

Сон о Москве

«...Я родился в Москве, я москвич, абсолютный москвич. Для меня Москва – не просто город, это страна!»

Михаил Рогинский

Поздняя живопись Михаила Рогинского отличается предельным радикализмом по отношению как к самой технике, так и к предмету изображения. В своих интервью 1990-х годов Рогинский подчеркивает интенцию освободиться от художественных принципов при производстве произведения искусства как чего-то высокого, а также от конформистского понимания картины. Живопись для Рогинского – это работа с реальностью: «Здесь я не живу, а работаю. Единственное оправдание живописи для меня заключается в том, что она вместо жизни». А жизнь Михаила Рогинского – бесконечная борьба, постоянные испытания и поиски.

Покидая СССР в 1978 году, он забирает с собой ранние холсты: изображения кастрюль, спичек и примусов (которые в 1964 году Генрихом Сапгиром были причислены к направлению поп-арт) в надежде, что там, на Западе, они найдут свое место. Предметы, а точнее атрибуты бытовой жизнедеятельности советского человека, главенствовавшие в искусстве Рогинского 1960-х, обезоруживали того же советского зрителя своей брутальной прямоотой и вызвали вопросы о причине их воспроизведения на холсте. Фрагменты плитки, двери, бутылки для Рогинского – художника, вышедшего из театральной среды – были героями драмы под названием «жизнь». Формальная близость к тематике сюжетов американских поп-артистов и стала причиной, по которой на искусство Михаила Рогинского повесили ярлык, несмотря на то, что любые концепции и манифесты он отвергал.

Называя свое искусство не иначе как «документальным», он писал то, что видел вокруг себя в «подлинном» облики, противоречившем официальной версии реальности. Подобные опыты художественной откровенности озадачивали не только зрителя-современника, но и коллег по цеху. В его искусстве не было определенной критики или эскапизма, в рамках которых можно было бы разделить настроение с единомышленниками. В воспоминаниях как близких, так и самого Михаила Рогинского подчеркивается его отшельнический образ жизни и обособленность от любых художественных групп.

На пути в Израиль, при пересадке в Европе, в результате различных перипетий Михаил Рогинский с семьей оказывается во Франции, где и решает остаться. Однако независимо от новых возможностей он, как и большинство неофициальных художников-диссидентов, сталкивается с проблемами капиталистического социума. Новое общество оказывается таким же закрытым для него, как и то, что он оставил в Союзе. Он продолжает работать, периодически выставляясь в частных европейских галереях.

Несмотря на смену локации, Михаил Рогинский в искусстве возвращается к своим ранним темам – пишет натюрморты и интерьеры коммунальных кухонь. Это многочисленные полки и бутылки на стеллажах, написанные акриловыми красками на холстах и листах бумаги больших форматов. Через интерес к предмету он постепенно переходит к изображению фигуры и человека в среде.

В 1993 году Рогинский впервые за долгое время посещает Москву и возвращается к ее образу в своей живописи. Несмотря на экономические и политические изменения, по наблюдениям Рогинского, социальная среда города остается незыблемой, её тональность основана на той же палитре, в которой преобладает та самая красочная фуза. Однако художник никогда не подчеркивал минорную гамму своей живописи как средство иронии или критики. Напротив, каждый раз сталкиваясь с комментарием или восклицанием: «Зачем нам этот депрессивный взгляд?», спешил парировать, что его искусство выполнено с большой любовью и трепетом к предмету.

В то же время в процессе долгих монологов он упоминал о том, что и ностальгия тут совсем ни при чем: «ностальгия ни по чему». Для него материя реальности являлась предметом исследования: «Когда я вернулся в Москву, я уже был немного иностранцем. Я обращал внимание на то, чего другие не замечали. Кому бы пришлось в голову рисовать эти хрущевские дома? А мне до сих пор это кажется интересным».

В этот период происходит смена фокуса в его процессе бытописания: от созерцания природы перед собой он обращается к внутреннему взору, к памяти, изображая типичные сцены московской городской жизни. Так образ, реконструированный на холсте, очищается, достигая определенной цельности. Мы видим, особенно в таких работах, как «Улица Горького» (1996), «Зеленый грузовик» (1997) и «Через весь бульвар» (1996), как человеческая толпа становится продолжением московского ландшафта. Поглощенные общим ритмом движения антропоморфные группы встроены в общее пространство, напоминающее кинематографическую ленту. Да и в целом произведения этого периода отличаются живой фрагментарностью композиционного построения, нетривиальными ракурсами обыденных сюжетов, присущих искусству кино.

Мы видим крупные планы героев, тип внешности которых кочует из картины в картину, с позиции участников этих сцен – то вступая в «Женский разговор» (2001), то вмешиваясь в обсуждение у магазина («Трое у магазина», 1996–2000). Созерцаем панорамные виды дорог, шоссе, задворок спальных районов Москвы, словно просматриваем кадры документальной кинохроники.

Реплики героев (в то время Рогинский активно использует текст) возникают в художественном пространстве в качестве пояснений ситуаций и отношений между персонажами. Периодически они зависают в воздухе над каким-либо предметом, как фраза: «Значит, Москва – слишком большой город», застывшая над горячей газовой конфоркой. Она наделяет работу определенной атмосферой, позволяя зрителю продолжить и закончить мысль. Рогинский искренне, без постмодернистской иронии относится к слову, подбирая его буквально на каждом углу. Его интерес к плакатной лексике и императивным фразам выражен в произведении «Парки и лесопарки», в которой надписи с предупреждениями о бережном отношении к природе соседствуют с названиями парков и квазифилософской репликой: «Мы все вышли из леса». Набор текста сравним с потоком мыслей коллективного бессознательного.

Холсты и картоны то в формате вытянутых вертикалей, то горизонтальных фризов – желание монументальных размеров в стесненных условиях. Из рассказов известно, что Рогинский сам возил работы из Парижа в Москву на автобусе. Полотна, а точнее обрезки от холстов, было легко сворачивать в рулоны и транспортировать. Результаты своего интенсивного труда он жаждал выставить именно в Москве, поскольку одна из программных задач его искусства, как он сам утверждал, – «показать русских русским».