему они появляются у меня так часто. Видно, все-таки в их очертаниях есть что-то такое, что меня задевает и привлекает. Это и привело к тому, что возникла моя серия чайников в металле.

Естественно, я с самого начала был далек от мысли производства металлических чайников как таковых. Я собирался только доводить уже готовые чайники, которые мне попадались под руку, до той кондиции, которая меня устраивала.

Когда-то в России я чинил свою машину, наваривая новое днище взамен проржавевшего. Делал я это под присмотром профессионального сварщика. Но паяние чайников оказалось гораздо более тонким делом. И здесь мне пришлось полностью переучиваться. Я прослушал небольшую лекцию нашего подрядчика по дому. Потом я закупил по его советам простейшее оборудование и материалы. И в конце концов все оказалось не таким уж и сложным мероприятием.

С самым первым чайником из тех, которые я сотворил, мне пришлось все-таки повозиться. Но получился он довольно красивым. Во всяком случае, он мне таковым казался. По какой-то причине носик этого чайника всегда вызывал скептическую улыбку на мужских лицах. А вот у девушек при виде этого чайника лица были всегда радостные и даже восторженные. Почему? Никто на этот вопрос ответить не может.



*Тестирование моего чайника
Миллбурн (Нью-Джерси), 2000*

Этот первый мой чайник был вполне функциональным. И мы даже устроили с друзьями его торжественное

тестирование на чаепитии у нас на деке в Миллбурне. Потом, правда, функциональность чайников отошла на второй план. И мысль об их тестировании у меня больше никогда не возникала. Когда с их размещением стало туго, я перешел на производство только



*Мои чайники
Бойнтон-Бич (Флорида)*

заварочных чайников. Но места в Миллбурне у меня от этого не прибавилось, и мне пришлось перенести мои эксперименты с чайниками к себе во Флориду. Там они все сейчас и проживают.

Я никогда и нигде не выставлял свои работы, кроме своих домов и интернета. Исключением является керамическая тарелка, подаренная мною Музею русского искусства в Джерси-Сити уже в «послеглаззерское» время. И еще один раз, давным-давно, где-то в 60-х, я принес какие-то свои работы на квартиру Екатерины Поманской. (Это было на Верхней Масловке, где жили в то время многие московские художники.) Она предложила мне повесить у нее мои работы, чтобы кто-то из ее друзей-художников смог их посмотреть. Кто их тогда видел, я не знаю. И сейчас не помню, знал ли раньше. Но в тот день, когда я со своими друзьями был у Поманской, к ней зашли члены Лианозовской группы Генрих Сапгир и Игорь Холин. И они сказали что-то позитивно-вежливое о моих работах.

Конечно, я веду учет того, что делаю. С этой целью я поддерживаю самую простую базу данных. Там я храню всю информацию о своих работах. Для керамики это включает все технические моменты – состав глины, тип используемых глазурей, способ их нанесения и остальные даже самые мелкие детали. Все, что сделано мною, я выставляю на своем вебсайте *www.slavabrodsky.com*. У меня есть простое оборудование для пересъемки моих творений, которое позволяет мне поддерживать адекватную цветопередачу. После того, как я заканчиваю очередную фотосъемку, я обрабатываю фото-файлы специальными процедурами для того, чтобы они отвечали требованиям моего вебсайта. Остальные, вспомогательные, файлы я не готовлю вручную. Их слишком много. Ведь одних только керамических предметов у меня около тысячи. Поэтому я написал программные процедуры, позволяющие получать такие файлы автоматически непосредственно из базы данных. Код для вебсайта я написал до предела простой. Однако он служит своей цели и позволяет мне легко поддерживать мое хозяйство без посторонней помощи.

Зачем и почему я тружусь в своих мастерских над всеми этими чайниками, коллажами, картинами, керамикой? Ответить на этот вопрос так же трудно, как ответить на вопрос о смысле жизни. Мы не знаем, кто мы, зачем мы и куда мы идем. Ну и я не знаю, для чего я все это делаю.

Все мои работы вместе с их атрибутами, такими как жанр произведения, его форма, размеры и даже улавливаемые намеки на источник вдохновения, служат только средством показать мое уникальное эстетическое видение всего того, что нас окружает, но не несут в себе никакой идеи и не выражают моего отношения к нашему замечательному загадочно непостижимому и непредсказуемому миру.

КЕРАМИКА



C-0527. *Mask*. 2009. Plate, thrown stoneware, d. 10 in.



C-0122. *Adam and Eve*. 1998. Hand-built stoneware, h. 7.5 in.



C-0023. *Fish*. 1997. Plate, hand-built stoneware, d. 8.5 in.



C-0024. *Dance*. 1997. Plate, hand-built stoneware, d. 8.5 in.



C-0041. *Mask*, 1997. Plate, hand-built stoneware, d. 8.5 in.



C-0051. *Bird*. 1997. Plate, hand-built stoneware, d. 8.5 in.



C-0133. *Eve*. 1998. Platter, hand-built stoneware, d. 15 in.



C-0068. *Eve*. 1997. Plate, hand-built stoneware, d. 9 in.



C-0071. *Eve*. 1997. Plate., hand-built stoneware, d. 9.5 in.



C-0099. *Eve*. 1997. Plate, hand-built stoneware, d. 9.5 in.



C-0215. *Eve*. 1999. Plate, slip-casted stoneware, d. 9.5 in.



C-0137. *Mask*. 1998. Hand-built stoneware, h. 5.5 in.



C-0134. *Mask*. 1998.
Hand-built stoneware, h. 5.5 in.



C-0143. *Mask*. 1998.
Hand-built stoneware, h. 6 in.



C-0136. *Mask*. 1998.
Hand-built stoneware, h. 6.5 in.



C-0139. *Adam*. 1998.
Hand-built stoneware, h. 12 in.



C-0141. *Rooster*. 1998. Hand-built stoneware, 4.5 x 6 x 8 in.



C-0091. *Bull*. 1997. Plate, hand-built stoneware, d. 8 in.



C-0109. *Mask*. 1998. Plate, hand-built stoneware, d. 11 in.



C-0112. *Dance*. 1998. Plate, hand-built stoneware, d. 11 in.



C-0201. *Bull*. 1999. Plate, slip-casted earthenware, d. 9 in.



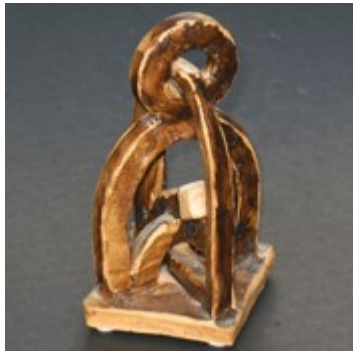
C-0142. *Eve*. 1998. Hand-built stoneware, h. 6 in.



C-0212. *Eve*. 1999. Hand-built stoneware, h. 9 in.



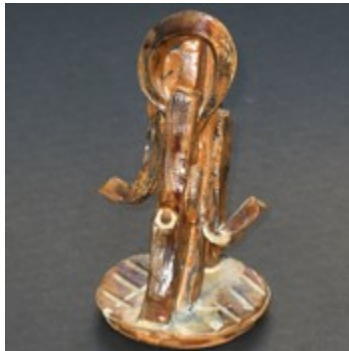
C-0223. *Eve*. 1999. Hand-built stoneware, h. 7 in.



C-0076. *Adam*. 1997.
Hand-built stoneware, h. 6 in.



C-0079. *Adam*. 1997.
Hand-built stoneware, h. 6 in.



C-0084. *Eve*. 1997.
Hand-built stoneware, h. 6 in.



C-0085. *Baba*. 1997.
Hand-built stoneware, h. 6 in.



C-0270. *Adam*. 1999. Platter, slip-casted stoneware, 12 x 12 in.



C-0235. *Hunter*. 1999. Plate, slip-casted earthenware, d. 10 in.



C-0236. *Flutist*. 1999. Plate, slip-casted earthenware, d. 10 in.



C-0243. *Adam*. 1999. Plate, slip-casted stoneware, d. 9.5 in.



C-0286. *Adam*. 2000. Platter, slip-casted stoneware, 12 x 12 in.



C-0318. *Eve*. 2002. Platter, hand-built stoneware, d. 9.5 in.



C-0313. *Eve*. 2001. Plate, hand-built stoneware, d. 10 in.



C-0315. *Eve*. 2001. Plate, hand-built stoneware, d. 10 in.



C-0319. *Adam*. 2002. Plate, thrown stoneware, d. 10 in.



C-0581. *Adam*. 2010. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0322. *Adam*. 2002. Plate, thrown stoneware, d. 10 in.



C-0285. *Adam*. 2000. Platter, slip-casted earthenware, 12 x 12 in.



C-0321. *Adam*. 2002. Plate, thrown stoneware, d. 10 in.



C-0385. *Adam*. 2003. Platter, thrown stoneware, d. 15 in.



C-0389. *Adam*. 2003. Platter, hand-built stoneware, d. 18 in.



C-0370. *Teapot*. 2002. Slip-casted stoneware, h. 4.5 in.



C-0342. *Teapot*. 2002.
Slip-casted stoneware, h. 4.5 in.



C-0363. *Teapot*. 2003.
Slip-casted stoneware, h. 4.5 in.



C-0461. *Teapot*. 2008.
Slip-casted stoneware, h. 4.5 in.



C-0480. *Teapot*. 2008.
Slip-casted stoneware, h. 4.5 in.



C-0337. *Teapot*. 2002. Slip-casted stoneware, h. 4.5 in.



C-0349. *Teapot*. 2002. Slip-casted stoneware, h. 4.5 in.



C-0346. *Teapot*. 2002. Slip-casted stoneware, h. 4 in.



C-0365. *Teapot*. 2002. Slip-casted stoneware, h. 4 in.



C-0362. *Teapot*. 2002. Slip-casted stoneware, h. 4 in.



C-0366. *Teapot*. 2002. Slip-casted stoneware, h. 4.5 in.



C-0384. *Herrings*. 2003. Plate, thrown stoneware, d. 12 in.



C-0095. *Herrings*. 1997. Plate, hand-built stoneware, d. 9 in.



C-0320. *Herrings*. 2002. Plate, thrown stoneware, d. 10 in.



C-0381. *Herrings*. 2003. Plate, thrown stoneware, d. 10 in.



C-0382. *Herrings*. 2003. Plate, thrown stoneware, d. 10 in.



C-0419. *Adam*. 2007. Platter, thrown stoneware, d. 14 in.



C-0463. *Adam*. 2008. Plate, thrown stoneware, d. 10 in.



C-0464. *Eve*. 2008. Plate, thrown stoneware, d. 10 in.



C-0550. *Eve*. 2009. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0551. *Adam*. 2009. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0607. *Eve*. 2010. Plate, thrown stoneware, 10 x 10 in.



C-0380. *Eve*. 2003. Plate, thrown stoneware, d. 12 in.



C-0434. *Eve*. 2007. Plate, thrown stoneware, d. 10 in.



C-0437. *Eve*. 2007. Plate, thrown stoneware, d. 11 in.



C-0608. *Eve*. 2010. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0441. *Adam*. 2008. Plate, thrown stoneware, d. 10 in.



C-0436. *Adam & Eve*. 2007. Plate, thrown stoneware, d. 12 in.



C-0466. *Eve*. 2008. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0573. *Eve*. 2010. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0577. *Eve*. 2010. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0501. *Mask*. 2009. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



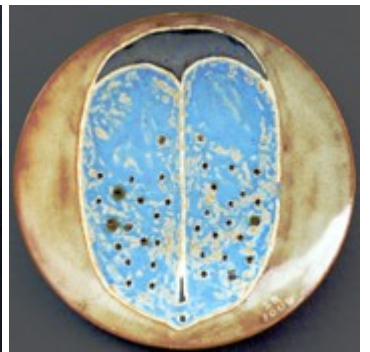
C-0503. *Mask*. 2009. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0505. *Mask*. 2009. Plate, thrown stoneware, d. 10 in.



C-0507. *Mask*. 2009. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0510. *Mask*. 2009. Plate, thrown stoneware, d. 10 in.



C-0504. *Mask*. 2009. Plate, thrown stoneware, d. 10 in.



C-0508. *Mask*. 2009. Plate, thrown stoneware, d. 10 in.



C-0522. *Mask*. 2009. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0523. *Mask*. 2009. Plate, thrown stoneware, d. 9.5 x 9.5 in.



C-0506. *Mask*. 2009. Plate, thrown stoneware, d. 10.5 in.



C-0515. *Mask*. 2009. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0529. *Mask*. 2009. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0530. *Mask*. 2009. Plate, thrown stoneware, 9.5 x 9.5 in.



C-0535. *Mask*. 2009. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0524. *Mask*. 2009. Plate, thrown stoneware, d. 10.5 in.



C-0528. *Mask*. 2009. Plate, thrown stoneware, d. 10.5 in.



C-0533. *Mask*. 2009. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0534. *Mask*. 2009. Plate, thrown stoneware, d. 10.5 in.



C-0525. *Mask*. 2009. Plate, thrown stoneware, 9.5 x 9.5 in.



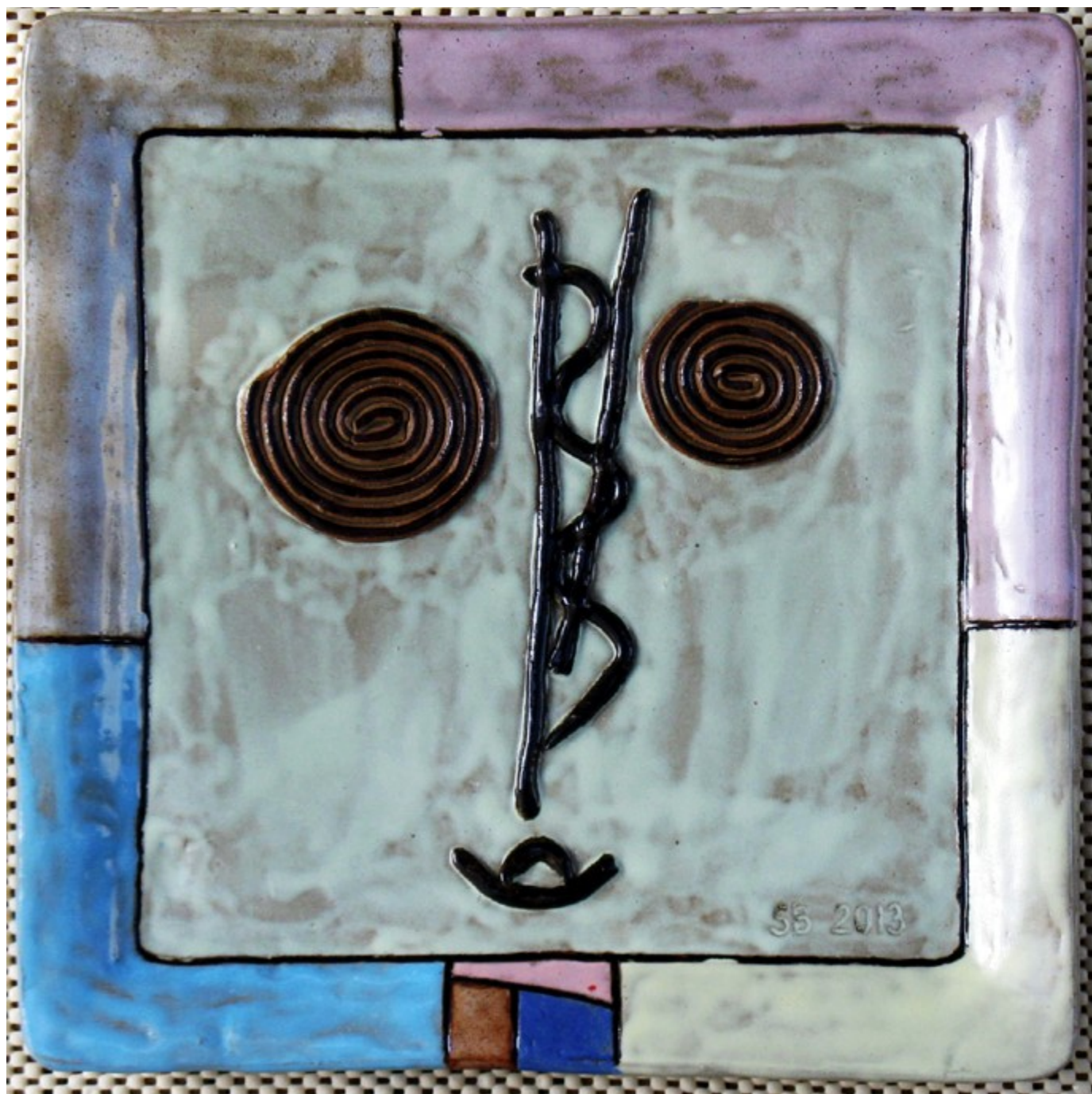
C-0575. *Mask*. 2010. Plate, thrown stoneware, 10 x 10 in.



C-0633. *Mask*. 2011. Platter, thrown stoneware, 12 x 12 in.



C-0640. *Mask*. 2011, Plate, thrown stoneware, 9.5 x 9.5 in.



C-0690. *Mask*. 2013. Platter, thrown stoneware, 13 x 13 in.



C-0579. *Mask*. 2010. Plate, thrown stoneware, 9.5 x 9.5 in.



C-0624. *Mask*. 2011. Plate, thrown stoneware, 9.5 x 9.5 in.



C-0663. *Mask*. 2012. Plate, thrown stoneware, 9.5 x 9.5 in.



C-0664. *Mask*. 2012. Plate, thrown stoneware, 9.5 x 9.5 in.



C-0691. *Mask*. 2013. Platter, thrown stoneware, 11 x 11 in.



C-0323. *Mask*. 2002. Plate, thrown stoneware, d. 10 in.



C-0546. *Mask*. 2009. Plate, thrown stoneware, 9.5 x 9.5 in.



C-0549. *Mask*. 2009. Plate, thrown stoneware, d. 10 in.



C-0626. *Mask*. 2011. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0371. *Teapot*. 2002. Plate, slip-casted stoneware, d. 10 in.



C-0374. *Teapot*. 2002. Plate, slip-casted stoneware, d. 10 in.



C-0444. *Teapot*. 2008. Plate, slip-casted stoneware, d. 11 in.



C-0474. *Teapot*. 2008. Plate, slip-casted stoneware, d. 10 in.



C-0241. *Teapot*. 1999. Slip-casted stoneware, h. 8 in.



C-0252. *Teapot*. 1999. Slip-casted earthenware, h. 9 in.



C-0254. *Teapot*. 1999. slip-casted stoneware, h. 7 in.



C-0288. *Teapot*. 2000. Slip-casted stoneware, h. 8 in.



C-0259. *Teapot*. 1999. Slip-casted stoneware, h. 3.5 in.



C-0493. *Teapot*. 2008. Slip-casted stoneware, h. 5 in.



C-0372. *Teapot*. 2002. Slip-casted stoneware, h. 7 in.



C-0373. *Teapot*. 2002. Slip-casted stoneware, h. 6 in.



C-0655. *Teapot*. 2012. Slip-casted stoneware, h. 6 in.



C-0670. *Teapot*. 2013. Slip-casted stoneware, h. 9 in.



C-0278. *Teapot*. 1999. Platter, slip-casted stoneware, 12 x 12 in.



C-0491. *Teapot*. 2008. Slip-casted stoneware, h. 5 in.



C-0497. *Teapot*. 2008. Slip-casted stoneware, h. 8 in.



C-0656. *Teapot*. 2012. Slip-casted stoneware, h. 9 in.



C-0657. *Teapot*. 2012. Slip-casted stoneware, h. 7.5 in.



C-0304. *Baba*. 2001. Hand-built stoneware, h. 10 in.



C-0116. *Baba*. 1998.
Hand-built stoneware, h. 7 in.



C-0219. *Baba*. 1999.
Hand-built stoneware, h. 10 in.



C-0316. *Baba*. 2001. Platter,
thrown stoneware, d. 15 in.



C-0388. *Baba*. 2003. Platter,
thrown stoneware, d. 18 in.



C-0106. *The Cow with the Subtle Udder. After Dubuffet. 1998.*
Plate, handbuilt stoneware, 9.5 in.



C-0472. *Requiem for Guernica. After Picasso. 2008.*
Plate, thrown stoneware, d. 10 in.



C-0512. *Construction Workers – Adam and Eve. After Léger. 2009.*
Plate, thrown stoneware, d. 10.5 in.



C-0552. *Military Violinist. After Chagall. 2009.*
Plate, thrown stoneware, d. 10.5 in.



C-0540. *Icon*. 2009. Plate, thrown stoneware, d. 10 in.



C-0502. *Mask (Shin)*. 2009. Saucer, thrown stoneware, d. 7 in.



C-0568. *Easter Egg*. 2010. Thrown stoneware, h. 4 in.



C-0627. *Easter Egg*. 2011. Thrown stoneware, h. 4 in.



C-0619. *Mask (Ayin)*. 2011. Saucer, thrown stoneware, d. 7 in.



C-0556. *Eve*. 2009. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0557. *Eve*. 2009. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0558. *Eve*. 2009. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0560. *Eve*. 2009. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0561. *Adam*. 2009. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0635. *Horsecat*. 2011. Platter, thrown stoneware, 13 x 13 in.



C-0611. *Kitten*. 2011. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0616. *Kitten*. 2011. Saucer, thrown stoneware, d. 7.5 in.



C-0623. *Horsecat*. 2011. Plate, thrown stoneware, d. 11 in.



C-0618. *Horsecat*. 2015. Platter, thrown stoneware, 13 x 13 in.



C-0221. *Tools*. 1999.
Plate, slip-casted stoneware, 8.5 in.



C-0618. *Fiesta*. 2011.
Plate, thrown stoneware, 9.5 x 9.5 in.



C-0634. *Adam*. 2011.
Platter, thrown stoneware, d. 14.5 in.



C-0615. *Self-Portrait*. 2011.
Plate, thrown stoneware, d. 11 in.



C-0695. *Teapot*. 2014. Platter, thrown and slip-casted stoneware, 11 x 11 in.



C-0713. *Teapot*. 2015. Plate, slip-casted stoneware, 13 x 13 in.



C-0714. *Teapot*. 2015. Plate, slip-casted stoneware, 13 x 13 in.



C-0710. *Teapot*. 2015. Plate, slip-casted stoneware, 10 x 10 in.



C-0709. *Teapot*. 2015. Plate, slip-casted stoneware, 10 x 10 in.



C-0733. *Adam*. 2015. Plate, thrown stoneware, d. 10.5 in.



C-0703. *Eve*. 2014. Saucer, thrown stoneware, 5 x 5 in.



C-0704. *Eve*. 2014. Saucer, thrown stoneware, 5 x 5 in.



C-0705. *Adam*. 2014. Saucer, thrown stoneware, 5 x 5 in.



C-0706. *Adam*. 2014. Saucer, thrown stoneware, 5 x 5 in.



C-0719. *Eve*. 2015. Plate, thrown stoneware, 9 x 9 in.



C-0749. *Adam*. 2015. Plate, thrown stoneware, 9 x 9 in.



C-0745. *Adam*. 2015. Plate, thrown stoneware, 9.5 x 9.5 in.



C-0737. *Eve*. 2015. Plate, thrown stoneware, 9 x 9 in.



C-0740. *Mask*. 2015. Plate, thrown stoneware, d. 10.5 in.



C-0750. *Mask*. 2015. Plate, thrown stoneware, 11 x 11 in.



C-0747. *Mask*. 2015. Plate, thrown stoneware, d. 10.5 in.



C-0748. *Mask*. 2015. Plate, thrown stoneware, d. 10.5 in.



C-0730. *Mask*. 2015. Plate, thrown stoneware, 9 x 9 in.



C-0715. *Mask*. 2015. Plate, thrown stoneware, 9.5 x 9.5 in.



C-0717. *Mask*. 2015. Plate, thrown stoneware, 9.5 x 9.5 in.



C-0721. *Mask*. 2015. Plate, thrown stoneware, 9.5 x 9.5 in.



C-0735. *Mask*. 2015. Plate, thrown stoneware, 9.5 x 9.5 in.



C-0727. *Mask*. 2015. Plate, thrown stoneware, 9 x 9 in.



C-0738. *Mask*. 2015. Plate, thrown stoneware, 9 x 9 in.



C-0739. *Mask*. 2015. Plate, thrown stoneware, 9 x 9 in.



C-0744. *Mask*. 2015. Plate, thrown stoneware, 9.5 x 9.5 in.



C-0746. *Mask*. 2015. Plate, thrown stoneware, 9 x 9 in.



C-0751. *Adam and Eve*. 2014. Platter, thrown stoneware, 12.5 x 12.5 in.



C-0718. *Adam*. 2015. Plate, thrown stoneware, 9 x 9 in.



C-0720. *Adam & Eve*. 2015. Plate, thrown stoneware, 11 x 11 in.



C-0723. *Eve*. 2015. Plate, thrown stoneware, 9 x 9 in.



C-0731. *Eve*. 2010. Plate, thrown stoneware, 11 x 11 in.



C-0722. *Eve*. 2015. Plate, thrown stoneware, 9.5 x 9.5 in.



C-0726. *Adam & Eve*. 2015. Platter, thrown stoneware, 13 x 13 in.



C-0734. *Mask*. 2015. Plate, thrown stoneware, 9.5 x 9.5 in.



C-0474. *Eve*. 2015. Platter, thrown stoneware, 13 x 13 in.

ЖИВОПИСЬ



P-016. *A Kitten*. 1966. Oil on board, 19 x 28 in.



P-013. *Boy on a Cube*. After Picasso. 1960. Oil on board, 18 x 13 in.



P-003. *Fiesta*. 1959. Oil on gessoed board, 13 x 12 in.



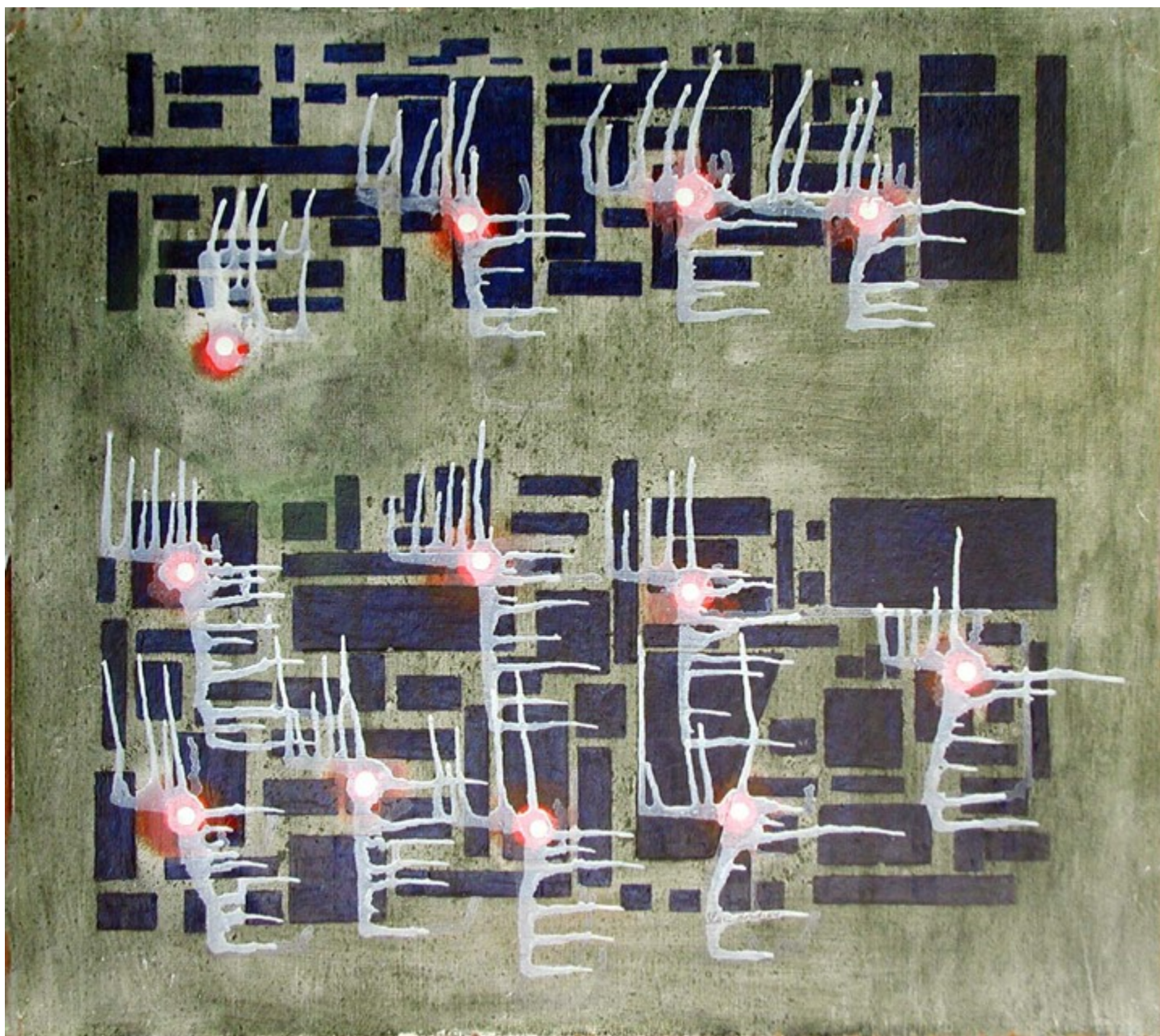
P-008. *Russian Holiday*. 1961. Watercolor, 7 x 5 in.



P-005. *Russian Concentration Camp*. 1960. Watercolor, 6 x 5 in.



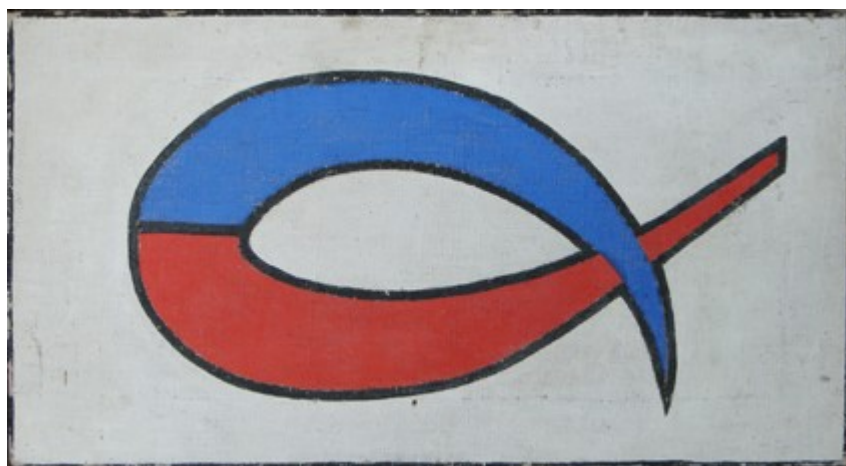
P-007. *Russian Banner*. 1961. Watercolor, 7 x 5 in.



P-012. *Composition 17*. 1964. Oil on gessoed board, 14 x 16 in.



P-006. *Astronaut*. 1961. Watercolor, 5 x 6 in.



P-010. *Russian Beauty*. 1962. Oil on canvas, 8 x 16 in.



P-014. *Composition 11*. 1964. Oil on gessoed board, 12 x 16 in.



P-020. *Self-Portrait*. 1968.
Pastel, 14.5 x 9 in.



P-018. *Portrait of Matvei Brodski*. 1967.
Epoxy paint on ceramic tile, 6 x 6 in.



P-022. *Horsecat*. 1969. Oil on board, 19 x 28 in.



P-029. *Portrait of Anna Brodskaja*. 1980. Watercolor, 24 x 17



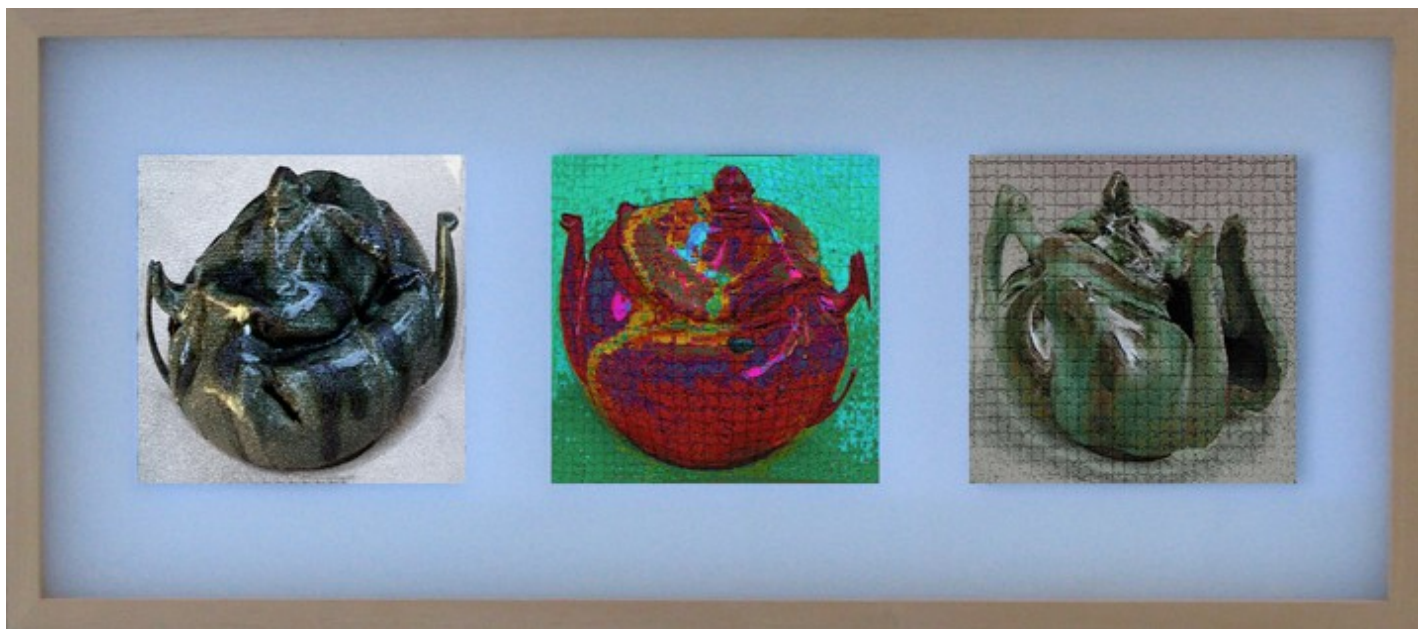
P-033. *Portrait of Anna Brodskaja*. 1986. Watercolor, 24 x 17 in.



P-026. *Eve*. 1975. Mixed media, h. 11 in.



P-025. *Adam*. 1975. Mixed media, h. 11 in.



P-056. *Three Teapots*. 2008. Photo-print, 12 x 28 in.



P-053. *Portrait of Natasha Dexter*. 2006. Watercolor, 20 x 16 in.



P-032. *Self-portrait*. 1985.
Gouache, 20 x 16 in.



P-052. *Portrait of Matvei Brodski*. 2006.
Watercolor, 20 x 16 in.



P-058. *Portrait of Jenya Brodskaja*. 2009.
Watercolor, 20 x 16 in.



P-057. *Portrait of Helen Malkin*. 2008.
Watercolor, 20 x 16 in.



P-054. *Portrait of Vladimir Shneider*. 2006. Watercolor, 20 x 16 in.



P-051. *Portrait of Nadezhda Braginskaia.* 2005. Watercolor, 20 x 16 in.



P-055. *Portrait of Ilya Grakovsky.* 2008. Watercolor, 20 x 16 in.



P-062. *Portrait of Osip Mandelstam.* 2012. Watercolor, 20 x 16 in.



P-063. *Portrait of Ilya Boguslavsky.* 2012. Watercolor, 20 x 16 in.



P-066. *Herrings.* 2014. Oil on canvas, 18 x 24 in.



P-065. *Eve.* 2013. Oil on canvas, 20 x 16 in.



P-059. *Portrait of Misha Tyutyunik*. 2009. Watercolor, 20 x 16 in.



P-064. *Adam and Eve*. Diptych, Left Wing. 2012. Oil on canvas, 13 x 27 in.



P-064. *Adam and Eve. Diptych, Right Wing.* 2012. Oil on canvas, 13 x 27 in.

КОЛЛАЖИ



S-01. *Single Malt Violin*. 1991. Mixed media, 23 x 18 in.



S-02. *Single Malt Car*. 1992.
Mixed media, 23 x 18 in.



S-04. *Single Malt Basketball*. 1994.
Mixed media, 23 x 18 in.



S-05. *Single Malt Tennis*. 1994.
Mixed media, 23 x 18 in.



S-06. *Single Malt Tools*. 1995.
Mixed media, 23 x 18 in.



S-03. *Single Malt Skiing*. 1993. Mixed media, 23 x 18 in.



S-08. *Single Malt Computer*. 1997.
Mixed media, 23 x 18 in.



S-09. *Single Malt Bridge*. 1998.
Mixed media, 23 x 18 in.



S-10. *Single Malt Eve*. 1998.
Mixed media, 23 x 18 in.



S-11. *Single Malt Ceramics*. 1999.
Mixed media, 23 x 18 in.



S-15. *Single Malt Ceramics*. 2002.
Mixed media, 23 x 18 in.



S-17. *Single Malt Honey*. 2004.
Mixed media, 23 x 18 in.



S-18. *Single Malt Painting*. 2005.
Mixed Media, 23 x 18 in.



S-19. *Single Malt Money*. 2009.
Mixed media, 23 x 18 in.



S-20. *Single Malt Math*. 2013.
Mixed media, 23 x 18 in.



S-21. *Single Malt Ceramics*. 2014.
Mixed media, 23 x 18 in.



S-22. *Single Malt Fishing*. 2014.
Mixed media, 23 x 18 in.



S-23. *Single Malt Music*. 2015.
Mixed media, 23 x 18 in.



SINGLE MALT TEAPOT

S-27. *Single Malt Teapot*. 2015. Mixed media, 23 x 18 in.



SINGLE MALT MUSIC

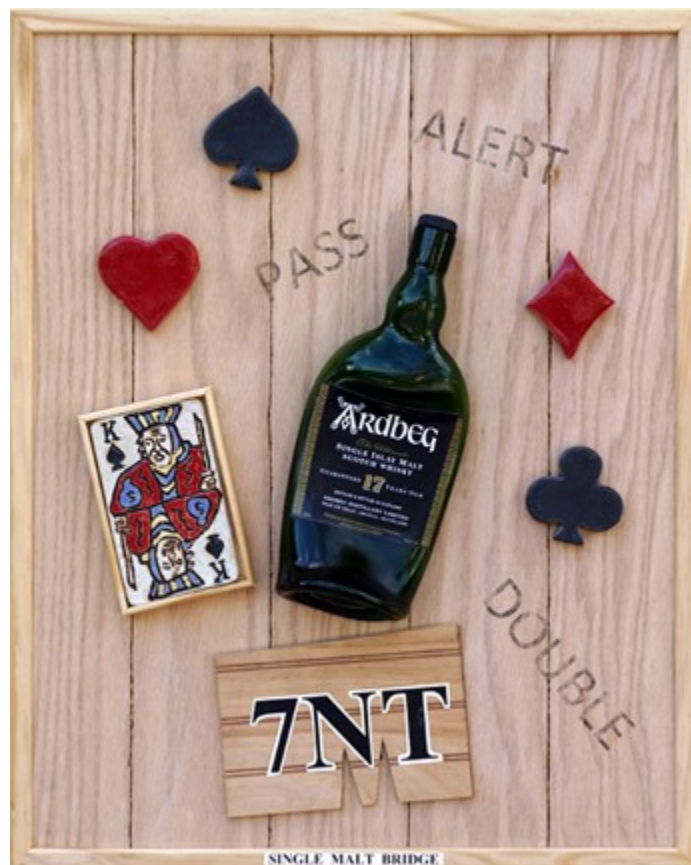
S-26. *Single Malt Music*. 2015. Mixed media, 23 x 18 in.



S-30. *Single Malt Skiing*. 2015.
Mixed media, 23 x 18 in.



S-31. *Single Malt Money*. 2015.
Mixed media, 23 x 18 in.



S-32. *Single Malt Bridge*. 2016.
Mixed media, 23 x 18 in.



S-34. *Single Malt Teapot*. 2016.
Mixed media, 23 x 18 in.



S-28. *Single Malt Tools*. 2015. Mixed media, 23 x 18 in.



SINGLE MALT TENNIS

S-29. *Single Malt Tennis*. 2015. Mixed media, 23 x 18 in.



SINGLE MALT PING PONG

S-33. *Single Malt Ping Pong*. 2016. Mixed media, 23 x 18 in.

ЧАЙНИКИ



K-17. Kettle "Trigamist." 2009. Mixed media, h. 8 in.



K-01. Kettle "Serpent." 2000. Mixed media, h. 8 in.



K-02. Kettle "Beer". 2001. Mixed media, h. 7 in.



K-06. Kettle "Thimble." 2003. Mixed media, h. 9 in.



K-16. Kettle "Hunting Horn." 2009. Mixed media, h. 9 in.



K-09. Kettle "April 25. 1945." 2005. Mixed media, h. 7 in.



K-08. Kettle "Oboe." 2004. Mixed media, h. 8 in.



K-04. Kettle "Ophicleide." 2002.
Mixed media, h. 6 in.



K-12. Kettle "Flute." 2009.
Mixed media, h. 9 in.



K-11. Kettle "Red Tap." 2006. Mixed media, h. 10 in.



K-07. Kettle "Euphonium." 2009. Mixed media, h. 9 in.



K-15. Kettle "Sousaphone." 2009.
Mixed media, h. 8 in.



K-14. Kettle "Roman Tuba." 2009.
Mixed media, h. 9 in.



K-18. Kettle "Alphorn." 2009.
Mixed media, h. 13 in.



T-01. *Teapot "Crumhorn."*2008. Mixed media, h. 7 in.



T-03. *Teapot "Horn."*2008. Mixed media, h. 5 in.



T-04. *Teapot "Shawn."*2009. Mixed media, h. 7 in.



T-05. *Teapot "Cornet."*2009. Mixed media, h. 7 in.



T-11. Teapot "Shofar." 2012. Mixed media, h. 6 in.



T-14. Teapot "Bent Cimbasso." 2013. Mixed media, h. 6 in.



T-15. Teapot "Alto Flute." 2014. Mixed media, h. 6 in.



T-07. Teapot "Zurna." 2010. Mixed media, h. 9 in.



T-06. Teapot "Tenor Cornett." 2009.
Mixed media, h. 5 in.



T-02. Teapot "Cucurbit Flute." 2008.
Mixed media, h. 7 in.



T-10. Teapot "Mute Cornett." 2011.
Mixed media, h. 9 in.



T-13. Teapot "French Horn." 2012.
Mixed media, h. 4 in.



T-08. Teapot "Contra-Alto Clarinet." 2010.
Mixed media, h. 6 in.



T-17. Teapot "Tenor Saxophone." 2015.
Mixed media, h. 5 in.



К-19. *Samovar "Polygamist."* 2009. Mixed media, h. 18 in.

ОБ АВТОРЕ



Слава Бродский родился в Грузии, но долгое время жил в России, в Москве. Получил математическое образование в Московском Государственном университете. Совмещал работу в различных отраслях промышленности с научными исследованиями и преподавательской деятельностью. Автор нескольких книг по прикладной математической статистике, опубликованных в ведущих научных издательствах бывшего Советского Союза.

В 1991 году Слава Бродский переехал в Соединенные Штаты Америки. Начал свою карьеру в небольшой компьютерной фирме, разрабатывающей программное обеспечение для компаний Уолл-Стрита. В 1994 году перешел в крупнейший тогда банк Америки – *Chase Manhattan Bank*. С тех пор работал в финансовой индустрии Манхэттена. Одновременно продолжал исследования в области прикладной математической статистики. Опубликовал монографию "*An Introduction to the Factorial Design of Experiments. Mathematical Foundations*".

В 2004 году он начал свою писательскую карьеру. В это время была опубликована его повесть «Бредовый суп». Затем появились другие его книги. Он возглавляет один из наиболее представительных русскоязычных литературных клубов Америки.

Слава Бродский работает в различных стилевых направлениях изобразительного искусства. Значительная часть таких работ относится к керамике, над которой он трудится в керамической мастерской своего дома в Миллбурне (штат Нью-Джерси).

Его вебсайт – www.slavabrodsky.com.

