

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международный журнал о теории и истории изобразительного
и декоративно-прикладного искусства, дизайна и архитектуры



Искусство Урала советского периода

The Art of the Urals of the Soviet period

№ **1** (24) **2022**



ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международное научное сетевое издание

№ 1 (24) 2022

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Церетели Зураб Константинович – председатель
Шишин Михаил Юрьевич – заместитель
председателя, докт. филос. н.
Белокурова Софья Михайловна, канд. филос. н.
Кочемасова Татьяна Александровна, канд. иск.
Хабарова Маргарита Валериановна, академик РАХ
Фу Цзяожэнь, президент Китайско-Российской
академии изобразительных искусств (КНР)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Батырева Светлана Гарриевна, докт. иск.
Боронеева Татьяна Анатольевна, канд. иск.
Будкеев Сергей Михайлович, докт. иск.
Геташвили Сергей Михайлович, докт. иск.
Голынец Галина Владимировна, канд. иск.
Грибоносова-Гребнева Елена Владимировна, канд. иск.
Гуменюк Алла Николаевна, канд. иск.
Крист Габриэла, докт. иск. (Австрия)
Левданская Наталья Андреевна, канд. иск.
Мушникова Елена Анатольевна, канд. иск.
Ом Чанд Ханда, докт., профессор (Индия)
Прохоров Сергей Анатольевич, докт. иск.
Романова Елена Олеговна, академик РАХ
Стародуб Татьяна Хамзянова, докт. иск.
Тома Людмила Анатольевна, докт. иск. (Республика Молдова)
Уранчимэг Доржсурэн, канд. иск. (Монголия)
Усанова Алла Леонидовна, докт. иск.
Федотова Елена Дмитриевна, докт. иск.
Худоногова Елена Юрьевна, канд. иск.
Царева Наталья Степановна, канд. иск.
Этингоф Ольга Евгеньевна, докт. иск.

РЕДАКЦИЯ

Шишин Михаил Юрьевич – главный редактор
Макарова Елена Владимировна – выпускающий редактор
Белокурова Софья Михайловна – редактор отдела иностранных авторов
Фотиева Ирина Валерьевна – редактор-стилист, научный перевод текстов
Каменская Карина Алексеевна – художественный редактор
Маркин Владислав Андреевич – дизайн, верстка

Издается с 2015 года.

УЧРЕДИТЕЛИ

Российская академия художеств
Государственный художественный музей Алтайского края
Алтайский государственный институт культуры
Алтайский государственный технический университет
им. И.И. Ползунова
Белокурова С.М.
Шишин М.Ю.

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ

656038, Алтайский край,
г. Барнаул, пр-т Ленина, 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
тел. +7 (3852) 29-08-77
E-mail: publish@eurasia-art.ru
Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

Журнал зарегистрирован в Министерстве связи и массо-
вых коммуникаций Российской Федерации 26.10.2017,
номер свидетельства ЭЛ № ФС 77 – 71452.

Категория информационной продукции: 12+

В оформлении обложки номера:
С.Я. Адливанкин.
На стройке Уралмаша. 1932.
Екатеринбургский музей
изобразительных искусств

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную информационную систему Российский индекс цитирования (РИНЦ) на платформе eLibrary.ru, научные электронные системы "КиберЛенинка" и Google Scholar, в базы данных EBSCO Publishing, WorldCat (OCLC WorldCat Digital Collection), DOAJ (Directory of Open Access Journals). Научным статьям присваиваются индексы DOI (Digital Object Identifier).

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

Zurab K. Tsereteli, Editorial Council Chairman, Russian Academy of Arts
Mikhail Y. Shishin, D. Sc. (Philosophy), Deputy Chairman,
Russian Academy of Arts
Sophia M. Belokurova, Cand. Sc. (Philosophy)
Tatyana A. Kochemasova, Cand. Sc. (Art History),
Russian Academy of Arts
Margarita V. Khabarova, Russian Academy of Arts
Fu Jiaoren, China-Russian Academy of Fine Arts (China)

EDITORIAL BOARD

Svetlana G. Batyreva, D. Sc. (Art Criticism)
Tatyana A. Boronoeva, Cand. Sc. (Art History)
Sergey M. Budkeev, D. Sc. (Art History)
Nina V. Getashvili, Cand. Sc. (Art History)
Galina V. Golynets, Cand. Sc. (Art History)
Elena V. Gribonosova-Grebneva, Cand. Sc. (Art History)
Alla N. Gumenyuk, Cand. Sc. (Art History)
Gabriela Krist, D. Sc. (Art History), Austria
Natalia A. Levanskaya, Cand. Sc. (Art History)
Elena A. Mushnikova, Cand. Sc. (Art History)
Om Chand Handa, D. Sc., India
Sergey A. Prokhorov, D. Sc. (Art History)
Elena O. Romanova, Academician, Russian Academy of Arts
Tatiana Kh. Starodub, D. Sc. (Art History)
Lyudmila A. Toma, D. Sc. (Art History), Republic of Moldova
Uranchimeg Dorjsuren, Ph. D. (Art History), Mongolia
Alla L. Usanova, D. Sc. (Art History)
Elena D. Fedotova, D. Sc. (Art History)
Elena Y. Hudonogova, Cand. Sc. (Art History)
Natalya S. Tsareva, Cand. Sc. (Art History)
Olga E. Etinhof, D. Sc. (Art History)

EDITORS

Editor-in-chief: **Mikhail Shishin (Russia)**
Managing editor: **Elena Makarova (Russia)**
Editor: **Sophia Belokurova (Russia)**
Design and layout: **Karina Kamenskaya (Russia)**
Design and layout: **Vladislav Markin (Russia)**
Editorial staff: **Irina Fotieva (Russia)**

FOUNDERS

Russian Academy of Arts,
Altai state Institute of culture,
Altai state technical University,
Altai regional state art Museum,
S.M. Belokurova,
Mikhail Shishin (Editor-in-Chief).

CONTACTS

46 Lenina Avenue,
room 101 (The international UNESCO chair)
656038, Barnaul,
Russian Federation
phone: +7 (3852) 29-08-77
E-mail: publish@eurasia-art.ru

Peer-reviewed e-journal “The Art of Eurasia” is a specialized academic periodical on the theory and history of fine and decorative arts, design and architecture. The Art of Eurasia Journal welcomes research papers, analytical reviews of exhibitions, specialized competitions and forums, the results of theoretical and applied research, scientific and educational materials corresponding to the journal's topics: theory and history of art, architecture, design.

The Art of Eurasia Journal has a wide Russian speaking audience, living both in Russia and abroad. Its main target group comprises research scholars, university professors, post-graduates, undergraduates, artists, art critics, art managers and others who are interested in art criticism, theory and history of art.

Cover illustration:
S.Ya. Adlivankin.
At the construction of Uralmash. 1932.
Yekaterinburg Museum of Fine Arts

The Art of Eurasia Journal is indexed by Russian science citation index, DOAJ, EBSCO Publishing, Google Scholar, WorldCat, DOI (Digital Object Identifier) indexes are assigned to scientific articles; metadata is stored in the DataCite and Crossref repositories in Russian and English. The Art of Eurasia is a journal published every three months in four issues (March, June, September and December). The Art of Eurasia Journal provides permanent free access to all issues in PDF. The journal applies blind peer-review procedures. All papers are subject to editing, proofreading, and professional design layout. Guidelines for authors: <http://eurasia-art.ru/en>.

Вступительное слово редактора (Шишин М.Ю.)	8
ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ	
Пудов Г.А. Сундучный промысел села Быньги (Средний Урал, XVIII – первая половина XX века): материалы к истории	10
ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ	
Царева Н.С. Андрей Арестов — алтайский импрессионист XXI века	18
ФОРУМ	
Таюрова З.Ю. Искусство советского Урала: художественное воплощение и развенчание социальных мифов	33
Агеева М.В. Серия рисунков Михаила Дистергефта «В те годы» в искусстве советского Урала второй половины XX века	34
Алексеев Е.П., Мережников А.Н. Зримый образ сказа: иллюстрации Геннадия Мосина к «Малахитовой шкатулке» Павла Бажова	42
Баданина К.Г. Свобода образа и границы книги: Евгений Бортников как художник-иллюстратор	52
Брюзгина О.И. Пути возрождения традиций златоустовской гравюры на стали в конце 1950-х годов (на примере творческого наследия М.Д. Ракова)	62
Винокуров С.Е. Свердловский завод «Русские самоцветы» и Главювелирпром в 1960-е: к проблеме отношений	70
Горнунг О.А. Советский период в творчестве художников авангарда в коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств: основные тенденции и трансформации	78
Егорова А.А., Петрова Л.Е., Стафеева А.Т., Стаина О.А. «Групповой портрет бригады кузнецов УЗТМ» уральского художника Миши Брусиловского: недооцененный шедевр	90
Кудрявцева И.В. Свердловский филиал АХРР (АХР) и проблема регионального художественного сообщества	100
Кустарёва Е.А. Природные мотивы в творчестве нижнетагильских графиков из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств	112
Пономарёва Н.И. Свердловский художественный андеграунд 1960–1980-х годов в Екатеринбургском музее изобразительных искусств: анализ коллекции и перспективы ее развития	124
Трифонова Г.С., Казакова Г.М. Артур Фолленвейдер — художник, педагог, выразитель городской индустриальной культуры	134
Шемякина А.Л. Уральская история в монументальной скульптуре Нижнего Тагила: универсальное и индивидуальное в искусстве тагильских скульпторов	142
ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ	
Савицкая Т.Е. Виды города Лейдена в Радищевском музее: реальность и фантазия	156
ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА	
Закс Л.А. Мифология forever. Универсальное/вечное и конкретно-историческое в мифологизме искусства соцреализма	166
Фотиева И.В. Мифология соцреализма: политизированная конструкция — или возврат к истокам?	182

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

Чандра Л. Махиша-джатака

192

ВЕСТНИК АКАДЕМИИ

«Жизненный путь». Выставка произведений Владимира Галатенко (1949–2021) в Российской академии художеств	196
«Солнце в моем доме». Выставка произведений Млады Финогеновой в Российской академии художеств	198
«Магия пленэра». Выставка произведений Евгения Ромашко в Российской академии художеств	200
«Путешествие длиною в жизнь». Выставка произведений Фёдора Конюхова МВК РАХ	202
«Скрытый поток красок». Выставка фотографий Марчеллы Симонелли в МВК РАХ	204
«О России с любовью». Выставка произведений Василия Нестеренко в Российской академии художеств	205
«Трудно быть ангелом». Выставка произведений Сергея Мильченко в МВК РАХ	207
«Портрет человечества». Выставка произведений Александра Шенгелия в Российской академии художеств	208
«Связь поколений». Выставка произведений Галины Визель и ее семьи в Российской академии художеств	210
Выставка произведений Ивана Сорокина (1922–2004) в Российской академии художеств	212
Выставка «Валентин Теплов и ученики» в Красноярске	214

Introductory remarks	8
EURASIAN HERITAGE	
Pudov G.A. The chest craft of the village of Byngi (Middle Urals, 18th – 1st half of the 20th century): materials for the history	10
ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES	
Tsareva N.S. Andrey Arestov — Altai impressionist of the 21st century	18
FORUM	
Tayurova Z.Yu. The art of the Soviet Urals: artistic embodiment and debunking of social myths	33
Ageeva M.V. A series of drawings by Mikhail Distergeft “In those years” in the art of the Soviet Urals in the second half of the twentieth century	34
Alekseev E.P., Mereznikov A.N. Visible image of the talk: illustrations by Gennady Mosin to the “Malachite Box” by Pavel Bazhov	42
Badanina K.G. Freedom of the image and the boundaries of the book: Evgeny Bortnikov as an illustrator	52
Bryuzgina O.I. Ways to revive traditions of the Zlatoust engraving on steel in the late 1950s (a study of the creative heritage M.D. Rakov)	62
Vinokurov S.E. Sverdlovsk factory “Russkiye Samotsvety” (Russian Precious Gems) and Glavyuvelirprom in the 1960s: on the problem of relations	70
Hornung O.A. The Soviet period in the work of avant-garde artists in the collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts: main trends and transformations	78
Egorova A.A., Petrova L.E., Stafeeva A.T., Staina O.A. “Group portrait of the UZTM blacksmith team” by the Ural artist Misha Brusilovsky: an underestimated masterpiece	90
Kudryavtseva I.V. The Sverdlovsk branch of AKhRR (AKhR) and the problem of regional art community	100
Kustareva E.A. Natural motives in the works of Nizhny Tagil graphic artists from the collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts	112
Ponomareva N.I. Sverdlovsk underground art of 1960–1980s in the Yekaterinburg Museum of Fine Arts — analysis of the collection and development potential	124
Trifonova G.S., Kazakova G.M. Arthur Vollenweider — the artist, educator herald of urban industrial culture	134
Shemyakina A.L. Ural history in the monumental sculpture of Nizhny Tagil: universal and individual in the art of Tagil sculptors	142
IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES	
Savitskaya T.E. The Leiden views in the collection of the Radishchev State Art Museum in Saratov: reality and fantasy	156
PHILOSOPHY AND THEORY OF ART	
Zaks L.A. Mythology forever. The universal/eternal and specifically historical in the mythologism of the art of socialist realism	166
Fotieva I.V. The mythology of socialist realism: a politicized construction or a return to the origins?	182

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Chandra L. Mahisa-jataka

192

ACADEMY NEWS

Life path. Exhibition of works by Vladimir Galatenko (1949–2021)

196

Sun in my house. Exhibition of works by Mlada Finogenova

198

Plein Air Magic. Exhibition of works by Evgeny Romashko

200

Journey of a lifetime. Exhibition of works by Fyodor Konyukhov

202

Hidden flow of colors. Exhibition of photographs by Marcella Simonelli

204

About Russia with love. Exhibition of works by Vasily Nesterenko

205

It's hard to be an angel. Exhibition of works by Sergei Milchenko

207

Portrait of Humanity. Exhibition of works by Alexander Shengelia

208

Connection of generations. Exhibition of works by Galina Wiesel and her family

210

Exhibition of works by Ivan Sorokin (1922–2004)

212

Valentin Teplov and students. Exhibition in Krasnoyarsk

214



Дорогие читатели!

Мы рады представить вам очередной номер журнала «Искусство Евразии». Любой журнал — это плод коллективного труда, и в этот раз мы с благодарностью отмечаем творческую и очень интересную работу, которую наша редакция провела с Екатеринбургским музеем изобразительных искусств и кафедрой истории искусств и музееведения Уральского федерального университета. В основе нынешнего номера — статьи искусствоведов из очень многих городов России, основные положения которых были представлены на большой конференции в Екатеринбурге. Подробнее на этом я остановлюсь позже, а пока могу лишь сказать, что наш журнал открыл для себя новую и, на наш взгляд, интересную линию — целостное представление многоплановой работы того или иного музея: его собрания, научной работы, ведущих специалистов.

Это выпуск открывает раздел «Евразийское наследие», в котором мы рассказываем о важном атрибуте традиционного жилища практически всех народов Евразии — сундуке. Сундук можно было встретить в крестьянской избе, в юрте кочевников, и он был не просто функционально значимой вещью в быту, но и предметом гордости, с богатым декоративным украшением. Сундуки изготавливались всегда и везде, и на страницах нашего журнала рассказывается о связанном с этим народном промысле, возникшем на Урале еще в XVIII веке. Думается, в будущем интересно было бы составить искусствоведческий обзор сундуков у разных народов.

Зародившийся в конце XIX века во Франции стиль импрессионизма не только не исчерпал себя более чем за столетие, но и продолжает вдохновлять многих мастеров. В разделе «Искусство XX–XXI веков» — статья об одном преданном этому стилю алтайском художнике, с поэтическим видением мира, Андрее Арестове.

Главная тема номера, как всегда, нашла свое отражение в разделе «Форум». Здесь опубликован ряд статей, которые с разных сторон раскрывают идейные и художественно-пластические аспекты

стиля социалистического реализма. Его, с учетом широкого распространения, можно считать одним из последних крупных художественных стилей. Он охватил и бывшие союзные республики, и другие страны, тесно связанные как политически, так и социокультурно с Советским Союзом, — от Европы и до стран Дальнего Востока. В его рамках были достигнуты настоящие художественные вершины, и лучшие музеи мира украшают картины советских художников разных национальностей. Конечно, были и эпигонствующие, салонные картины, и духовные откровения. И вот одно наблюдение: не только в статьях, но и на выставках художников разных стран можно видеть произведения, в которых ощущается некое сродство, родовое единство с, казалось бы, сошедшим с арены искусства социалистическим реализмом. Эта тенденция еще не оформилась окончательно, но, судя по всему, отвечает запросам общества и прежде всего — запросам на идею, крупную, актуальную, художественно воплощенную. Поэтому важно дать анализ творческих достижений мастеров социалистического реализма, в том числе и для того, чтобы на его новом витке избежать ошибок и тупиковых направлений, что имело место в недалеком прошлом.

Поэтому, на наш взгляд, симптоматично, что уже возникла интересная научная дискуссия о сути социалистического реализма в разделе «Философия и теория искусства».

В традиционном разделе журнала «По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей» читатель узнает о работах голландских мастеров, посвященных городу Лейдену, из музея с богатейшей историей и богатейшей коллекцией — Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева. Статья в разделе «Словарь буддийской иконографии Локеша Чандры», надеемся, поможет специалистам в области буддийского искусства идентифицировать сложный образ, связанный с притчами о земном воплощении Будды. Раздел «Вестник Академии» позволяет нам сделать обзор наиболее представительных выставок членов Российской академии художеств, открывшихся и в залах РАХ, и на других площадках.

Когда, с одной стороны, благодаря нашим авторам знакомишься с самыми разнообразными страницами евразийского искусства, а с другой стороны, вольно или невольно погружаешься в хаотичное «информационное поле» современности, то чувствуешь громадный контраст этих двух как бы самостоятельно существующих пространств. И на память приходит выдающийся роман Германа Гессе «Игра в бисер». Только сейчас становится понятным, что имел в виду его автор, называя наше время «фельетонной

эпохой». Но, возможно, именно по принципу контраста у многих людей усиливается поиск прочных культурно-духовных оснований как противостояния адскому духу времени. Этим и объясняется всё возрастающий интерес к подлинному искусству, о котором мы и стремимся рассказать на страницах нашего журнала.

Михаил Шишин
главный редактор

Dear readers!

We are pleased to present you the next issue of the journal "The Art of Eurasia". Any journal is the result of a team effort. So, this time we are grateful for the creative and very interesting work that our editors have done with the Yekaterinburg Museum of Fine Arts and the Department of Art History and Museum Studies of the Ural Federal University. The current issue is based on articles by art critics from many Russian cities, the main theses of which were presented at a large conference in Yekaterinburg. I will dwell on this in more detail later, but for now I can only say that our journal has discovered a new and, in our opinion, interesting line — a holistic presentation of the multifaceted work of some regional museum: its collection, scientific work, leading experts.

This issue opens with the heading "Eurasian heritage", in which we talk about an important attribute of the traditional home of almost all the peoples of Eurasia — the chest. The chest could be found in a peasant's hut, in the yurt of nomads, and it was not only a functionally significant thing in everyday life, but also a source of pride, with a rich decorative decoration. Chests were made always and everywhere, and our journal tell about the folk craft associated with this, which arose in the Urals in the 18th century. It seems that in the future it would be interesting to compile an art review of chests from different peoples.

The style of impressionism, which originated in France at the end of the 19th century, continues to inspire many masters. In the section "Art of the 20th — 21st centuries" there is an article about Andrey Arestov, an Altai artist with a poetic vision of the world, devoted to this style.

The main topic of the issue, as always, was reflected in the "Forum" section. A number of articles have been published here that reveal the ideological and artistic-plastic aspects of the style of socialist realism from different angles. It, given its wide distribution, can be considered one of the last major artistic styles. It covered both the former Soviet republics and other countries closely connected both politically and socio-culturally with the Soviet Union — from Europe to the countries of the Far East. It has reached real artistic heights, and the best museums of the world are decorated with paintings by Soviet

artists of different nationalities. Of course, there were also imitative, salon paintings, and spiritual revelations, and frankly weak works. And here is one observation: not only in articles, but also at exhibitions of artists from different countries, one can see paintings in which there is a certain affinity, tribal unity with socialist realism that seems to have descended from the arena of art. This trend has not yet taken shape completely, but, apparently, it meets the demands of society and, above all, the demands for an idea that is large, relevant, and artistically embodied. Therefore, it is important to analyze the creative achievements of the masters of socialist realism, in order to avoid mistakes and dead ends in its new turn, which took place in the recent past.

Therefore it is symptomatic that an interesting scientific discussion about the essence of socialist realism has already arisen in the section "Philosophy and Theory of Art".

In the traditional section of the journal "In Storerooms and Expositions of Museums and Art Galleries", readers can learn about the works of Dutch masters dedicated to the city of Leiden from the museum with the richest history and the richest collection — the Radishchev State Art Museum in Saratov. The article in "Dictionary of Buddhist Iconography by Lokesh Chandra" section hopefully will help experts in the field of Buddhist art to identify the most complex image associated with the parables of the earthly incarnation of the Buddha. The "Academy News" allows us to make an overview of the most representative exhibitions of members of the Russian Academy of Arts, which opened both in the halls of the Academy and at other venues.

When, on the one hand, thanks to our authors, you get acquainted with the most diverse pages of Eurasian art, and on the other hand, you voluntarily or involuntarily plunge into the chaotic "information field" of modernity, you feel the enormous contrast of these independently existing spaces. And the outstanding novel by Hermann Hesse "The Glass Bead Game" comes to mind. It is only now becoming clear what he had in mind when he called our time the "feuilleton era". But, perhaps, it is precisely in contrast that many people intensify the search for solid cultural and spiritual foundations as an antidote to the hellish spirit of the times. This explains the ever-increasing interest in genuine art, which we strive to tell on the pages of our journal.

Mikhail Shishin
Chief Editor

ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ

EURASIAN HERITAGE

Pudov, Gleb Alexandrovich

*The State Russian museum,
St. Petersburg, Russian Federation*

Пудов Глеб Александрович

*Государственный Русский музей,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация*

**THE CHEST CRAFT OF THE VILLAGE
OF BYNGI (MIDDLE URALS,
18TH – 1ST HALF OF THE 20TH CENTURY):
MATERIALS FOR THE HISTORY**

**СУНДУЧНЫЙ ПРОМЫСЕЛ
СЕЛА БЫНЬГИ
(СРЕДНИЙ УРАЛ, XVIII –
ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XX ВЕКА):
МАТЕРИАЛЫ К ИСТОРИИ**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.01.001

УДК 7.011.26(282.247.42)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Статья представляет очерк истории сундучного промысла, который существовал в XVIII — первой половине XX века в поселке Быньговского завода, расположенного на Среднем Урале. Несмотря на известность в России местных сундуков и шкатулок, литература по истории промысла крайне бедна. Цель работы — общая характеристика местного сундучного производства. Основные задачи — обобщение сведений о кустарном промысле, имеющих в настоящее время, а также художественный анализ отдельных типов сундучных изделий. Приводятся фамилии быньговских мастеров, сведения об их заведениях и об участии в выставках разного уровня. Анализируются конкретные виды сундуков: материалы и техника их изготовления, основные художественные решения. Определяются особенности существования сундучного дела в постреволюционный период, когда на основе частных мастерских были организованы артели, позднее преобразованные в мебельную фабрику. Автор констатирует снижение качества быньговских изделий этого периода. В числе главных причин называются ускорение и механизация производства. В статье использованы не только многочисленные статистические и земские издания XIX — начала XX столетия, но и сведения Российского государственного исторического архива (г. Санкт-Петербург). В итоге исследования сделан вывод, что Быньги представляли значительный центр местного сундучного промысла и его эволюция соответствовала основным тенденциям развития кустарной промышленности Среднего Урала.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Быньги, кустарное производство, уральский сундучный промысел, «мороз» по жести, артель.

ABSTRACT

This paper is an outline of the history of the chest industry, which existed in the 18th — the first half of the 20th century in the village of Byngovsky plant, located in the Middle Urals. Despite of the popularity of local chests and caskets in Russia, the literature on the history of the craft is extremely poor. The purpose of the article is a general description of the local chest production. The main tasks are a generalization of information about the handicraft industry that is currently available, as well as an artistic analysis of certain types of chests. The names of Byngi masters, information about their workshops and participation in exhibitions of various levels are given. Specific types of chests are analyzed: materials and techniques for their manufacture, basic artistic solutions. Features of the existence of the chest craft in the post-revolutionary period are determined, when artels were organized on the basis of private workshops, later transformed into a furniture factory. The author ascertains the decline in the quality of chests from Byngi of this period. Among the main reasons are the acceleration and mechanization of production. The article uses not only numerous statistical and zemstvo editions of the 19th — early 20th centuries, but also information from the Russian State Historical Archive (St. Petersburg). As a result of the study, it was concluded that Byngi represented a significant center of the local chest production and its evolution corresponded to the main trends in the development of the handicraft industry of the Middle Urals.

KEYWORDS: Byngi, handicraft production, Ural chest craft, “frost” on a tin, artel.

Введение

Во второй половине XIX века Средний Урал был известен как один из крупнейших центров сундучного производства в России. Местные мастера изготавливали колоссальное количество сундуков и шкапуток. Эти изделия бытовали в каждом уральском доме. Среди массива сундучной продукции встречаются настоящие шедевры народного искусства. Невьянск и Нижний Тагил относились к основным центрам уральского сундучного ремесла. Сундучная фурнитура поставлялась сюда из Быньг — заводского поселка, расположенного неподалеку от Невьянска. Но в Быньгах существовали не только «детальные» мастерские (т.е. производившие фурнитуру), но и заведения, в которых делались сундуки и шкапулки. Такие заведения порой участвовали в крупных выставках. Во второй половине XIX — начале XX века быньговский промысел играл заметную роль в кустарной промышленности Урала.

Тем не менее литература, посвященная сундучному производству Быньг, крайне бедна. Кроме постоянных упоминаний в земской и статистической литературе второй половины XIX — начала XX века [4, с. 29; 5, с. 32; 6, с. 175; 9, с. 2; 14, с. 442] существует лишь две публикации в периодической печати. В газете «Звезда» в 1959 году напечатана статья В. Рыбина «Невьянские сундуки» [13, с. 3]. Несмотря на название, речь в ней идет почти исключительно о Быньговской мебельной фабрике. Автор привел многочисленные факты из ее истории, рассказал о видах сундуков, технологии, условиях работы мастеров. Особо ценны опубликованные им фамилии конкретных сотрудников предприятия, делавших сундуки. И все же с выводом В. Рыбина о том, что изделия Быньговской мебельной фабрики «возродили былую славу невянских сундуков» [13, с. 3], согласиться трудно. В журнале «Веси» в 2018 году опубликована статья Л.Л. Растрепениной [11, с. 68–69]. В ней вкратце прослежена история сундучного промысла, описаны особенности технологии изготовления сундуков, названы основные имена. Опорой послужила известная книга, посвященная кустарным промыслам Екатеринбургского уезда, которая вышла в свет в 1889 году под редакцией земского статистика П.Н. Зверева. Особо значимы приведенные Л.Л. Растрепениной воспоминания непосредственных изготовителей сундуков. Несмотря на публицистический характер обеих названных работ, они имеют научную ценность. Но следует отметить, что в этих статьях основное внимание уделено, скорее, организационным, экономическим и технологическим аспектам промысла, чем самим сундукам как произведениям народного искусства.

Другие публикации посвящены общей истории уральского сундучного промысла и в них содержится краткая информация о производстве сундуков в Быньгах. Например, в монографии Г.А. Пудова

«Очерк истории уральского сундучного промысла», вышедшей в свет в 2021 году, в одном из подразделов речь идет о Быньгах [10, с. 109–111]. Опираясь на земскую и статистическую литературу XIX — начала XX века, автор проследил веги истории местного сундучного промысла. Немалое значение имел анализ конкретных видов сундуков. Исследователь пришел к выводу «о значимости деятельности быньговских мастеров для культурной и экономической жизни Урала» [10, с. 111].

Следует отметить, что в почти каждом более или менее заметном труде по истории уральского сундучного центра есть упоминания о производстве сундучной фурнитуры в Быньгах (местный промысел обычно связывается с Невьянском). Как правило, это общие сведения, кочующие из работы в работу. Перечислять последние нет необходимости, да и вряд ли это возможно в рамках небольшой публикации.

Цель настоящей статьи — дать общую характеристику сундучного производства, существовавшего в Быньговском заводе в XVIII–XX веках. Задачи — обобщение сведений о промысле, имеющих на сегодняшний момент, и анализ отдельных видов сундуков. Последние рассматриваются как изделия народного искусства. При работе привлекались предметы из государственных музеев (в большинстве случаев — уральских) и частных коллекций. Использовались не только сведения из специальной литературы, но и информация документов Российского государственного исторического архива (г. Санкт-Петербург).

**Характеристика сундучного производства
с. Быньги**

Село Быньги основано на рубеже XVII–XVIII столетий, однако официальной датой считается 1718 год. В это время известным промышленником Никитой Демидовым был основан металлургический завод. Здесь изготовлялось железо из чугуна, который поставляли из Невьянска. Два завода составили единый промышленный комплекс. Быньговский молотовый завод был известен косной (1731) и латунной (1739) фабриками. В 1769 году он был куплен у Прокофия Демидова купцом Саввой Яковлевым (Собакиным). По заказу его наследника Петра Саввича Яковлева в поселке построили великолепный Свято-Николаевский храм (1788–1790), существующий поныне. Завод был в действии до 1873 года. После этого население занималось работами на золотых приисках и кустарным производством. На протяжении столетий значительную роль в истории Быньг играли старообрядцы. Вплоть до середины XIX века их число в заводском поселке было больше количества приверженцев официального православия [1, с. 288–314].

Вероятнее всего, сундучное дело появилось здесь в I половине XVIII века, чуть позднее основания железоделательного завода. К XIX столетию оно выросло в известный промысел по изготовлению различных деталей для сундуков: замков, жестяных пластин с печатными узорами, ручек, ключей и т.д. Они поставлялись в Невьянск и Нижний Тагил. Известно, что быньговские мастера иногда собирали и вставляли в деревянную основу сундуков замки с музыкальным звоном, которые делали мастера из деревень Сербишино и Киприно [3, с. 3].

Быньговские изделия экспонировались на выставках, о чем свидетельствуют не только каталоги и статистическая литература, но и архивные документы. Например, мастера С.И. Баранников, В.И. Белов, Ф.С. Белов (Мудрых) и И.Г. Мезянкин на Сибирско-Уральской выставке (Екатеринбург, 1887) представили сундучные замки [4, с. 27, 28], К.С. Сумаралова (Сумарокова) — жестяные листы, декорированные в технике печати [4, с. 28]. С.И. Баранников упоминался также в 1896 году (в архивных документах, связанных с Нижегородской выставкой), среди поставщиков замков известному невяньскому сундучнику П.А. Селянкину [12, л. 171]. Есть сведения и о быньговском замочнике Иване Савине, имевшем собственную мастерскую, которая была основана в 1873 году [8, с. 6; 12, л. 171]. Кустари Ф.С. Белов (Мудрых) и Е.П. Бородин приняли участие во Всероссийской торгово-промышленной и художественной выставке, которая проходила в Нижнем Новгороде (1896). Первый выставил три замка, второй — «замочные приборы разной величины» [12, л. 99, 100].

Однако в Быньгах существовали и самостоятельные сундучные мастерские, работавшие, как правило, на скупщиков или сбывавшие свои изделия на Ирбитской, Нижегородской, Троицкой, Ишимской и Крестовской ярмарках. Это заведения Н.Н. Чумичева [6, с. 175; 15, с. 442], С. Черемиси-на [9, с. 2], Т.Д. Храмкова [4, с. 29; 5, с. 32; 9, с. 2] и других. Они также участвовали в выставках. Например, А.Е. Данилов и Т.Д. Храмков на Сибирско-Уральской выставке экспонировали сундуки [4, с. 28, 29], В.А. Меховов и Ф.С. Пузанов там же представили шкатулки [4, с. 28].

Все эти мастерские не выделялись среди массы других уральских сундучных заведений. Например, у Тихона Дмитриевича Храмкова в 1880-е годы (его «фабрика» основана в 1876 году) четыре наемных мастера делали в год изделий на 4000 рублей; материал закупался в Невьянске и Нижнем Тагиле, а сбыт происходил на Нижегородской и Ирбитской ярмарках [4, с. 29; 5, с. 32; 9, с. 2; 11, с. 69]. Судя по цифровым показателям, одной из самых крупных в первом десятилетии XX века была «фабрика» Николая Николаевича Чумичева,

в которой работало восемь наемных мастеров [6, с. 175; 11, с. 69; 14, с. 442]. В мастерской Евстигнея Чумичева, в которой изготавливали замки для сундуков (основана в 1857 году), вообще не было наемных мастеров; сумма годового производства составляла 170 рублей, сбыт — местным сундучникам [9, с. 6].

По данным из статистической и земской литературы, в 1891 году в Быньговской волости насчитывалось 128 кузнецов, 133 слесаря, 3 столяра и 34 оковальщика сундуков [14, с. 4 (табл. местных промыслов сельского населения Екатеринбургского уезда)], в 1908 году в Быньговском заводе насчитывалось 4 мастерских (Н.Н. Чумичева, В.И. Баранникова, Ф.В. Мягкова, К.А. Данилова) [6, с. 175], в 1909 году — 5 [7, с. 28–29]. В 1912 году в Быньговской волости осталось лишь 3 сундучных «фабрики», в которых работали 4 своих и 5 наемных мастеров, работа производилась на заказчика и на «вольную продажу», материал был собственный или принадлежал заказчику [7].

После революции 1917 года и гражданской войны быньговские кустари продолжали изготовление сундуков и фурнитуры. В 1928 году организовали кустарную артель «Производственник». В 1956 году она была реорганизована в мебельную фабрику. Здесь делали не только сундуки, но и замки, накладки, петли и скобы. На фабрике выпускалось 40 000 сундуков разных видов и размеров (основные типы: «чекан», «азиатский» и «уральский»). Производство было частично механизировано: для изготовления ящиков использовали маятниковую пилу, фуговочный и рейсмусный станки, торцовую пилу и шипорезный станок. Выпуск сундуков продолжался до 1961 года. Л.Л. Растрепенина привела ценные воспоминания одной из работниц этой фабрики, Г.Ф. Рябининой: «На “мебельной” делали и сами сундуки, и замки, навесы, накладки, петельки, скобы. Дерево — сосна, металл фурнитурный привозили, красили в разные цвета. Сундуки делали азиатские и простые в клеточку. До последнего делали сундуки со звоном (музыкальные)» [11, с. 69].

Надо отметить, что качество быньговских сундуков после революции ухудшилось, художественный уровень изделий значительно понизился. Большинство сундуков и шкатулок, изготовленных после 1917 года, находится вне рамок искусства. Возможно, некоторую роль здесь сыграли «социалистическое соревнование за досрочное выполнение ... плана» и факт того, что «тяжелый труд человека взяли на свои стальные плечи машины» [13, с. 3]. Впрочем, это характерно не только для Быньги, но и для других сундучных центров. К тому же, как писал фольклорист В.Е. Гусев, «...все варианты произведений народной художественной культуры объективно закономерны и “равноправны”,

равнозначны для исследователя», хотя и «не равноценны в эстетическом, идейно-художественном отношении» [2, с. 10].

Клейм на быньговских сундуках сохранилось крайне мало. Одно из них — клеймо артели «Производственник» (рис. 1). Оно наносилось чернилами, имело пятиугольную форму. В нем изображалось дерево, перечеркнутое различными инструментами: пилой, топором и линейкой. Ниже пятиугольника наносилась надпись: «Свердлоблеспромсоюз», «Быньговская артель Производственник». Позднее, когда была создана мебельная фабрика, клеймо изменилось. На сундуках также встречается обыкновенный чернильный штамп, указывающий на место производства и тип («сорт») изделия.

Художественный анализ сундучных изделий с. Быньги

В уральских деревнях в настоящее время встречается несколько разновидностей быньговских сундуков. Как правило, они располагаются на чердаках и в сених. Хозяева берегут такие вещи, поэтому на них часто заметны следы ремонта. На многих сундуках сохранились ключи, но замки и музыкальный звон в большинстве случаев не работают.

Художественное оформление изделий следует традиционным для региона вариантам. Для примера — сундук Татьяны Степановны Кореновой из поселка Баранчинский Свердловской области (расположен неподалеку от Нижнего Тагила; материалы полевых исследований автора). Он имеет прямые стенки и плоскую крышку. Поверхности покрыты жестяными листами различных размеров и тонкими полосами. Углы декорированы фигурными вставками. Стенки сундука полностью покрыты жестью — места для окраски или росписи не осталось (кроме оборотной стороны). Лицевая стенка и крышка традиционно разделены на два прямоугольника, которые украшены полосами, расположенными «в сетку». Под ними укреплены листы «мороженой» жести. Полосы с узорами, выполненными в технике тиснения, не только украшают сундук, но и укрепляют его края. Боковые стенки декорированы такими же прямоугольниками с тонкими полосами «в сетку» и листами жести [10].

Сундуки служили не только для хранения различных предметов, но и были в некотором смысле календарями: на внутренней стороне крышки записывались важные для семьи события (дни рождения, похороны, даты посева и сбора урожая и прочее). Там же обычно находится клеймо или прямоугольный чернильный оттиск, подтверждающий изготовление сундука в Быньгах.

У сундуков другого типа жестяными листами покрывался только «фасад». Остальные стенки



1. Клеймо кустарной артели

«Производственник».

1928–1956,

село Быньги,

Средний Урал

декорировались по-разному. Например, все стороны (кроме лицевой) сундука из собрания Невьянского государственного историко-архитектурного музея (инв. № Н/В 5153) окрашены зеленой краской. Они укреплены тонкими полосами жести, расположенными «в клетку» (на крышке) и «в сетку» (на боковых сторонах). Лицевая сторона сплошь покрыта жестяными листами: одни размещены по краям и орнаментированы в технике тиснения традиционными мотивами, другие составляют привычные прямоугольники, декорированные полосами и «мороженой» жестью (пример подобного сундука из частной коллекции — рис. 2).

Интересен сундук из частного собрания, вероятнее всего, представляющий часть «горки». Стенки у него прямые, крышка — слегка поката, ножки имеют фигурные очертания. Все стороны, кроме лицевой, окрашены зеленой краской. Жестяные полосы, которыми покрыты поверхности предмета, расположены «в сетку». Главное декоративное оформление сосредоточено на «фасадной» стенке. Края подчеркнуты широкими жестяными полосами золотистого цвета, на которые в технике тиснения нанесены растительные и геометрические мотивы: звезды, овалы, завитки, изображения листьев ланцетной формы и проч. Посередине стенки — полоса с подобным орнаментом.

2. Сундук.

Конец XIX –
начало XX века.
Екатеринбургский уезд
Пермской губернии.
Дерево, жечь,
литье, окраска.
Частная коллекция



3. Сундук.

Деталь.

Вторая половина XX века,
село Быньги.
Дерево, жечь,
трафаретная роспись,
литье.
Частная коллекция



В двух прямоугольниках, на которых построена композиция «фасада», расположены листы «мороженой» жести яркого янтарного цвета. К поверхности сундука они прикреплены тонкими золотистыми полосами.

После того как артель «Производственник» преобразовали в мебельную фабрику, внешний вид сундуков изменился. В качестве образцов приведем произведения из Невьянского музея (инв. № НМ 13598, 13599, 13600). Как и раньше, они делались «горками» и имели несколько стандартных размеров. Сундуки сплошь обивались листами жести черного цвета. На них желтой краской наносились растительные и геометрические орнаментальные мотивы (использовался трафарет): звезды, розетки, волнистые линии и т.д. (рис. 3). Но тонкие полосы, которые ранее часто были одного цвета с листами жести, теперь делались контрастными им, то есть белыми [10]. Композиции повторяли традиционные схемы с двумя ромбами на передней стенке. Петля делалась очень простой формы, в виде тонкой железной полосы. Такие сундуки представляют один из самых распространенных видов быньговских изделий.

О шкатулках местных мастеров дает представление изделие Михаила Ивановича Бабарыкина (коллекция Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника, инв. № 2410-р). Оно датируется 1923–1924 годами. Шкатулка окована жостью, покрыта лаком. На ее крышке и лицевой стенке — растительный орнамент серебристого цвета, на оборотной стороне — изображения крупных розеток. Края шкатулки обшиты со всех сторон широкой полосой с тисненым узором, состоящим из различных декоративных мотивов: завитков, листьев и овальных фигур. На лицевой стенке — личина из латуни, на торце крышки, как часто делалось уральскими мастерами, — небольшое латунное кольцо.

Вывод

Таким образом, Быньговский завод предстал одним из значительных очагов уральского сундучного промысла. Существовали различные по видам и масштабам производства «фабрики»: от мелких заведений, где трудились только члены одной семьи, до мануфактур. Мастера привозили свои изделия на ярмарки, экспонировали их на различных выставках. Промысел имел длительную историю (с XVIII по вторую половину XX века) и его эволюция соответствовала основным направлениям развития уральского сундучного центра.

Литература

1. Белобородов С.А. «В старообрядстве же они все состоят из давних лет, в каковом звании находились отцы их и прадеды...» (из истории староверия в Быньговском селении) // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2018. № 4 (24). С. 288–314.
2. Гусев В.Е. Русская народная художественная культура (теоретические очерки). СПб.: СПГИТМиК, 1993. 110 с.
3. Замоткин В. Мастера «уральских звонов» // Звезда. 1984. № 85 (5501). С. 3.
4. Каталог Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки 1887 г. Уральского общества любителей естествознания в г. Екатеринбурге. Екатеринбург: [б. и.], 1887. 340 с.
5. Красноперов Е.И. Кустарная промышленность Пермской губернии на Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке в г. Екатеринбурге в 1887 году. Вып. 1: Уезды Екатеринбургский, Верхотурский, Красноуфимский и Пермский. Пермь: Пермское губернское земство, 1888. 170 с.
6. Мелкие промышленные заведения Пермской губернии / Кустарное отделение Пермской губернской земской управы. Пермь: электро-тип. Губ. земства, 1908. 236 с.
7. Обзор кустарных промыслов Екатеринбургского уезда. Екатеринбург: Екатеринбургское уездное земство, 1909. 131 с.
8. Очерк кустарных промыслов Екатеринбургского уезда Пермской губернии. Пермь: [б. и.], 1912 («Свод данных подворной переписи кустарных промыслов в Екатеринбургском уезде»). 72 с.
9. Промыслы Екатеринбургского уезда Пермской губернии / собр. и обраб. под ред. П.Н. Зверева; статистическое отделение Екатеринбургской земской управы. Екатеринбург: [б. и.], 1889. 453 с.
10. Пудов Г.А. Очерк истории уральского сундучного промысла. [Б. м.]: Издательские решения, 2021. 258 с.
11. Растрепенина Л.Л. Сундучный промысел // Веси (спецвыпуск). 2018. № 6 (144). С. 68–69.
12. Российский государственный исторический архив. Ф. 401. Оп. 1. Д. 52.
13. Рыбин В. Невьянские сундуки // Звезда. 1959. № 111 (1610). С. 3.
14. Сборник статистических сведений по Екатеринбургскому уезду Пермской губернии. Отдел хозяйственной статистики / собр. и обраб. под ред. П.Н. Зверева. Екатеринбург: тип. «Екатеринбургской недели», 1891. 803 с.
15. Уральский торгово-промышленный адрес-календарь на 1915 год. Пермь: [б. и.], 1915. 640 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Пудов Глеб Александрович — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела народного искусства, Государственный Русский музей, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, narodnik80@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7270-8065>

ABOUT AUTHOR: Pudov, Gleb Alexandrovich — Cand. Sc. (Art History), Senior curator, Department of folk art, the State Russian museum, St. Petersburg, Russian Federation, narodnik80@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7270-8065>

References

1. Beloborodov S.A. "V staroobryadstve zhe oni vse sostoyat iz davnikh let, v kakovom zvanii nakhodilis' ottsy ikh i pradedy..." (iz istorii staroveriya v Byn'govskom selenii) ["In the Old Believers, they all consist of ancient years, in what rank were their fathers and great-grandfathers..." (from the history of the Old Believers in the Byngovsky village)]. *Vestnik Yekaterinburgskoy dukhovnoy seminarii — Bulletin of the Yekaterinburg Theological Seminary*, 2018, No. 4 (24), pp. 288–314. (In Russian).
2. Gusev V.E. *Russkaya narodnaya khudozhestvennaya kul'tura (teoreticheskiye ocherki)* [Russian folk art culture (theoretical essays)]. St. Petersburg, SPGITMIK Publ., 1993. 110 p. (In Russian).
3. Zamotkin V. Mastera "ural'skikh zvonov" [Masters of "Ural chimes"]. *Zvezda*, 1984, No. 85 (5501), p. 3. (In Russian).
4. *Katalog Sibirsko-Ural'skoy nauchno-promyshlennoy vystavki 1887 g. Ural'skogo obshchestva lyubiteley yestestvoznaniya v g. Yekaterinburge* [Catalog of the Siberian-Ural Scientific and Industrial Exhibition of 1887 of the Ural Society of Natural Science Lovers in Yekaterinburg]. Yekaterinburg, S. n., 1887. 340 p. (In Russian).
5. Krasnoperov E.I. *Krasnoperov Ye.I. Kustarnaya promyshlennost' Permskoy gubernii na Sibirsko-Ural'skoy nauchno-promyshlennoy vystavke v g. Yekaterinburge v 1887 godu* [Handicraft industry of the Perm province at the Siberian-Ural scientific and industrial exhibition in Yekaterinburg in 1887. Issue. 1: Yekaterinburg, Verkhoturksky, Krasnoufimsky and Perm counties]. Perm, Perm provincial zemstvo Publ., 1888. 170 p. (In Russian).
6. *Melkiye promyshlennyye zavedeniya Permskoy gubernii* [Small industrial establishments of the Perm province]. Perm, Electro-printing house of the Provincial Zemstvo, 1908. 236 p. (In Russian).
7. *Obzor kustarnykh promyslov Yekaterinburgskogo uyezda* [Review of handicrafts of the Yekaterinburg district]. Yekaterinburg, Yekaterinburg district zemstvo, 1909. 131 p. (In Russian).
8. *Ocherk kustarnykh promyslov Yekaterinburgskogo uyezda Permskoy gubernii* [Essay on handicrafts of the Yekaterinburg district of the Perm province]. Perm, S. n., 1912 ("Data set of the household census of handicrafts in the Yekaterinburg district"). 72 p. (In Russian).
9. *Promysly Yekaterinburgskogo uyezda Permskoy gubernii* [Crafts of the Yekaterinburg district of the Perm province]. Yekaterinburg, S. n., 1889. 453 p. (In Russian).
10. Pudov G.A. *Ocherk istorii ural'skogo sunduchnogo promysla* [Essay on the history of the Ural chest industry]. S. l., Publishing solutions, 2021. 258 p. (In Russian).
11. Rastrepina L.L. Sunduchnyy promysel [Chest fishing]. *Vesi* (special issue), 2018, No. 6 (144), pp. 68–69. (In Russian).
12. *Rossiyskiy gosudarstvennyy istoricheskiy arkhiv* [Russian State Historical Archive], coll. 401, aids. 1, item 52. (In Russian).
13. Rybin V. Nev'yanskiye sunduki [Nevyansk chests]. *Zvezda*, 1959, No. 111 (1610), p. 3. (In Russian).
14. Zverev P.N. (ed.). *Sbornik statisticheskikh svedeniy po Yekaterinburgskomu uyezdu Permskoy gubernii. Otdel khozyaystvennoy statistiki* [Collection of statistical information on the Yekaterinburg district of the Perm province. Department of economic statistics]. Yekaterinburg, Yekaterinburgskaya nedelya, 1891. 803 p. (In Russian).
15. *Ural'skiy torgovo-promyshlennyy adres-kalendar' na 1915 god* [Ural commercial and industrial address-calendar for 1915]. Perm, S. n., 1915. 640 p. (In Russian).

Для цитирования | For citation:

Пудов Г.А. Сундучный промысел села Быньги (Средний Урал, XVIII – первая половина XX века): материалы к истории // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). С. 10–17. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.001>
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/838>

Pudov G.A. The chest craft of the village of Byngi (Middle Urals, 18th – 1st half of the 20th century): materials for the history. *Iskusstvo Evrazii* — The Art of Eurasia, 2022, No. 1 (24), pp. 10–17. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.001>.
Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/838> (In Russian).

ИСКУССТВО
XX–XXI ВЕКОВ

ART OF THE
20TH–21ST CENTURIES

Tsareva, Natalia Stepanovna

*State Art Museum of Altai Krai,
Barnaul, Russian Federation*

Царева Наталья Степановна

*Государственный художественный музей Алтайского края,
г. Барнаул, Российская Федерация*

**ANDREY ARESTOV —
ALTAI IMPRESSIONIST
OF THE 21ST CENTURY**

**АНДРЕЙ АРЕСТОВ —
АЛТАЙСКИЙ
ИМПРЕССИОНИСТ XXI ВЕКА**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.01.002

УДК 75+7.036.2(571.150)

Научная статья / Original article

БЛАГОДАРНОСТИ:

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Алтайского края в рамках научного проекта 19-412-220003 p_a «Экспликация потенциала художественной культуры Алтайского края и определения механизмов его использования в региональных и международных туристических проектах».

ACKNOWLEDGEMENTS:

The study was supported by the Russian Foundation for Basic Research and the government of the Altai Krai in accordance with the scientific project No. 19-412-220003 r_a "Explication of the potential of the art culture of the Altai Krai and determination of mechanisms for its use in regional and international tourism projects."

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена одному из ведущих алтайских живописцев Андрею Васильевичу Арестову (1956–2021), который всем своим творчеством продолжал традиции русского импрессионизма, зародившегося в России на рубеже XIX–XX веков. Художник выработал свою индивидуальную, узнаваемую манеру и снискал любовь многочисленных зрителей. Его работы, посвященные Алтаю, Санкт-Петербургу, Парижу, находятся в собрании Государственного художественного музея Алтайского края и в частной коллекции Андрея Ковалёва (г. Новосибирск).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русский импрессионизм, Андрей Арестов, Сибирь, Алтай, живопись, пленэр, Государственный художественный музей Алтайского края, Андрей Ковалёв, Новосибирск.

ABSTRACT

The article is devoted to one of the leading Altai painters Andrei Vasilievich Arestov (1956–2021), the artist, who continued the traditions of Russian impressionism, which originated in Russia at the turn of the 20th century. The artist developed his own individual, recognizable style and earned the love of numerous viewers. The artist's works dedicated to Altai, St. Petersburg, Paris are in the collection of the State Art Museum of Altai Krai and the private collection of Andrey Kovalev (Novosibirsk).

KEYWORDS: Russian impressionism, Andrey Arestov, Siberia, Altai, painting, plein-air, the State Art Museum of Altai Krai, Andrey Kovalev, Novosibirsk.

О понятии «русский импрессионизм» искусствоведы спорят на протяжении многих лет. Появившийся в России только в конце XIX века и проявившийся в творчестве таких величин, как Константин Коровин и Валентин Серов, Николай Богданов-Бельский и Станислав Жуковский, Игорь Грабарь и Николай Дубовской, «русский импрессионизм» стал интереснейшим явлением отечественного искусства, в котором были заметны интернациональные черты. Однако отрадно отмечать, что модные французские веяния не помешали русским художникам запечатлевать тонкую красоту родной природы и в самых простых и обыденных мотивах отражать национальное чувство прекрасного. В Сибирь в начале XX века завоевания импрессионизма привез Андрей Никулин, известный в истории искусства как первый профессиональный художник Алтая и первый сибирский импрессионист. С импрессионизмом Андрей Никулин познакомился в Париже, где учился в Академии Рудольфа Жюльена и у великих французских К. Писсаро и Э. Мане. Импрессионизм для Никулина стал не просто суммой приемов, стилевой манерой, а, как и для большинства русских импрессионистов, особой философско-поэтической концепцией [6, с. 47].

Как самостоятельное направление «русский импрессионизм» просуществовал очень недолго, он был вытеснен «авангардом» — искусством революции, а позже социалистическим реализмом.

Однако, несмотря на официальное непризнание, весь XX век многие российские художники «продолжали творить в импрессионистической манере, продолжали экспериментировать на своих полотнах со светом, цветом, стремились передать настроение, эмоцию, уловить тончайшие воздушные вибрации» [4]. Достаточно упомянуть имена таких художников, как Александр Герасимов и Дмитрий Налбандян.

Импрессионизм вдохновляет художников и сегодня. Андрей Васильевич Арестов (1956–2021) — алтайский импрессионист XXI века, и живопись художника последних лет — прямое доказательство этому. Творчество Андрея Арестова известно далеко за пределами Алтайского края, российский, французский, китайский зритель знаком с работами художника. Но, где бы ни выставлял свои полотна живописец, искреннюю привязанность он испытывал только к Сибири и сибирскому зрителю.

Андрей Арестов родился в Новосибирске, там же получил первоначальное художественное образование, еще будучи школьником, он посещал художественную студию в «Детском доме творчества им. Д.Н. Пичугина».

Его первым учителем был «легенда Новосибирска» — талантливый художник и педагог Михаил Павлович Гнусин. Затем судьба привела Андрея на Алтай, с 1977 по 1981 год он учился в Новоалтайском художественном училище у живописца Ивана Моисеевича Мамонтова. После окончания училища Андрей сам становится педагогом и работает с 1981 по 1986 год в Барнаульской детской художественной школе № 1, рядом с известным педагогом Анатолием Александровичем Штанем, у которого продолжает учиться. Будучи хорошим учителем, интересным собеседником и ярким художником, Андрей Васильевич и позже не раз будет обращаться к педагогической деятельности, и его с глубоким уважением всегда будут вспоминать его многочисленные ученики и студийцы. С 1987 года Андрей работает в Художественном фонде рядом с представителями старшего поколения, которые тоже охотно делятся с молодым живописцем секретами мастерства, особую привязанность и благодарность всю жизнь Андрей Васильевич испытывал к Михаилу Федоровичу Жеребцову, пейзажисту и тонкому лирику.

Выставляться Андрей Арестов начал в 1984 году. В 1993 году он становится членом Союза художников России.

Первая персональная выставка художника «Пейзажи России» состоялась в Доме ученых новосибирского Академгородка в 1994 году, а 1995 году она была представлена в Барнауле в Государственном художественном музее Алтайского края. Уже на первой выставке наметились главные жанры и темы творчества мастера. Одной из ведущих тем стали исторические пейзажи Тобольска.

В это время искусствоведы квалифицировали Андрея Арестова как мастера пейзажа-настроения. Городской мотив был для него не просто видом для красивой глянцевої открытки, а переживанием, откровением. В основе его работы всегда лежало впечатление, натурный этюд. Он писал только тогда, когда, как он говорил, его по-настоящему «зацепило». И тогда уже неважно: дождь ли, ветер или солнечный зной, шумная площадь или тихая подворотня, он мог с маленьким этюдником всю ночь простоять под фонарем, чтобы написать черное зимнее небо, занесенные снегом кусты и деревья, спящие дома, убаюканные метелью на тихой городской улице.

Писать с натуры для Андрея Васильевича было очень важно, и провести несколько дней на пленэре художник никогда не отказывался. И потому приходил на одно и то же место изо дня в день, пока, наконец, не удовлетворялся сделанным.

1. **А.В. Арестов.**

Тобольск. Сумерки.

1993.

Холст, масло.

30 x 50.

Государственный
художественный музей
Алтайского края



2. **А.В. Арестов.**

Тобольск.

Вид на Кремль.

1993.

Холст, масло.

30 x 50.

Государственный
художественный музей
Алтайского края





3. **А.В. Арестов.**
Северный ветер.

Тобольск.

2010.

Картон, масло.

35 x 50.

Коллекция А. Ковалёва

Однажды, будучи еще совсем молодым, начинающим художником, он оказался в Тобольске. Старинный сибирский город, его люди, история и архитектура увлекли его. С того времени его живопись становится цветнее, материальнее и весомее, цвет звучит чище и звонче.

Друг художника писатель Александр Родионов считал, что как художник Арестов родился именно в Тобольске [5, с. 240–241]. Андрей Васильевич с этим был всегда согласен. Художник хорошо знал Тобольск, каждый исторический уголок этого города-музея. Он много писал и деревянный город, и каменный кремль, соборы и колокольни, холодные воды Иртыша, монастырские стены и старые деревья. Лучшие работы мастера сейчас украшают собрания сибирских музеев и частных коллекций. В собрании Государственного художественного музея Алтайского края хранятся его работы «Старый Тобольск» (1989, холст, масло), «Тобольск» (1991, холст, масло), «Тобольск. Холодный вечер» (1991, холст, масло), «Тобольский кремль» (1991, холст, масло), «Тобольск. Ночь» (1991, холст, масло), «Тобольск. Сумерки» (1993, рис. 1), «Тобольск.

Вид на Кремль» (1993, рис. 2). У новосибирского друга, мецената и коллекционера Андрея Ковалёва — красивейшие по живописи этюды, о которых Андрей Арестов на встречах со зрителями говорил, что написаны они за один сеанс: «Северный ветер. Тобольск» (2010, рис. 3), «Тобольск. Вечереет» (1992, холст, масло), «Вечерний этюд. Тобольск» (2010, картон, масло), «Март в Тобольске» (2010, рис. 4) [1].

Но сколько бы ни прошло лет с первой поездки в древнюю столицу Сибири, с написанного им первого этюда, в памяти художника живет его первая встреча с городом: «Когда я подъезжал к нему, то увидел замечательную и легендарную природу — Иртыш, болота, Ханские луга — место охоты Кучума. С этих лугов открывается прекрасный вид на кремль, стоящий на Троицком мысе. Великолепное зрелище! Я приехал зимой — всё в снегах, небо в белых облаках... И кремль представал плывущим в этой белизне!.. Незабываемые впечатления» [9, с. 26]. Искусствоведы утверждали, что уже со знакомства с первыми работами художника было видно, что перед ними подлинный

4. **А.В. Арестов.**
Март в Тобольске.
2010.
Картон масло.
50 x 70.
Коллекция А. Ковалёва



живописец: «И работает он, не жалея красок — сочно, пастозно, — получая удовлетворение от каждого движения руки» [3]. За серию работ о Тобольске в 1997 году Андрей Арестов получил свою первую значительную награду — он стал лауреатом премии Демидовского фонда Алтая. Позже художника не раз награждали почетными грамотами, благодарственными письмами и дипломами, в 2015 году ему была вручена серебряная медаль Союза художников России «Духовность. Традиции. Мастерство».

В начале XXI века Андрей Арестов как пейзажист открыл для себя Санкт-Петербург — город белых ночей, дворцов и парков, каналов и мостов. Пленэры в Санкт-Петербурге стали для Арестова жизненной необходимостью. Почти каждый год художник привозил оттуда десятки этюдов и законченных работ («На Неве. Белые ночи», 2018, холст, масло; «Морской собор на Васильевском острове в Петербурге», 2016, холст, масло; «Крюков канал», 2016, холст, масло; «Петербург. Якобштадтский переулок», 2009, картон, масло).

Музеи и частные галереи соперничали между собой в праве обладания этими маленькими шедеврами. Импрессионистическая манера, свежий взгляд, яркая эмоциональная окрашенность и неповторимость художнического почерка позволяют работам алтайского живописца не затеряться среди того огромного количества этюдов, создаваемых российскими художниками в городе на Неве, и найти своего зрителя. Иногда обычные прохожие превращались в зачарованного зрителя прямо на улице, у раскрытого этюдника с еще незавершенной работой.

В 2006 году Андрея Васильевича пригласили в Париж для работы в международный городок искусств. Париж для русского художника, по-прежнему, как и сто, двести лет назад, — столица искусств. Писать исторические бульвары, набережные Сены, средневековые соборы, парижан, буднично спешащих куда-то по улицам или празднично сидящих в открытых кафе, как когда-то писали всё это великие французы или знаменитые русские живописцы парижской



школы, — зачастую несбыточная мечта провинциального художника.

Арестов оказался во французской столице зимой: неяркое солнце, голые деревья, холодные воды Сены, низкие облака. Но разве напугаешь сибиряка «плохой погодой», когда его взору открывается духовное сердце Парижа — Нотр-Дам, Лувр, Монмартр или место паломничества всех русских — знаменитое кладбище в Сент-Женевьев-де-Буа. Художник писал Париж утром, днем и вечером, буквально не мог насытиться его воздухом, насладиться музыкой его городских шумов, насладиться всеми красками и огнями его улиц и площадей. Работа Арестова «Париж. Ночь перед Рождеством» (2006, рис. 5) была высоко оценена коллегами Андрея Васильевича и удостоена диплома Алтайского отделения ВТОО «Союз художников России». Но не только пейзаж привлекал Андрея Арестова в Париже, а и люди. О том, как рождалась картина «Маленький человек в большом Париже» (2008, рис. 6), ставшая достоянием музея, художник рассказывал так: «Столько бомжей, как в Париже, я нигде не видел. Причем в центре города. Вот представьте себе: у нас в Москве, вокруг Красной площади жили бы бомжи. А в Париже это в порядке вещей. Может это как-то связано с Виктором Гюго, с привлечением туристов? Они, правда, не такие как наши, — пьют красное вино, играют на гармошках, попрошайничают, прикидываются помешанными. Потом встретишь

их в магазине — совершенно нормальные, что-то там покупают. Ну и вот эта моя картина «Маленький человек в большом Париже»: маленький человек, над ним громада большого города, громада туч, но жизнь его не поломала, он живет, он оптимист» [8, с. 20].

Андрей Арестов умел удивлять зрителя интереснейшими работами в портретном жанре. Портрет искусствоведа Альмиры Лисицкой — «Альмира» (2010, рис. 7) — подлинный шедевр. Сам художник, немного смущаясь, так говорил о портрете: «Картина будто немного неграмотно написана, в живописи принято держать общий тон, и разница между черным и белым не дается контрастно. Но ведь у каждого из нас сама жизнь контрастная: черное — белое, хорошее — плохое, всякое. Я потом думал, что, если бы сделал всё по правилам, потерялась бы выразительность. Еще здесь очень активный фон, но когда мы смотрим работу, то видим, прежде всего, портрет. И это сложная задача — заставить портрет звучать в таком окружении». И действительно, «портрет очень необычен, хотя сюжет его достаточно тривиальный: искусствоведа в мастерской художника. Очень узкий, вертикально вытянутый холст. На фоне цветных драпировок, сползающих с занавешенной неоконченной картины, живых цветов и фарфоровых винтажных кукол — всего этого около художественного хлама изображена молодая женщина в белой блузке, сидящая на самом краешке стула, витая спинка которого

5. **А.В. Арестов.**

Париж.

Ночь перед

Рождеством.

2006.

Холст, масло.

70 x 170.

Государственный

художественный музей

Алтайского края

6. **А.В. Арестов.**

**Маленький человек
в большом Париже.**

2008.

Холст, масло.

123,2 x 183.

Государственный
художественный музей
Алтайского края



видна за ее спиной и еще больше подчеркивает барочность всей композиции. Именно эта чудесная реальность, а еще огромная нежность художника, с какой он пишет свою героиню, делает портрет столь запоминающимся и неповторимым» [9, с. 23].

В 2015 году Андрей Арестов заканчивает работу еще над одним портретом, это диптих «Вдова художника Борунова». Две его части: «Память» (левая часть, 2010–2015, холст, масло, 126,5 x 105,5) и «Как было тепло и уютно» (правая часть, 2010–2015, холст, масло, 126,5 x 55). В этой картине, над которой художник работал пять лет, образ Линтины Александровны Боруновой, вдовы заслуженного художника России Геннадия Федоровича Борунова, получился глубоким, философским и чрезвычайно человеческим. Художнику удалось проникнуть во внутренний мир своей героини и переложить ее мысли на холст. Как и большинство работ последних лет, этот портрет исполнен в импрессионистической манере, как отмечал академик Российской академии художеств М.Ю. Шишин: «Для русского импрессионизма

характерна композиционная продуманность, целостность и выразительность мазка, и, разрабатывая свою индивидуальную систему живописи, Арестов работает именно так, не изменяя этой русской традиции» [2].

Наряду с портретами и городскими пейзажами художник любил писать сибирскую деревню, работал в Барсуково и Павловске. Именно в сельских пейзажах Андрей Васильевич проявил себя подлинным импрессионистом. Деревенские пейзажи Арестов любил писать с юности, так в давнем интервью 1998 года Андрей делился с Валерием Тихоновым: «Последние пять лет я при каждом удобном случае выезжаю в деревню Сибирка, что в сторону Камня-на-Оби, сто километров от Барнаула. Это полузаброшенная деревенька на берегу Оби: ивовые рощи, много старых кряжистых ветел... Мотивы красивые и суровые — сибирские. Из жителей одни старики. В этом году попал там как раз под цветение диких яблонь! Цвели они огромными шарами, как в сказке! Писал всё это, стоя под сильным солнцем, получилось со свечением, с белизной, яркой палитрой, но бывает



так: пишешь-пишешь, всё завершаешь. И тут вдруг раз — ветер, дождь, бурное небо. <...> Всё преобразается. Приобретает особую значительность, содержательный мотив» [7]. «А когда работаешь долго, картина приобретает вес: находишь, вникаешь, разбираешься, испытываешь какой-то трепет, накапливаешь и отдаешь. Я писал одну работу сеансов пять, с шести утра до девяти вечера. Конечно, там всё было не так, было интересней, но в картине осталась частица красоты этого места, и от нее нельзя оторвать глаз» [8, с. 20]. И тогда маленький пейзаж может держать весь зал.

В коллекции Андрея Ковалёва хранятся последние натурные работы, написанные художником в Павловске осенью 2021 года. И в них буйство красок и свобода мазка. Но особенно показательными для искусствоведов и зрителей стали работы из коллекции Андрея Ковалёва, представленные на выставке в Государственном художественном музее Алтайского края в январе 2022 года. Все, кому посчастливилось побывать на вернисаже, уходили из музея в приподнятом настроении, которое подарило им общение с живописью Андрея Арестова. Настоящее наслаждение, переходя из зала в зал, погружаться в атмосферу подлинного большого искусства. Эти слова сегодня не звучат высокопарно, они отражают правду. Десятки картин и этюдов, практически монографически, представляют творческое наследие художника. Зритель с одинаковым интересом рассматривает и ранние работы, натюрморты и портреты близких людей, созданные еще в восьмидесятые годы («Бабушка Лена», 1984, картон, масло; «Портрет жены», картон, масло; «Натюрморт с рыбой», 1980, картон, масло; «Полевые цветы», 1982, холст, масло, рис. 8; «Натюрморт со смородиной», 1983, картон, масло), и работы, выполненные в девяностые на Академической даче («Небо хмурится», 1993, холст, масло; «Пейзаж с мостиком», 1993, холст, масло), и пейзажи Тобольской и Питерской серий, мастерски написанные уже в двухтысячных.

В произведениях виден не просто рост живописца от становления к совершенству, которое за мастером признают все — и друзья, и коллеги, и критики, а огромная потенция, которой, к сожалению, не дано было дальше развиваться.

Общение двух Андреев было удивительным. Молодой коллекционер живописи учился разбираться в искусстве в мастерской художника и на пленэрах в сибирской глубинке. Своей поддержкой Андрей Ковалёв дал возможность Андрею Арестову спокойно, с упоением работать, так родились его незабываемые полотна

7. **А.В. Арестов.**

Альмира.

2010.

Холст, масло.

114,5 x 55,8.

Государственный
художественный музей
Алтайского края

8. **А.В. Арестов.**

Полевые цветы.

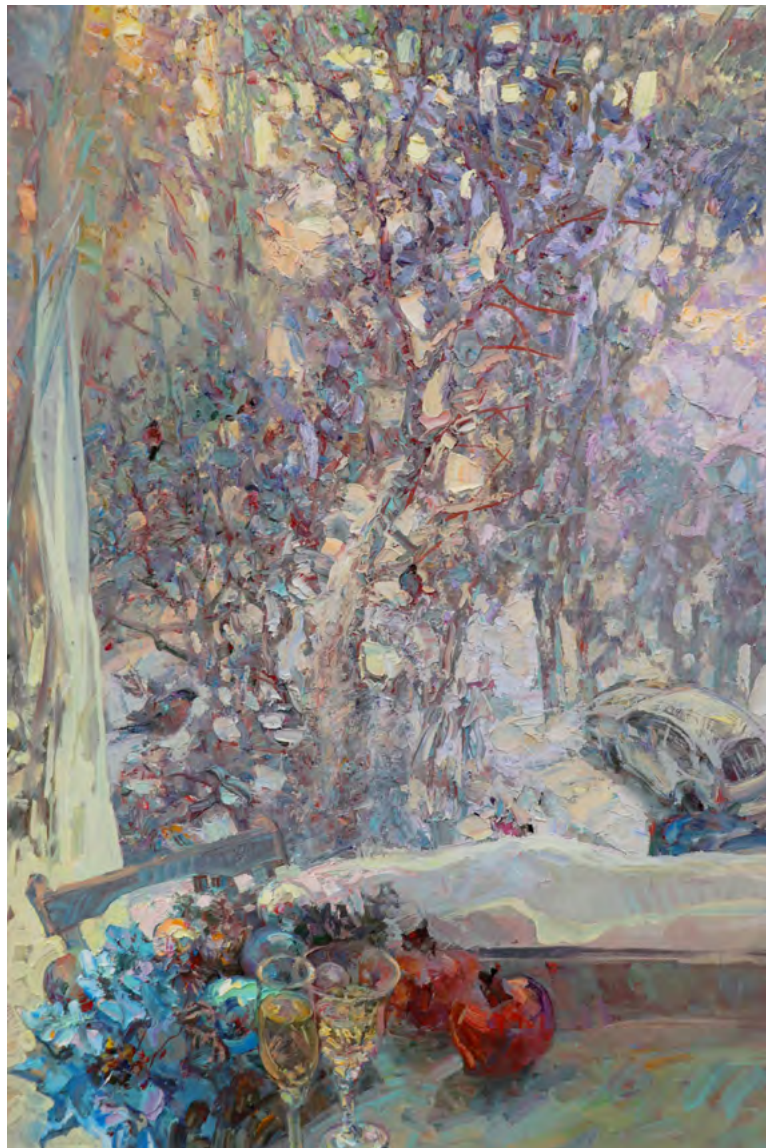
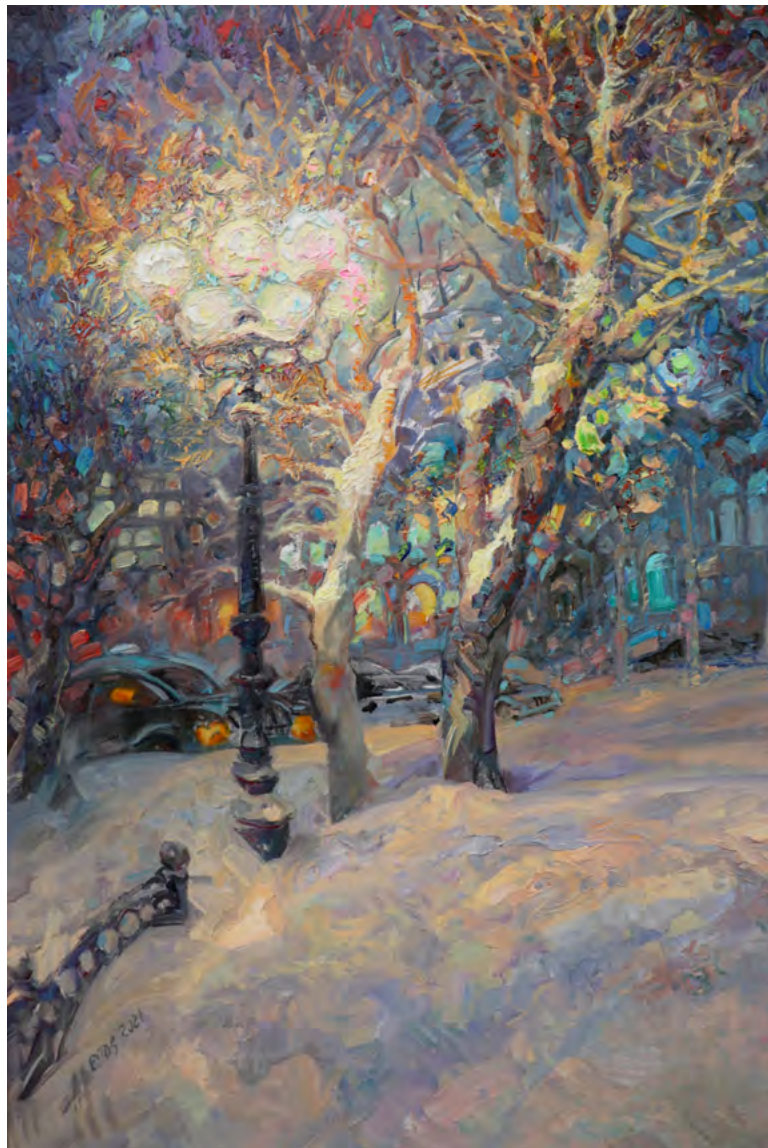
1982.

Холст, масло.

50 x 40.

Коллекция А. Ковалёва





9. **А.В. Арестов.**
Фонарь на проспекте
Ленина.

2021.

Холст, масло.

99 x 65.

Коллекция А. Ковалёва

10. **А.В. Арестов.**
Утро Нового года.

2021.

Холст, масло.

100 x 65.

Коллекция А. Ковалёва

«Рождественская ночь в Барнауле» (2020, холст, масло), «Фонарь на проспекте Ленина» (2021, рис. 9), «Утро Нового года» (2021, рис. 10), «Закат пылал...» (2020, рис. 11), «Павловск. Непогода» (2019, рис. 12), «Май в Барсуково» (2020, рис. 13), «Цветущий луг» (2020, холст, масло), «Полевые цветы» (2020, холст, масло), «Старый дом в Усть-Тое» (2020, холст, картон, масло) и многие другие пейзажи и натюрморты, показанные на этой выставке впервые. Теперь они будут радовать сибирского зрителя, ведь Андрей Ковалёв намерен регулярно показывать свою коллекцию и впоследствии создать музей, где произведения Андрея Арестова займут почетное место, как в собрании Государственного художественного музея Алтайского края заняли работы Андрея Никулина, без чьих работ сегодня невозможно представить ни одну серьезную выставку, ни одну экспозицию, организованную музеем. Это и постоянная экспозиция, носящая ставшее знаковым название «Первые художники Алтая», или крупные передвижные

выставки из коллекции «Из художественного наследия Алтая» (2002, Государственная Третьяковская галерея, Москва), «Алтай в изобразительном искусстве России XX–XI веков» (2007, Государственный музей А.С. Пушкина, Москва), «Чарующий Алтай» (2013, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «Алтай — Образ — Время» (2014, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва).

Андрей Арестов был завсегдаем музейных выставок, ценил творчество Андрея Никулина и, несомненно, испытал на себе его влияние. Конечно, оценить степень этого влияния могут только специальные исследования, но и сегодня с уверенностью можно заявить, что с Никулиным Арестова сближает интерес к сходным мотивам (они оба писали Барнаул, Санкт-Петербург, Париж, а также горный и степной алтайский пейзаж), стремление в композиции крупных произведений к целостности и идейной насыщенности. А отличает эволюция

11. **А.В. Арестов.**

Закат пылал...

2020.

Холст, масло.

60 x 90.

Коллекция А. Ковалёва



12. **А.В. Арестов.**

Павловск.

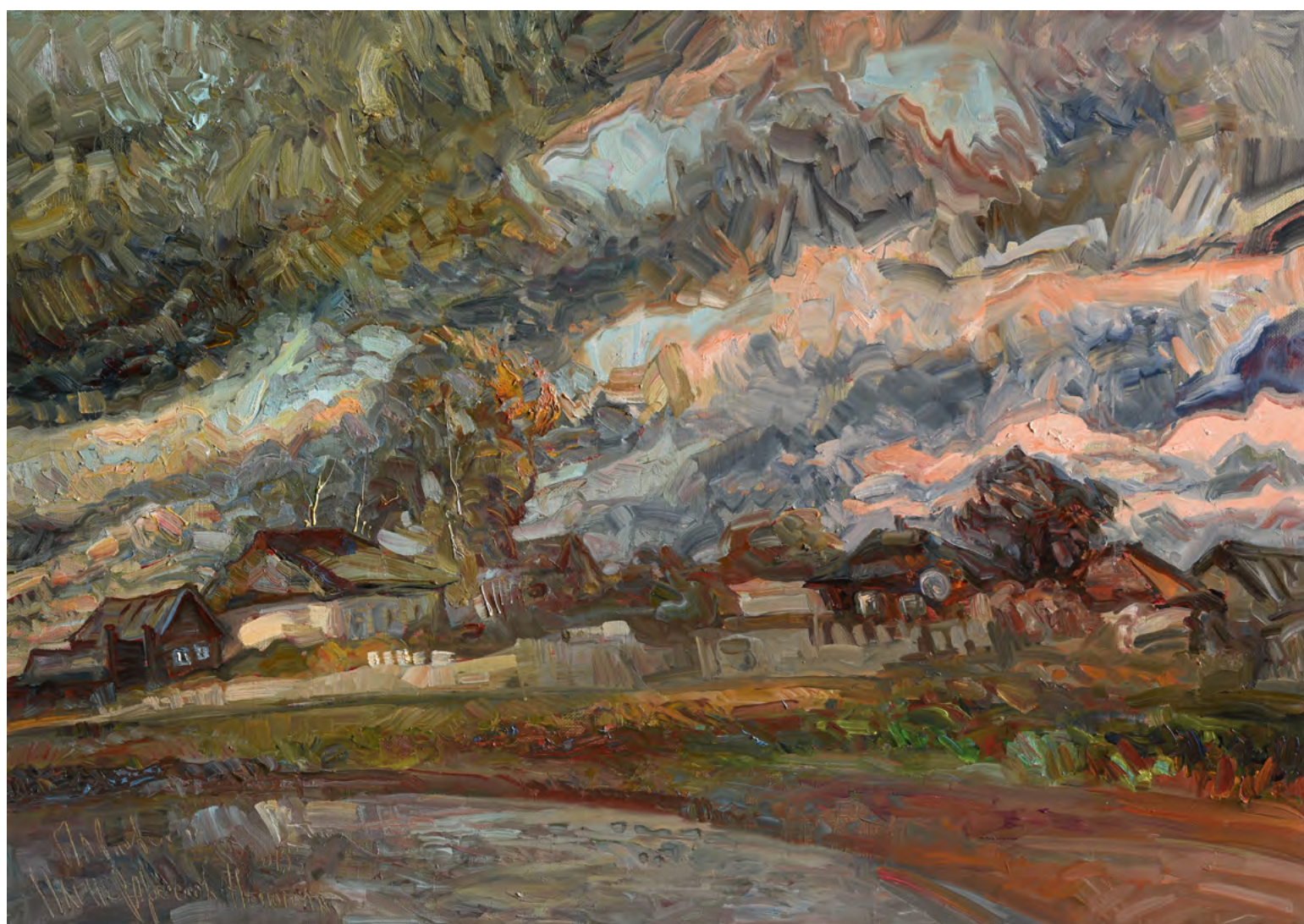
Непогода.

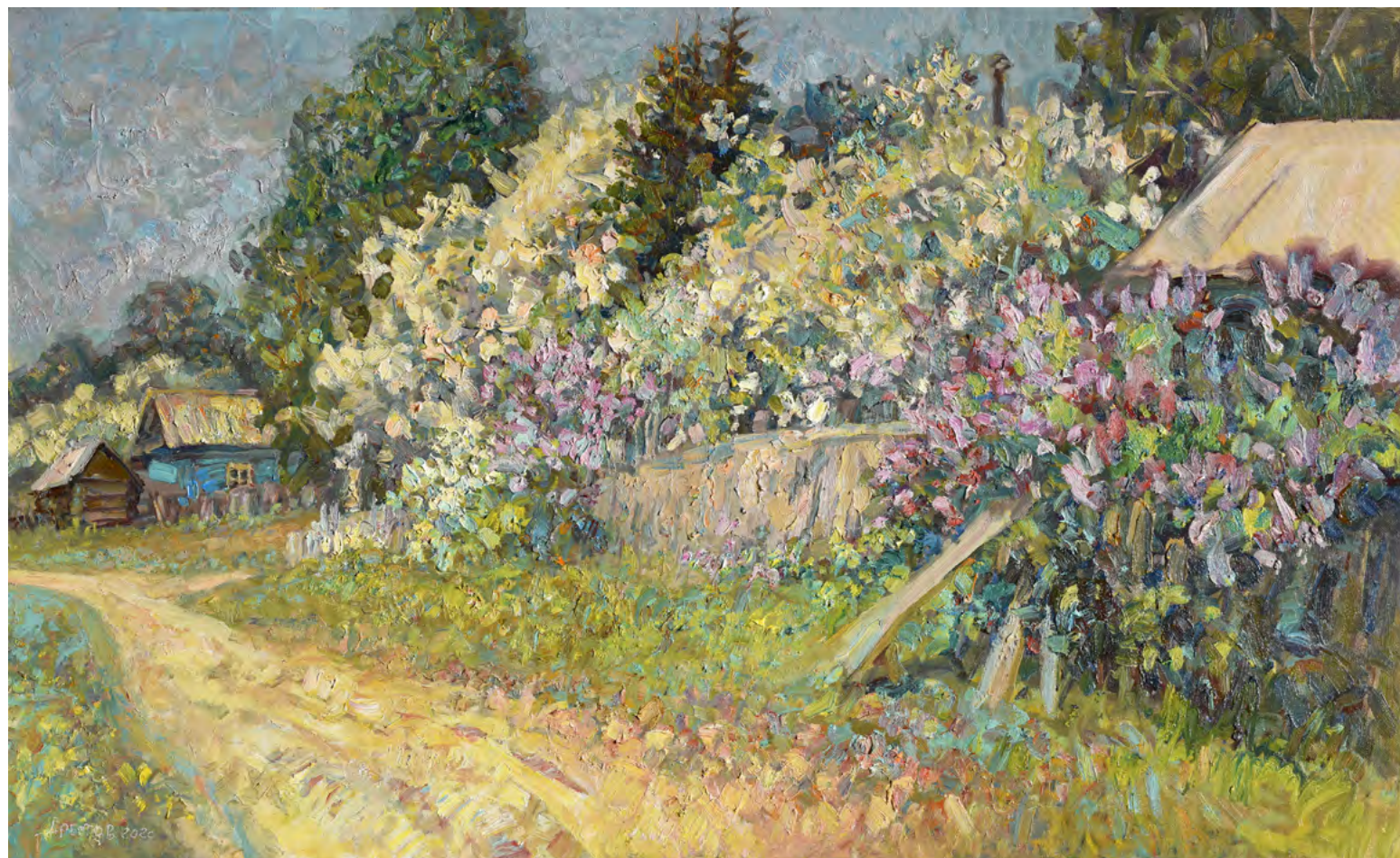
2019.

Холст, масло.

70 x 100.

Коллекция А. Ковалёва





13. **А.В. Арестов.**
Май в Барсуково.

2020.

Холст, масло.

60,5 x 99.

Коллекция А. Ковалёва

живописной манеры — Никулин со временем всё больше склоняется к «сплавленной» живописи, когда мазки всё больше сливаются вместе, а Арестов шел ко всё более раздельному и самостоятельному мазку. Это позволяет подтвердить, что импрессионистический метод у Андрея Арестова был ведущим, и, как у всех русских импрессионистов, в его творчестве (особенно последних лет) заметно увлечение пленэрной живописью, и это главный источник вдохновения, что находит свое отражение в большом числе этюдов. Но уже во время натурной работы он выбирает мотивы, которые тяготеют к «картинности», помогают передать не просто впечатление, но и волнующую художника идею, порой весьма значительную — образ русской сибирской истории, человек в мегаполисе, поэтика русского деревенского лирического пейзажа.

Литература

1. Иванова М. Впечатления, выраженные в цвете // Алтайская правда. 2011. 13 окт.
2. Катренко Н. Алтайский импрессионист // Вечерний Барнаул. 2022. 15 янв.
3. Лаевская Г. «Пейзажи России» // Наука в Сибири. 1995. 1 янв.
4. Музей русского импрессионизма. Каталог коллекции [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rusimp.su/ru/collection?page=6&per-page=10> (дата обращения: 01.02.2022).
5. Родионов А.М. Восхождение к природе. Письмо художнику Андрею Арестову // Алтай. 1995. № 4-5. С. 25–27.
6. Сазонова В.В. Творчество А.О. Никулина, 1875–1945 // Искусство Алтая: в Краевом музее изобразительных и прикладных искусств. Барнаул: [б. и.], 1989. С. 44–54.
7. Тиханов В. География мотивов // Вечерний Барнаул. 1998. 19 сент.
8. Хомайко Л. Арестов. Избранное: [художник А.В. Арестов] // Свободный курс. 2011. 28 сент. С. 20.
9. Царева Н.С. Городские пейзажи Андрея Арестова // Культура Барнаула. 2013. № 1. С. 24–27.
10. Царева Н.С. Мастера: [художник А.В. Арестов] // Культура Алтайского края. 2016. № 4. С. 20–23.

References

1. Ivanova M. Vpechatleniya, vyrazhennyye v tsvete [Impressions expressed in color]. *Altayskaya Pravda*, Oct. 13, 2011. (In Russian).
2. Katrenko N. Altayskiy impressionist [Altai Impressionist]. *Vecherniy Barnaul — Evening Barnaul*, Jan. 15, 2022. (In Russian).
3. Laevskaya G. Peyzazhi Rossii [Landscapes of Russia]. *Nauka v Sibiri — Science in Siberia*, Jan. 1, 1995. (In Russian).
4. *Muzey russkogo impressionizma* [Museum of Russian Impressionism. Collection catalog]. Available at: <http://www.rusimp.su/ru/collection?page=6&per-page=10> (accessed: 01.02.2022). (In Russian).
5. Rodionov A.M. Voskhozhdeniye k prirode. Pis'mo khudozhniku Andreyu Arestovu [Ascent to nature. Letter to the artist Andrey Arestov]. *Altai*, 1995, No. 4-5. pp. 25–27. (In Russian).
6. Sazonova V.V. Tvorchestvo A.O. Nikulina, 1875–1945 [Creativity A.O. Nikulina, 1875–1945]. *Iskusstvo Altaya: v Krayevom muzeye izobrazitel'nykh i prikladnykh iskusstv* [Art of Altai: in the Regional Museum of Fine and Applied Arts]. Barnaul, S. n., 1989, pp. 44–54. (In Russian).
7. Tikhonov V. Geografiya motivov [Geography of motives]. *Vecherniy Barnaul — Evening Barnaul*, Sept. 19, 1998. (In Russian).
8. Khomaiko L. Arestov. Izbrannoye [Arestov. Favorites]. *Svobodnyy kurs — Free course*, Sept. 28, 2011, p. 20. (In Russian).
9. Tsareva N.S. Gorodskiye peyzazhi Andrey Arestova [Urban landscapes of Andrey Arestov]. *Kul'tura Barnaula — Culture of Barnaul*, 2013, No. 1, pp. 24–27. (In Russian).
10. Tsareva N.S. *Mastera* [Masters]. *Kul'tura Altayskogo kraya — Culture of the Altai Krai*, 2016, No. 4, pp. 20–23. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Царева Наталья Степановна — кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе, Государственный художественный музей Алтайского края, г. Барнаул, Российская Федерация. Член Союза художников России, член АИС, nattsareva@gmail.com

ABOUT AUTHOR: Tsareva, Natalia Stepanovna — Cand. Sc. (Art History), Deputy Director for Research, State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation. The member of the Union of Artists of Russia, the member of the Association of Art historians, nattsareva@gmail.com

Для цитирования | For citation:

Царева Н.С. Андрей Арестов — алтайский импрессионист XXI века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). С. 18–31. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.002>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/833>

Tsareva N.S. Andrey Arestov — Altai impressionist of the 21st century. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2022, No. 1 (24), pp. 18–31. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.002>. Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/833> (In Russian).

ФОРУМ



FORUM

ИСКУССТВО СОВЕТСКОГО УРАЛА:
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ
И РАЗВЕНЧАНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ МИФОВ



Дорогие коллеги!

Мы рады представить в этом выпуске журнала «Искусство Евразии» материалы **всероссийской научно-практической конференции «Искусство советского Урала: художественное воплощение и развенчание социальных мифов»**. Она состоялась 14–15 октября 2021 года в Екатеринбургском музее изобразительных искусств в рамках празднования его 85-летия и была организована совместно с Региональным отделением Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств.

В центре внимания участников конференции был процесс формирования, визуализации и разрушения в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве широко распространенных общественных утопий и эстетических мифологем на тему советского Урала, определивших тематику и стилистику художественных произведений 1920-х — начала 1990-х годов.

Отечественное искусство этой, пожалуй, самой неоднозначной по оценке исторической эпохи отмечено неизменным противостоянием господствующей доктрины соцреализма и практики нонконформизма. Художественная жизнь Урала также неизбежно разворачивалась в русле магистральных тенденций официальной и неофициальной культуры. Именно о специфике регионального искусства того времени и особенностях контактов с другими художественными центрами страны и шла речь на конференции. Благодаря достаточной исторической дистанции каждый из исследователей предложил

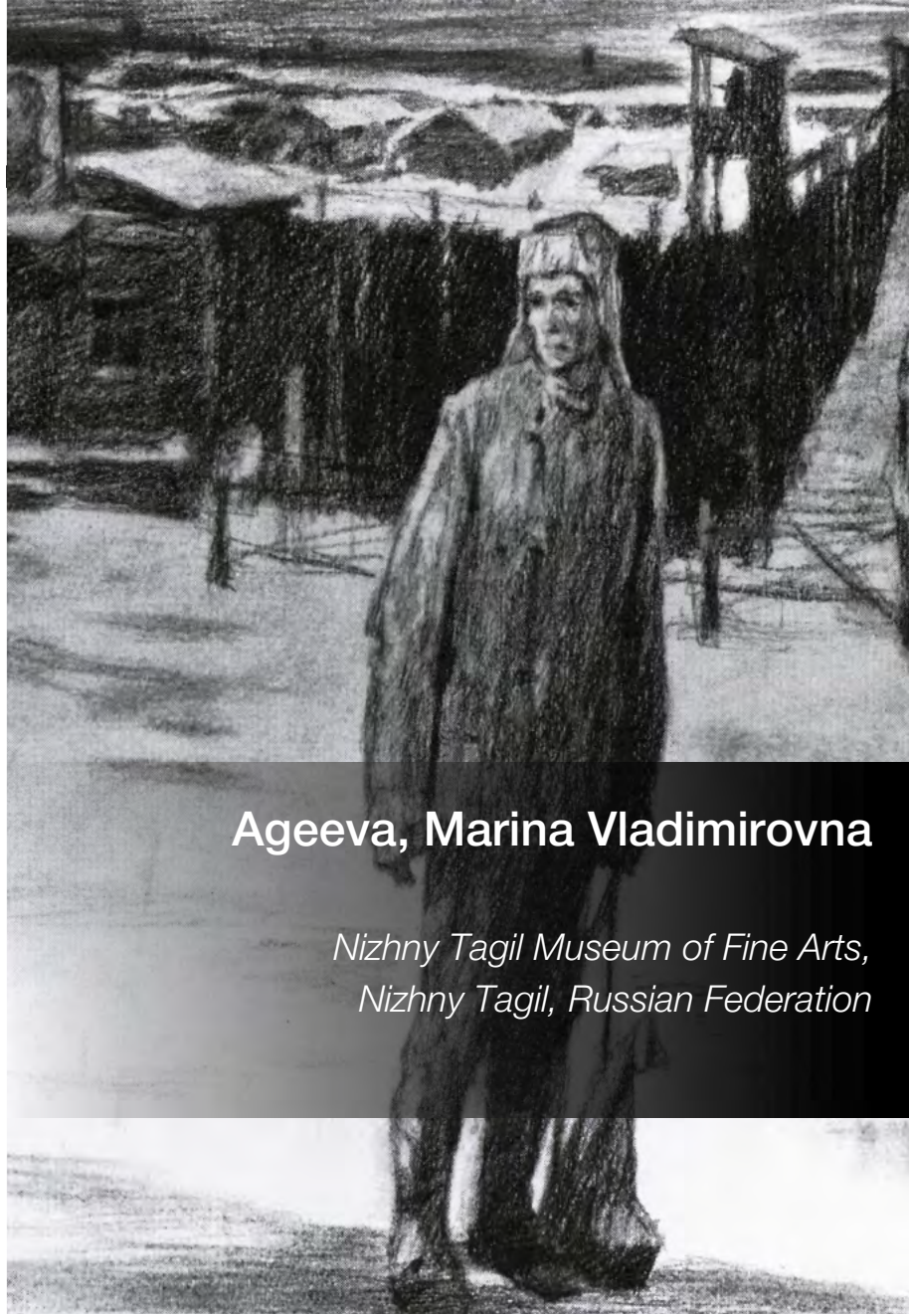
свое видение, ракурс, осмысление обозначенного феномена. Одним из ключевых вопросов для обсуждения стал также поиск способов актуализации уральского искусства советского периода в современной выставочной и просветительской практике.

Конференция охватила широкий круг организаций и исследователей — в ней приняли участие свыше пятидесяти представителей музейного и научного сообщества из разных городов страны.

В число приглашенных докладчиков вошли специалисты крупнейших столичных музеев и вузов: Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства, Политехнического музея, Российского государственного университета им. А.М. Герцена, Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. На конференции выступили и исследователи из многих региональных музеев — Омска, Казани, Белгорода, Рязани, Оренбурга, Серпухова, Вологды, Барнаула и др., а также музеев Урала — Екатеринбург, Челябинска, Перми, Нижнего Тагила, Каслей.

Мы благодарим партнеров, поддержавших проведение конференции, и ее участников, наших коллег, и желаем успехов, радости новых открытий и общения с единомышленниками.

Зоя Юрьевна Таюрова
заместитель директора по научной работе
Екатеринбургского музея
изобразительных искусств



Ageeva, Marina Vladimirovna

*Nizhny Tagil Museum of Fine Arts,
Nizhny Tagil, Russian Federation*

Агеева Марина Владимировна

*Нижнетагильский музей изобразительных искусств,
г. Нижний Тагил, Российская Федерация*

**A SERIES OF DRAWINGS
BY MIKHAIL DISTERGEFT
“IN THOSE YEARS” IN THE ART
OF THE SOVIET URALS IN THE SECOND
HALF OF THE TWENTIETH CENTURY**

СЕРИЯ РИСУНКОВ

МИХАИЛА ДИСТЕРГЕФТА

«В ТЕ ГОДЫ» В ИСКУССТВЕ

СОВЕТСКОГО УРАЛА ВТОРОЙ

ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.01.003

УДК 76(282.247.42)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена Михаилу Дистергефту, ведущему графику Нижнего Тагила. Сквозной темой его творчества стали испытания, через которые прошел советский народ в годы репрессий, Великой Отечественной войны, в сердцевине которых он оказался сам. Результатом его творческого осмысления этих испытаний стала серия рисунков «В те годы», хранящаяся сегодня в Нижнетагильском музее-заповеднике Горнозаводского дела и в Нижнетагильском музее изобразительных искусств. В статье представлены основные этапы жизненной и творческой биографии художника.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Михаил Дистергефт, графика, Нижнетагильский музей-заповедник Горнозаводского дела, Нижнетагильский музей изобразительных искусств.

ABSTRACT

The article is dedicated to Mikhail Distergeft, the leading graphic artist in Nizhny Tagil. The cross-cutting theme of his work was the trials that the Soviet people went through during the years of repression, the Great Patriotic War, in the core of which he himself found himself. The result of his creative comprehension of these tests was a series of drawings "In those years", which is stored today in the Nizhny Tagil Museum-Reserve of Mining and in the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts. The article presents the main stages of the life and creative biography of the artist.

KEYWORDS: Mikhail Distergeft, graphics, Nizhny Tagil Museum of Mining, Nizhny Tagil Museum of Fine Arts.

Введение

Художник Михаил Вильгельмович (Васильевич) Дистергефт — значимая фигура в художественном мире не только Нижнего Тагила, но и Свердловской области в целом. В 1996 г. за свою серию рисованной графики он стал первым лауреатом премии губернатора Свердловской области среди художников в области литературы и искусства. Как отмечает сам автор, «моя графическая серия — отзвук трагического времени, памятный знак неушедшей беды — называется “В те годы”». Она включает в себя 25 больших рисунков. Этот цикл имел широкую публикацию и получил премию в 1997 году. Вся работа приобретена областным управлением культуры для Нижнетагильского музея-заповедника Горнозаводского дела» [4, с. 260]. Несколько листов были переданы в Нижнетагильский музей изобразительных искусств (НТМИИ), который 6 апреля 2021 года отметил столетие со дня рождения художника открытием выставки под названием «Неизвестный Дистергефт» из коллекции музея и коллекции семьи, показав ее не только в Нижнем Тагиле, но и в Екатеринбурге в выставочном зале Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России».

В статье представлены основные этапы жизненной и творческой биографии художника. В качестве основных методов использован историко-биографический метод и комплекс искусствоведческих методов.

Обсуждение

Исторические процессы, происходившие в России в 1920–1950-е годы, ломали и судьбы людей, накладывая особый отпечаток, в том числе и на творчество отдельных художников. Родители Михаила Вильгельмовича и их предки происходили родом из Волынской губернии (ныне Украина). В начале Первой мировой войны отец, Вильгельм Юлианович Дистергефт, воевал в русской армии. Мать, Юлия Карловна, с первым ребенком на руках стала беженкой и оказалась в глубине России. Служба для Вильгельма Дистергефта закончилась на Китайско-Восточной железной дороге в 1920 году, потом семья воссоединилась.

Михаил Дистергефт родился в селе Савёлово Тверской губернии в 1921 году. Вскоре семья Дистергефтов переехала в Ленинград. Начало его творческой биографии было многообещающим: в детстве он занимался в доме художественного воспитания детей в студии профессора А.Р. Эберлинга, в юности учился в художественной студии профессора Ленинградской Академии художеств А.Д. Зайцева [2, с. 198], а также в студии Дворца культуры им. А.М. Горького у доцентов АХ В.А. Горба и А.А. Ефимова, готовясь к поступлению в Академию художеств. После окончания десятилетки

преподавал рисование в школе. Но продолжение учебы надолго отодвинула начавшаяся Великая Отечественная война. Война застала его на службе в Рабоче-крестьянской красной армии (РККА), куда он был призван по спецнабору в мае 1941 года. В начале войны Михаил Дистергефт участвовал в боевых действиях под Москвой артиллеристом-зенитчиком. Но в августе 1941 года был переведен в стройбат и вскоре «мобилизован» по национальному признаку на Урал в угольную промышленность «до конца войны» (так значилось в повестке) [1]. А по сути, попал в лагерную зону на Богословские угольные копи в Карпинске. Тем не менее его творческую судьбу можно назвать счастливой: несмотря на трудности, он выжил, «пробился» как художник и всю жизнь занимался любимым делом — рисованием, даже в лагере.

Уже в 1945 году состоялась первая выставка акварелей М. Дистергефта на территории разреза «Богослов-уголь», она так и называлась «Богословские угольные копи». В этих работах — виды угольных разрезов, пейзажи с горами и отвалами, погрузка угля и работа немногочисленной техники. Затем уже в начале 1950-х годов серия, выполненная совместно с Антоном Матером (Коровянским), экспонировалась в Доме работников литературы и искусства в Свердловске и музее Горного института [5].

В 1951 году художник добился перевода на спецпоселение в Нижний Тагил и окончил за год Уральское художественно-промышленное училище (УХПУ). С тех пор выставок было много: групповые и персональные в Нижнем Тагиле, где он жил с 1951 года, и в Свердловске, зональные в разных городах Урала, республиканские и всесоюзные в Москве, зарубежные [2].

В 1950–1960-е годы Михаил Вильгельмович обращается в своем творчестве к истории Урала, в том числе к литературному наследию уральского писателя Д.Н. Мамина-Сибиряка. Эта тема прошла через всё творчество художника. Часто бывая в Висиме, где родился писатель, Михаил Вильгельмович вдоль и поперек исходил этот старинный уральский поселок, выполнив множество акварельных и карандашных зарисовок самобытной архитектуры села, живописной природы края. Часть этих работ можно было увидеть на вышеуказанной персональной выставке Михаила Вильгельмовича в Нижнетагильском музее изобразительных искусств и в Екатеринбурге: «Весна в березняке» (1960-е); «Тишина» (1970); «Конец лета» (около 1978).

Несколько раз М. Дистергефт обращался к образу самого писателя: в 1965 году — в технике линогравюры, в 1977–1978 гг. был создан живописный портрет для литературно-мемориального музея Д.Н. Мамина-Сибиряка в Висиме. Позднее, уже

1. М.В. Дистергефт.**Автопортрет.**

1945.

Картон, масло.

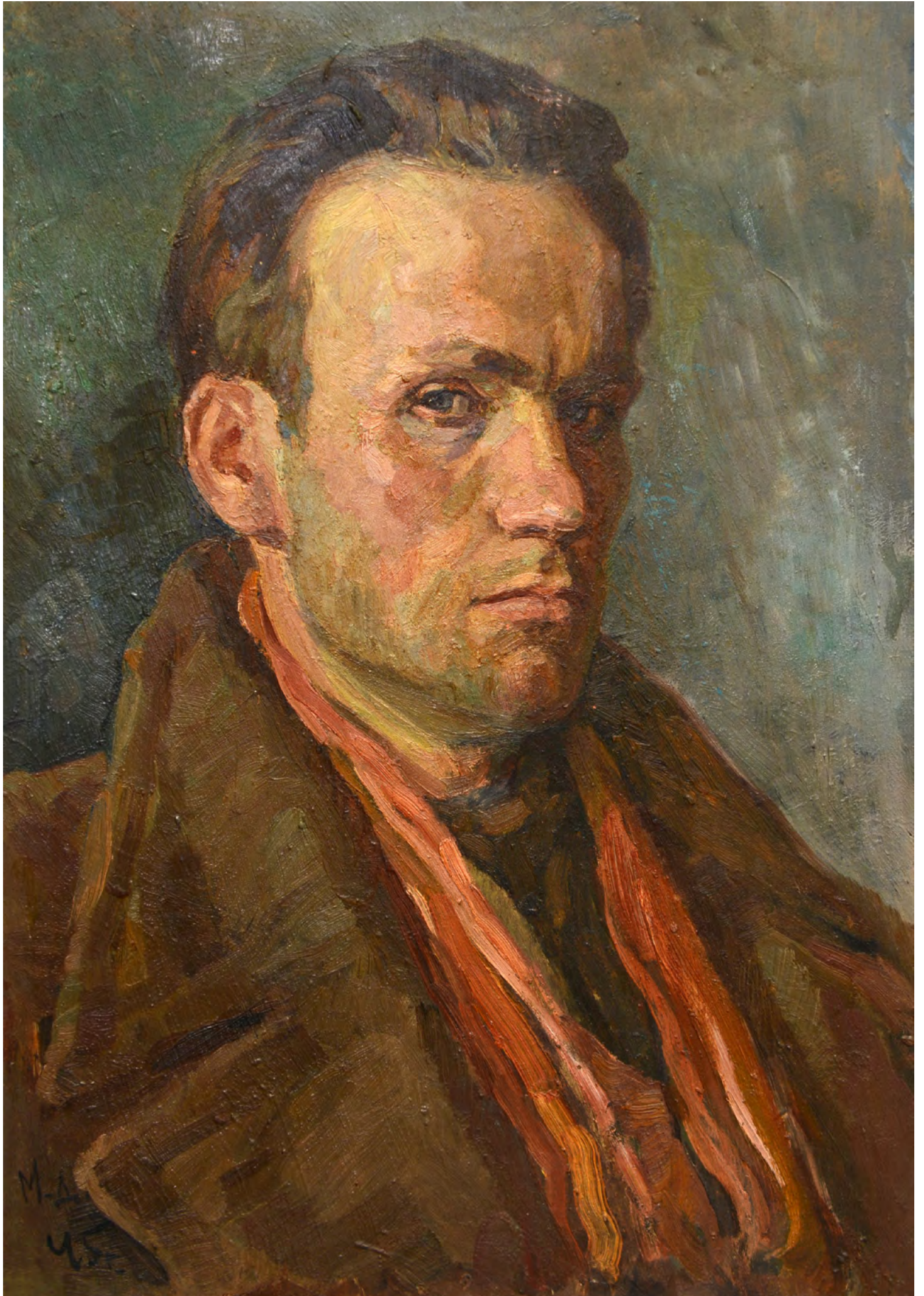
49 x 34.

Коллекция семьи

художника.

Фото предоставлено

семьей Дистергефтов



в 1980-е годы, Михаил Вильгельмович вновь обращается к образу нашего земляка, изображая его на фоне здания заводоуправления Нижнего Тагила. Этот портрет сейчас хранится в Нижнетагильском музее изобразительных искусств. Хранятся здесь и графические листы «Тагил индустриальный», посвященные Нижнетагильскому металлургическому комбинату и его людям. В этих работах, созданных в 1960-е годы, художник обращался к станковой графике, избрав темой своего искусства прошлое Урала и современную жизнь. Тема истории звучит в серии гравюр «Исторические и архитектурные памятники Нижнего Тагила», вышедшей отдельным альбомом в Москве в издательстве «Советский художник» в 1970 году. В альбом вошло около 20 гравюр, представляющих памятники истории города, боевые, революционные и трудовые дела тагильчан. Рассматривая альбом с позиции сегодняшнего дня, замечаешь, как стремительно меняется город, меняются ценностные акценты, но вечным остается сама история. Эти листы — также несомненная ценность музея. И не менее ценными стали акварели, которые рассказывают об истории города: «Вид на панораму Тагила со стороны памятника В.И. Ленину», «Станция Кедун-Быкова» (обе 1960-е годы), «Панорама старого Тагила зимой с Птахиной горы» (1972), «Улица Уральская» (1973), «Улица Ленина» (1974) и другие.

В творчестве каждого художника есть произведения, в которых сфокусировались итоги раздумий и переживаний, жизненный и профессиональный опыт, философские размышления, — таким произведением для Михаила Вильгельмовича Дистергефта стала графическая серия «В те годы», выполненная итальянским карандашом и углем [8]. Над ней он работал в начале 1990-х годов, а шел к ней всю жизнь. Находясь в лагере, он постоянно рисовал на обрывках газет, на «оборотках» ненужных лагерных документов. Рисовал людей, которых встретил на жизненном пути. Нам удалось найти в Карпинском краеведческом музее два рисунка 1942 года — «Обмороженный калмык» и «В зоне». В семье хранится рисунок 1943 года «Шаг влево — шаг вправо». Подлинные рисунки живых свидетелей страшного времени 1940-х годов художник передал в музей А.Д. Сахарова. На сайте музея [4] есть воспоминания М.В. Дистергефта, но рисунков в базе не удалось найти. Однако именно такие натурные работы стали основой будущего цикла.

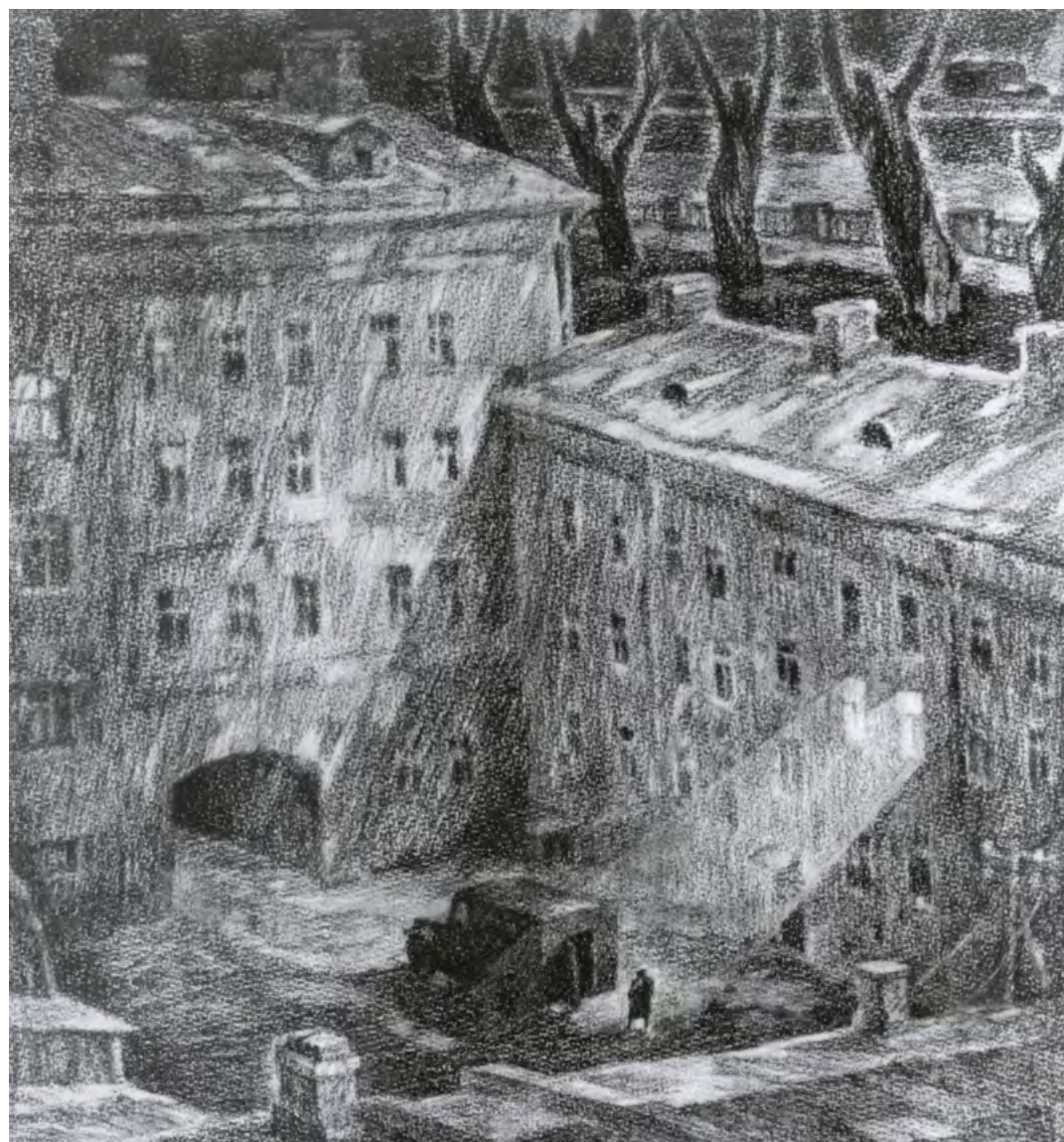
Переходя от одного произведения к другому, словно листаешь страницы нелегкой жизни не одного человека, а целого поколения... «Ноктюрн» (НТМИИ) — белая ленинградская ночь... Эти черные «воронки», увозившие людей в неизвестность, были характерным дополнением городского пейзажа. Так однажды ночью увезли его отца, Вильгельма Юлиановича Дистергефта.

Семья его ждала, носила передачи в тюрьму, и лишь в 1990-е годы он был реабилитирован, а семья узнала, что Вильгельм Юлианович погиб в 1937 в пересыльной тюрьме города Мариинска (лист «Без права переписки»). Женщины, и не только семьи Дистергефтов, стояли у тюрем в огромных очередях в надежде узнать хоть что-нибудь о судьбе близких. Это отражено в листе «Враги народа». Конечно, художник рисовал не абстрактных людей, и в этом листе мы видим облик Элеоноры Паулевны и ее мамы Эллы Викентьевны Гронвальд, семья которых также была репрессирована. Юная Элеонора и Элла Викентьевна оказались в Карпинске вместе с Михаилом Дистергефтом за колючей проволокой. Одна из светлых страниц пребывания в ГУЛАГе на Богословском разрезе — это то, что там Михаил Дистергефт встретил Элеонору Гронвальд и они поженились. Отметим, что Элеонора Дистергефт более 30 лет проработала в Нижнетагильском музее изобразительных искусств: кассиром, экскурсоводом, главным хранителем, а последние 6 лет, перед уходом на пенсию, — директором музея.

Воспоминания из своей фронтовой жизни график Дистергефт отразил в листе «Блокада». В этом рисунке он использовал приём, который можно назвать «реплика», где действие развивается во времени и в пространстве. Но репликой служит эпизод из его фронтовой жизни, а основная часть посвящена матери и сестре, которые пережили ленинградскую блокаду. Мать, Юлия Карловна, как и многие ленинградцы, тушила зажигалки, которые в большом количестве сыпались на крыши домов блокадного Ленинграда во время налетов самолетов фашистской Германии. Она получила медаль «За оборону Ленинграда», учрежденную в тяжелом 1942 году. Позднее Михаил Дистергефт выполнил ее портрет с медалью, приколотой к фуфайке. Это произведение прошло по многочисленным выставкам Урала и России.

Лист «Ангел-хранитель» — это рассказ о том, как днем и ночью, зимой и летом, год за годом человек, находившийся в «зоне», был под неусыпным оком «хранителя»-охранника на вышке.

Большой лист «Победа за колючей проволокой» рассказывает о приходе долгожданной Победы над фашизмом. Ликовала не только великая страна, но и по-особенному радовались заключенные — в ожидании скорых перемен они жили надеждой. Но проходили месяцы и годы, и ничего не менялось: так же работали на угольных разрезах, вручную добывая уголь, так же многие умирали от истощения, и «лишь к концу 1948 года, как гром среди бела дня, прогремел Указ Верховного Совета СССР о вечном поселении с угрозой двадцати лет каторги за побег. Указ подписал Шверник» [4, с. 262]. Это состояние шока, которое испытали



2. М.В. Дистергефт.

Ноктюрн.

1987.

Из серии графики

«В те годы»,

1990–1995.

Бумага тонированная,
уголь.

56 x 50.

Нижнетагильский музей
изобразительных
искусств

заклученные при оглашении приказа, Дистергефт передал в листе «На вечное поселение».

Листы этой серии, с одной стороны, глубоко личные, а с другой, имеют огромное общечеловеческое значение. Вместе со своим народом Дистергефт прошел трудный путь, но выжил, не сломался: «Через “частное” художник поднимается до глубины обобщений, дающих характеристику целой эпохе. Пережив жизнь за колючей проволокой, испытав лишения, увидев горе и страдания людей, казалось бы, чужих ему, но ставших близкими, он доверительно, но с болью рассказывает об истории страны и судьбах людей, пытаясь сохранить историческую память народа» [6, с. 183].

В листах серии Дистергефт рассказал также об интеллигенции, о таких людях, как профессор Отто Бадер, историк-археолог: он за колючей проволокой читал лекции для заключенных, что мы видим в рисунке «Кафедра профессора Бадера». Рассказал в листе «Политэмигранты» о пианистке-француженке с мировым именем Вере Августовне Лотар-Шевченко, которую любовь к русскому

дипломату забросила в СССР и которая также оказалась за колючей проволокой. «В трудармии» — рассказ о бригаде, состоящей из русских офицеров и показанных в глубине угольных копей. В центре — лейтенант-танкист, видимо, сбежавший из немецкого плена и угодивший в ГУЛАГ. Много армейских командиров-фронтовиков работали там разнорабочими. Справа — свободолюбиво смотрит вдаль товарищ Михаила — Владимир Леонгардт, в прошлом заведующий литературной частью Большого театра СССР: «Умный, острый на язык, с веселым “чертиком” в глазах. “Чертик” этот его и погубил. В 1946 году его забрали... За одно слово правды! И он исчез навсегда» [3, с. 13].

Уже после лагеря в Нижнем Тагиле художник подружился с геологом Паулем Риккертом, познакомился с академиком Борисом Раушенбахом, профессором Иваном Кроневадьдом. Они вспоминали, как в лагерной среде они организовали «малую академию», где по очереди читали лекции, каждый по своей специальности. С Отто Бадером Михаил Дистергефт познакомился в 1976 году. Их судьбы отразились как в отдельных листах, так и в серии в целом. Именно встречи с этими людьми, их исковерканные судьбы послужили толчком к тому, чтобы художник взялся за карандаш и рассказал о страшном пережитом времени и о возможностях человека.

До середины 1980-х годов тема репрессий была под запретом. Художник не выставлял ни свои наброски, сделанные в лагере, ни большие рисунки, выполненные позже. В 1995 году мы впервые показали выставку этих работ в Нижнетагильском музее изобразительных искусств, и вышел каталог серии.

На выставке 2021 года в Нижнем Тагиле и Екатеринбурге был представлен лист из серии «В те годы» под названием «Позади зона — впереди поселение» (1995), который во многом автобиографичен и подводит итог многолетней работы графика над циклом рисунков. Именно с этим листом вся серия была показана и в Екатеринбурге в 1996 году перед выдвижением работы на губернаторскую премию.



3. М.В. Дистергефт.
**Позади зона,
впереди неизвестность.**

1998.

Из серии графики

«В те годы»,

1990–1995.

Бумага тонированная,

уголь.

40,6 x 38,6.

Коллекция семьи

художника.

Фото предоставлено

семьей Дистергефтов

Заключение

Только к середине 1990-х годов в российское искусство вошла тема репрессий, и Дистергефт оказался одним из немногочисленных художников, сказавших важное слово в этой теме советской России и Урала второй половины XX века. «Думая сегодня о пережитом, нужно признать, что те пятьдесят репрессивных лет, которые выпали на мою долю, были наполнены усилиями, а временами и борьбой за сохранение человеческого достоинства, преодоление страха, недоверия и подозрительности, укоренившихся в народе в те годы» [4, с. 262], — писал Дистергефт в своих воспоминаниях. Позднее серия получила

признание и была опубликована в ряде книг и журналов, посвященных ГУЛАГу: в Екатеринбурге, Нижнем Тагиле и Москве. В 2000 году вышел альбом в издательстве «Готика» [3], где был напечатан полностью цикл рисунков «В те годы». Воскрешая имена художников, подобных Михаилу Дистергефту, мы постепенно заполняем лакуны в истории российского искусства.

Литература

1. Архив Нижнетагильского музея изобразительных искусств (НТМИИ). Фонд «Тагильские художники», дело М.В. Дистергефта.
2. Белавина И.Г., Белавин Л.В. Влияние политической миграции немцев на культуру Нижнего Тагила в XX вв. // Тагильский краевед. 2010. № 20. С. 195–198.
3. Дистергефт М.В. В те годы: графическая серия. Москва: Готика, 2000. 46 с.
4. Дистергефт М.В. Вспоминая те годы // Книга памяти: посвящается тагильчанам – жертвам репрессий 1917–1980-х годов / сост. В.М. Кириллова. Екатеринбург: Наука, 1994. С. 257–262.
5. Дистергефт Михаил. Каталог выставки произведений / сост. Э.П. Дистергефт. Нижний Тагил, Свердловск: [б. и.], 1981. 17 с.
6. Киссер Т.С. Память о трудармейцах у немцев Урала // Ежегодник Международной ассоциации исследователей истории и культуры российских немцев. 2017. № 3. С. 179–188.
7. Компьютерная база данных «Воспоминания о ГУЛАГе и их авторы», составленная Сахаровским центром. URL: <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=page&num=5938> (дата обращения 11.10.2021).
8. Харитонов Е.Г. Из истории становления и развития общественного движения за увековечение памяти жертв политических репрессий в г. Нижний Тагил (вторая половина 1980-х – 1990-е гг.) // Современная научная мысль. 2019. № 6. С. 144–152.

References

1. *Arkhiv Nizhnetagil'skogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv (NTMI)* [Archive of the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts (NTMI)], coll. "Tagil Artists", personal file of M.V. Distergeft. (In Russian).
2. Belavina I.G., Belavin L.V. Vliyaniye politicheskoy migratsii nemtsev na kul'turu Nizhnego Tagila v XX vv. [The influence of political migration of Germans on the culture of Nizhny Tagil in the 20th century]. *Tagil'skiy krayeved — Tagil local historian*, 2010, No. 20, pp. 195–198. (In Russian).
3. Distergeft M.V. *V te gody: graficheskaya seriya* [In those years: a graphic series]. Moscow, Gothic Publ., 2000. 46 p. (In Russian).
4. Distergeft M.V. *Vspominaya te gody* [Remembering those years]. Kirillova V.M. (comp.). *Kniga pamyati: posvyashchayetsya tagil'chanam — zhertvam repressiy 1917–1980-kh godov* [The book of memory: dedicated to Tagil residents – victims of the repressions of the 1917–1980s]. Yekaterinburg, Nauka Publ., 1994, pp. 257–262. (In Russian).
5. Distergeft E.P. (comp.). *Distergeft Mikhail. Katalog vystavki proizvedeniy* [Distergeft Mikhail. Catalog of the exhibition of works]. Nizhny Tagil, Sverdlovsk, S. n., 1981. 17 p. (In Russian).
6. Kisser T.S. *Pamyat' o trudarmeysakh u nemtsev Urala* [Memory of the Labor Army among the Germans of the Urals]. *Yezhegodnik Mezhdunarodnoy assotsiatsii issledovateley istorii i kul'tury rossiyskikh nemtsev — Yearbook of the International Association of Researchers in the History and Culture of Russian Germans*, 2017, No. 3, pp. 179–188. (In Russian).
7. *Vospominaniya o GULAGe i ikh avtory* [Computer database "Memories of the Gulag and their authors", compiled by the Sakharov Center]. Available at: <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=page&num=5938> (accessed 11.10.2021). (In Russian).
8. Kharitonova E.G. *Iz istorii stanovleniya i razvitiya obshchestvennogo dvizheniya za uvekovecheniye pamyati zhertv politicheskikh repressiy v g. Nizhny Tagil (vtoraya polovina 1980-kh — 1990-ye gg.)* [From the history of the formation and development of the social movement for perpetuating the memory of the victims of political repression in Nizhny Tagil (the second half of the 1980s – 1990s)]. *Sovremennaya nauchnaya mysl' — Modern scientific thought*, 2019, No. 6, pp. 144–152. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Агеева Марина Владимировна — директор, Нижнетагильский музей изобразительных искусств, г. Нижний Тагил, Российская Федерация. Заслуженный работник культуры РФ, член Союза художников РФ, artmnt-dir@list.ru

ABOUT AUTHOR: Ageeva, Marina Vladimirovna — Director, Nizhny Tagil Museum of Fine Arts, Nizhny Tagil, Russian Federation. The Honored Worker of Culture of Russian Federation, member of the Union of Artists of the Russian Federation, artmnt-dir@list.ru

Для цитирования | For citation:

Агеева М.В. Серия рисунков Михаила Дистергефта «В те годы» в искусстве советского Урала второй половины XX века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). С. 34–41. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.003>
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/832>

Ageeva M.V. A series of drawings by Mikhail Distergeft "In those years" in the art of the Soviet Urals in the second half of the twentieth century. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2022, No. 1 (24), pp. 34–41. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.003>. Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/832> (In Russian).



Alekseev, Evgeny Pavlovich

*Ural Federal University,
Yekaterinburg, Russian Federation*

Merezhnikov, Andrey Nikolaevich

*Ural Federal University,
Yekaterinburg, Russian Federation*

Алексеев Евгений Павлович

*Уральский федеральный университет,
г. Екатеринбург, Российская Федерация*

Мережников Андрей Николаевич

*Уральский федеральный университет,
г. Екатеринбург, Российская Федерация*

**VISIBLE IMAGE OF THE TALK:
ILLUSTRATIONS BY GENNADY MOSIN
TO THE “MALACHITE BOX”
BY PAVEL BAZHOV**

**ЗРИМЫЙ ОБРАЗ СКАЗА:
ИЛЛЮСТРАЦИИ
ГЕННАДИЯ МОСИНА
К «МАЛАХИТОВОЙ
ШКАТУЛКЕ» ПАВЛА БАЖОВА**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.01.004

УДК 75.056(282.247.42)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется творческая программа Г.С. Мосина, связанная с его работой над иллюстрациями к «Малахитовой шкатулке» П.П. Бажова. Подробно рассматриваются композиционные и цветовые решения иллюстраций; отмечается синтез разных подходов и принципов, стремление художника переплавить противоречивые образы и композиции в единый стиль, который должен привести к появлению многогранного и метафорического образа Урала.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: творчество Г.С. Мосина, художественная жизнь Урала 1970-х годов, книжная иллюстрация, П.П. Бажов.

ABSTRACT

The article analyzes the creative program of G.S. Mosin, associated with his work on illustrations for the “Malachite Box” by P.P. Bazhov. The compositional and color solutions of illustrations are considered in detail; a synthesis of different approaches and principles is pointed out. The artist’s desire to melt contradictory images and compositions into a single style, which should lead to the emergence of a multifaceted and metaphorical image of the Urals.

KEYWORDS: G.S. Mosin, artistic life of the Urals in the 1970s, book illustration, P.P. Bazhov.

Введение

Книга Павла Бажова «Малахитовая шкатулка» с иллюстрациями Г.С. Мосина¹ вышла в 1983 году уже после смерти художника и для всех ценителей искусства Геннадия Сидоровича стала итогом его творческого пути. Отсюда единодушное признание высоких достоинств работы мастера и убеждение, что именно Мосин лучше всех других осознал сказочный мир Бажова и в графике оказался наиболее адекватен его текстам.

Между тем серьезный искусствоведческий анализ иллюстраций так и не был произведен. По сути, было отмечено лишь то, что «каждая его иллюстрация становилась законченной картиной» [3, с. 255]. Подобная похвала — ориентация при работе в книжной графике на станковую живопись — кажется сомнительной, т.к. работа над иллюстрациями требует принципиально иного подхода, нежели живописное полотно. Труд Мосина не рассматривался в контексте развития отечественной графики; творческие задачи, которые преследовал мастер, как и его открытия, также не обсуждались художественным сообществом. Восполнить этот пробел призвана настоящая статья.

Обсуждение

Геннадий Мосин (рис. 1) уже в 1960-х годах стал ведущим мастером станковой картины, одним из лидеров уральской художественной жизни. В свое время для дипломной работы в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Мосин выбрал сюжет «Каменного цветка» (1957). Эта первая серьезная творческая вещь стала для него началом разработки собственной программы, в которой тема сказа является основной. В работе очевиден станковистский подход, традиционный для 1950-х годов с их ориентацией на натурность, и вместе с тем стилизаторские приемы, которые будут популярны в 1960-х. В дальнейшем художник будет дорожить самой возможностью синтеза двух столь разных подходов, склоняясь то к отточенной стилистике образов (например, в картине «Сказ об Урале», 1967, ЕМИИ), то к колористическим поискам (как в полотне «Малахитовая шкатулка», 1979, ЕМИИ). Отказ от революционно-романтических произведений 1960-х в пользу картин со сказочными сюжетами — для позднего творчества мастера закономерный процесс.

Обратившись к книжной графике, Геннадий Сидорович понимал, что в этой области необходим иной инструментарий и другая программа действий. Несомненно, Мосин, стремившийся познать все новаторские подходы и приемы в современном изобразительном искусстве, был хорошо осведомлен о новейших течениях в станковой графике и искусстве книги. Так, он имел представление

о сложившейся в 1970-х годах тенденции, которую можно назвать «центробежной»², связанной с желанием художника выйти за пределы разворотов и книжного блока. Именно так строили свою работу над книгой ведущие столичные иллюстраторы Николай Попов, Май Митурич, Дмитрий Бисти, Александр и Валерий Трауготы. Художниками практикуется эскизность и незавершенность рисунка, выразительная стилизация, экспериментальный характер композиций и, как правило, попытка быть независимым от текста. Проницательный искусствовед Юрий Герчук именует этот процесс «раскниживанием» и полагает, что это явление продуктивное и перспективное, так как раскрепощает художников книги и ориентирует их на поиск индивидуального художественного языка: «Раскниживание — новое освобождение ее (иллюстрации. — Прим. Е. А., А. М), обособление от книжной структуры, от подчинения плоскости страницы, от непосредственного, мгновенного контакта с лежащим рядом текстом... Заметим, что сама природа этого типа иллюстрации не допускает выработки и распространения однозначной системы художественных приемов, более или менее пригодных и для разных художников, и для иллюстрирования разных авторов» [2, с. 24].

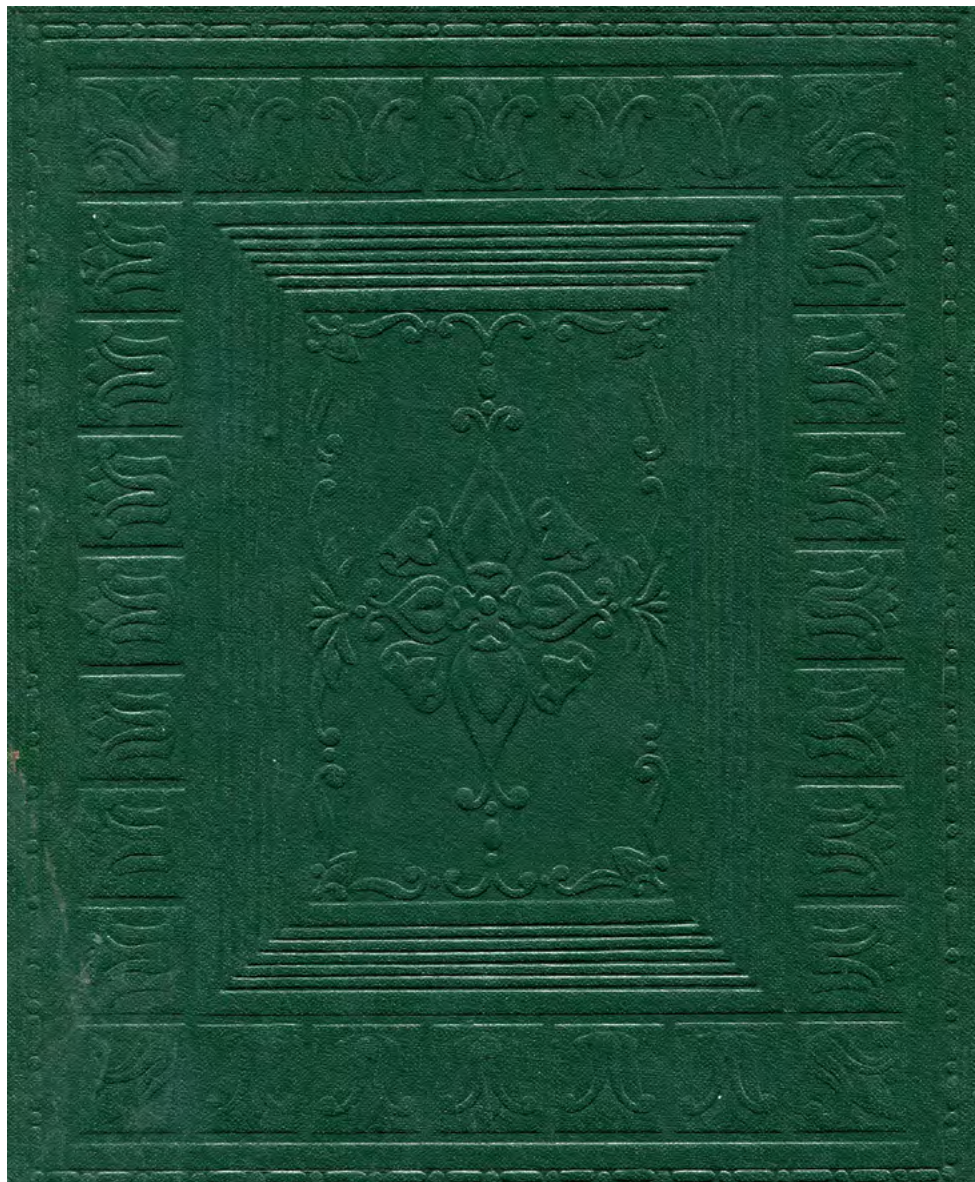
Подобные приемы работы использовали уральские графики Виталий Волович и Алексей Казанцев, с которыми Мосин был связан дружескими отношениями и творческие эксперименты которых всецело поддерживал. Тем удивительнее, что приступив к работе над «Малахитовой шкатулкой», художник стремится к реализации иной программы.

Уже первый взгляд на увесистый том «Малахитовой шкатулки», оформленный Мосиным, убеждает, что мастер изначально ориентировался на вкусы 1930–1950-х годов. Чего стоит одно декоративное оформление обложки! Рельефное тиснение орнамента и холодно-зеленый цвет переплета наглядно убеждают, что перед читателем именно малахитовая шкатулка (рис. 2). Безыскусный геометрический узор подчеркивал, что это не сказочная вещь, а обычное кустарное изделие. Подобная простодушная «обманка» для взыскательного зрителя начала 1980-х не могла не выглядеть провинциально-вторичной.

Видимо, для Мосина оказалась важной сформировавшаяся традиция оформления книг Бажова. Можно предположить, что он внимательно рассматривал издание 1949 года, проиллюстрированное группой свердловских художников. Каждый из мастеров тяготел к собственной стилистике, что и определило эклектику издания. Бытописательный подход Екатерины Гилевой вполне соотносится с гротескно-карикатурными образами Александра Кудрина, в том числе и по технике. Эти рисунки, выполненные в мягком материале и монохромной

1. Геннадий
Сидорович Мосин
(1930–1982).
Фотография





ДОРОГОЕ ИМЯЧКО

Это еще в те годы было, когда тут стары люди жили. На том, значит, пласту, где поддерново золото теперь находят.

Золота этого... кразелитов... меди... полно было. Бери, сколько хочешь. Ну, только стары люди к этому не свичны были. На что им? Кразелитами хоть ребятишки играли, а в золоте никто и вовсе толку не знал. Крупинки желтеньки да песок, а куда их? Самородок фунтов несколько, а то и полпуда лежит, примерно, на тропке, и никто его не подберет. А кому помешал, так тот его сопнет в сторону — только и заботы. А то еще такая, слышь-ко, мода была. Собираются на охоту и наберут с собой этих самородков. Они, видишь, маленькие, а увесистые. В руках держать ловко и бьют емко. Присадит таким, так большого зверя собьет. Очень просто. Оттого нынче

7

гамме, соседствуют с тонкими акварелями Олега Коровина и тяготеющими к модерну работами Мстислава Щириковского. Для Мосина не особо сильные в профессиональном отношении иллюстрации странным образом выигрывали от соседства, обогащая друг друга. Стилистическая несогласованность, допущенная редакторами, привлекла внимание художника, который понимал эклектику как основу творческого метода. «Художник имеет право на эклектику!» — любил повторять Мосин, по свидетельству М.Ш. Брусиловского [1, с. 65]. Мастер стремился сплотить разнообразные подходы и принципы, переплавив противоречивые образы и композиции в единый стиль.

В противовес столичной тенденции мосинская «Малахитовая шкатулка» тяготеет к «центростремительности», что подчеркивает тяга к квадратному формату, пирамидальность композиций, большие поля, детализация рисунка и дробление форм (рис. 3). Художник воспринимает Павла Бажова как

авторитетного свидетеля, летописца, создавшего достоверную и многогранную картину уральской жизни, поэтому относится к его текстам с необычайным вниманием.

Работа над иллюстрациями к «Малахитовой шкатулке» становится для мастера определенным итогом творческой деятельности и своеобразной лабораторией по поиску различных композиционных и стилистических приемов.

Иллюстрации Мосина, внешне единые по формату, технике, графической манере, удивительным образом разнообразны по художественным задачам. Одни из них соответствуют распространенной, узнаваемой стилистике оформления детских книг 1970-х годов, другие кажутся нетипичными для данной эпохи.

Так, для одной группы иллюстраций характерны: монохромность и активное членение форм, раздробленность и «складчатость» фигур («Огневушка-Поскакушка», «Таяткино зеркальце»). Человеческие тела обретают выразительность

2. Павел Бажов.

Малахитовая шкатулка.

Свердловск,
Средне-Уральское
книжное издательство,
1983.
Обложка

3. Павел Бажов.

Малахитовая шкатулка.

1983.
Заставка



4. **Г.С. Мосин.**
Иллюстрация к сказу
«Тяюткино зеркальце».
1979.

Бумага, акварель.
Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

5. **Г.С. Мосин.**
Иллюстрация к сказу
«Серебряное копытце».
1979.

Бумага, акварель.
Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

горных пород: фигуры преломляются, срastaются в причудливые друзы, теряют анатомическую конструкцию, превращаясь в минеральные образования (рис. 4).

В другой группе иллюстраций бросаются в глаза активные цветовые пятна, силуэты, близкие эстетике модерна, в композициях царит орнаментальность и символистская образность. «Серебряное копытце» выделяется из всего блока работ иным художественным решением. Схожая композиция была опубликована в книге «Серебряное копытце» 1972 года. В новую редакцию художник привнес черты модерна: заостренность и извилистость форм, цветовые контрасты (рис. 5).

Фольклорная линия представлена в иллюстрациях к сказам «Широкое плечо» и «Тяжелая витушка». Им свойственны усложненная, насыщенная деталями, экспрессивная композиция и декоративность. О наивном искусстве напоминают открытый белый, насыщенные красный и синий цвета, нанесенные локально, как бы «накрашенные» (рис. 6).

Удивительно, но иллюстратору бажовских сказов не особо интересны inferнальные образы



(на яркие решения которых делали акцент многие мастера и до, и после Мосина), он не стремится сделать их оригинальными, неожиданно-таинственными, сюрреалистичными, не размышляет о телесной конструктивности волшебных существ. Так, его Медной горы хозяйка (из одноименного сказа) решается в духе традиционной принцессы из альбома девочки-подростка. Подчеркнуто условны лицо-маска и плоская фигура, жесты невыразительны (рис. 7). В подобном духе решается образ Голубой Змейки. Декоративен условно-былинный Великий Полоз.

Это не означает, что художнику неинтересен inferнально-хтонический мир, столь выразительно представленный в текстах Бажова. Он стремится передать эту губительно-притягательную атмосферу иным образом. Так, в листе «Синюшкин колодец» под белесым, гнилостным туманом зритель ощущает «черную жуть», частично прорвавшуюся, выдвленную бездной на свет Божий и обернувшуюся темной бронзой хвойных деревьев, взобравшихся на скалу в глубине композиции (рис. 8). Умиравший герой в сказе «Дорогое



имячко» теряет телесность, превращаясь в подобие белого савана.

Мосин более ярко и многогранно решает таинственное начало в образах простых людей, столкнувшихся с пугающей «нечистой силой». Явный «хоррор» представлен в листах «Кошачьи уши» и «Змеиный след». Зрителя страшат не столько образы героини с топором и обезумевшего человека в красной рубаше, сколько резкие очертания природных форм и ощущения яркой вспышки. Эффект затягивающего водоворота силен в листе «Сочневы камешки» (рис. 9). Изображенный человек бежит вперед, а пятно его фигуры втягивает взгляд зрителя в глубину, как жертвы кораблекрушения втягиваются в водоворот, образованный погружающимся судном. Узел веревки, которой персонаж подпоясан, кажется медленно вращающимся, создавая почти психоделический эффект.

Мосину, несомненно, интересен мир уральских заводов, народные типажи, социальные конфликты и психологические состояния героев (на этом делали акцент многие иллюстраторы 1940–1960-х гг.).

Но мастер не стремится к документальным подробностям и этнографическим характеристикам. Ему важнее показать отношения людей в заводском мире. Завод представляется чудовищем, терзающим и разрушающим как мир естественной природы, так и человеческие тела. Показателен лист «Живинка в деле», в котором главным для художника становится не реконструкция тяжелого труда углежогов, а пластическая символика: огромные грабли и вилы с тонкими острыми зубьями связаны с окутывающим всё пространство дымом (рис. 10).

Порой Мосин предлагает неожиданные композиционные модели. Так, в иллюстрации к сказу «Горный мастер» художник пытался показать переход от земного реального мира в сказочно-подземный и представил царство Хозяйки медной горы плоским орнаментальным пятном (рис. 11).

6. Г.С. Мосин.

Иллюстрация к сказу

«Широкое плечо».

1979.

Бумага, акварель.

Екатеринбургский музей изобразительных искусств

7. Г.С. Мосин.

Иллюстрация к сказу

«Медной горы хозяйка».

1979.

Бумага, акварель.

Екатеринбургский музей изобразительных искусств



8. Г.С. Мосин.

**Иллюстрация к сказу
«Синюшкин колодец».**

1979.

Бумага, акварель.

Екатеринбургский музей
изобразительных искусств

Заключение

Наивно было бы полагать, что Мосин рассчитывал «перевести» иллюстрации к «Малахитовой шкатулке» в станковые произведения. Художнику важнее было обрести новую актуальную для конца 1970-х годов художественную программу, в которой были бы представлены все прошлые достижения, но кардинально изменился бы подход к созданию картины. Мосин не скрывал своего восторга перед личностью Бажова. Писатель пленял его способностью через переплетение сказовых мотивов, колоритных персонажей и социальных драм, благодаря сочному языку и чутью художника представить величественный образ Каменного Пояса. По мысли Геннадия Сидоровича, подобное необходимо было сотворить и в живописи. Соединение различных стилей, концентрация энергии и личная независимая позиция привели бы к появлению многогранного и метафорического образа Урала, одновременно монументального, реалистичного и поэтически выразительного. Подобная грандиозная задача была по плечу большому мастеру.

9. Г.С. Мосин.

**Иллюстрация к сказу
«Сочневы камешки».**

1979.

Бумага, акварель.

Екатеринбургский музей
изобразительных искусств



Примечания

1. Мосин Геннадий Сидорович (26 января 1930 г., с. Камнеозерское, Свердловская обл. — 20 декабря 1982 г., Свердловск), живописец, график, художник книги. Заслуженный художник РСФСР (1981). Окончил СХУ (1951), Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (1957, мастерская В.М. Орешникова). Мастер исторической и жанровой картины, портрета, пейзажа. Участник городских, областных, региональных, республиканских, всесоюзных и международных выставок. Персональные выставки проходили в Свердловске (1981, 1990, 2000), Москве (1982), Челябинске (1985). Произведения хранятся в Екатеринбургском музее изобразительных искусств, Нижнетагильском музее изобразительных искусств, Пермской государственной художественной галерее, Челябинской областной картинной галерее, Волгоградском музее изобразительных искусств, Объединенном музее писателей Урала (Екатеринбург), частных коллекциях.

2. Под «центробежной» тенденцией авторы статьи понимают определенный набор художественных приемов, получивших широкое распространение

в книжной графике 1970-х годов. В их числе: разрушение привычного формата иллюстрации как замкнутой прямоугольной рамы, перетекание изображения с разворота на разворот. О подобных приемах писал Юрий Герчук [2, с. 227].

10. Г.С. Мосин.

Иллюстрация к сказу

«Живинка в деле».

1979.

Бумага, акварель.

Екатеринбургский музей изобразительных искусств

11. Г.С. Мосин.

Иллюстрация к сказу
«Горный мастер».

1979.

Бумага, акварель.

Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Литература

1. Алексеев Е.П. Картина Г. Мосина и М. Брусиловского «1918 год»: анализ художественной системы // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2013. № 1 (111). С. 55–69.
2. Герчук Ю.Я. Художественные миры книги. М.: Книга, 1989. 238 с.
3. Ярков С.П. Мосин // Бажовская энциклопедия / ред.-сост.: В.В. Блажес, М.А. Литовская. Екатеринбург: Сократ, 2007. С. 255.

References

1. Alekseev E.P. Kartina G. Mosina i M. Brusilovskogo "1918 god": analiz khudozhestvennoy sistemy [Painting by G. Mosin and M. Brusilovsky «1918»: an analysis of the artistic system]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnyye nauki — News of the Ural Federal University. Series 2. Humanities*, 2013, No. 1 (111), pp. 55–69. (In Russian).
2. Gerchuk Yu.Ya. *Khudozhestvennyye miry knigi* [Artistic worlds of the book]. Moscow, Kniga Publ., 1989. 238 p. (In Russian).
3. Yarkov S.P. Mosin. *Bazhov Encyclopedia*. Ekaterinburg, Socrates Publ., 2007, p. 255. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

Алексеев Евгений Павлович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург, Российская Федерация, ev-alex@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3460-6679>

Мережников Андрей Николаевич — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург, Российская Федерация, merejnikov7@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8711-4363>

ABOUT AUTHORS:

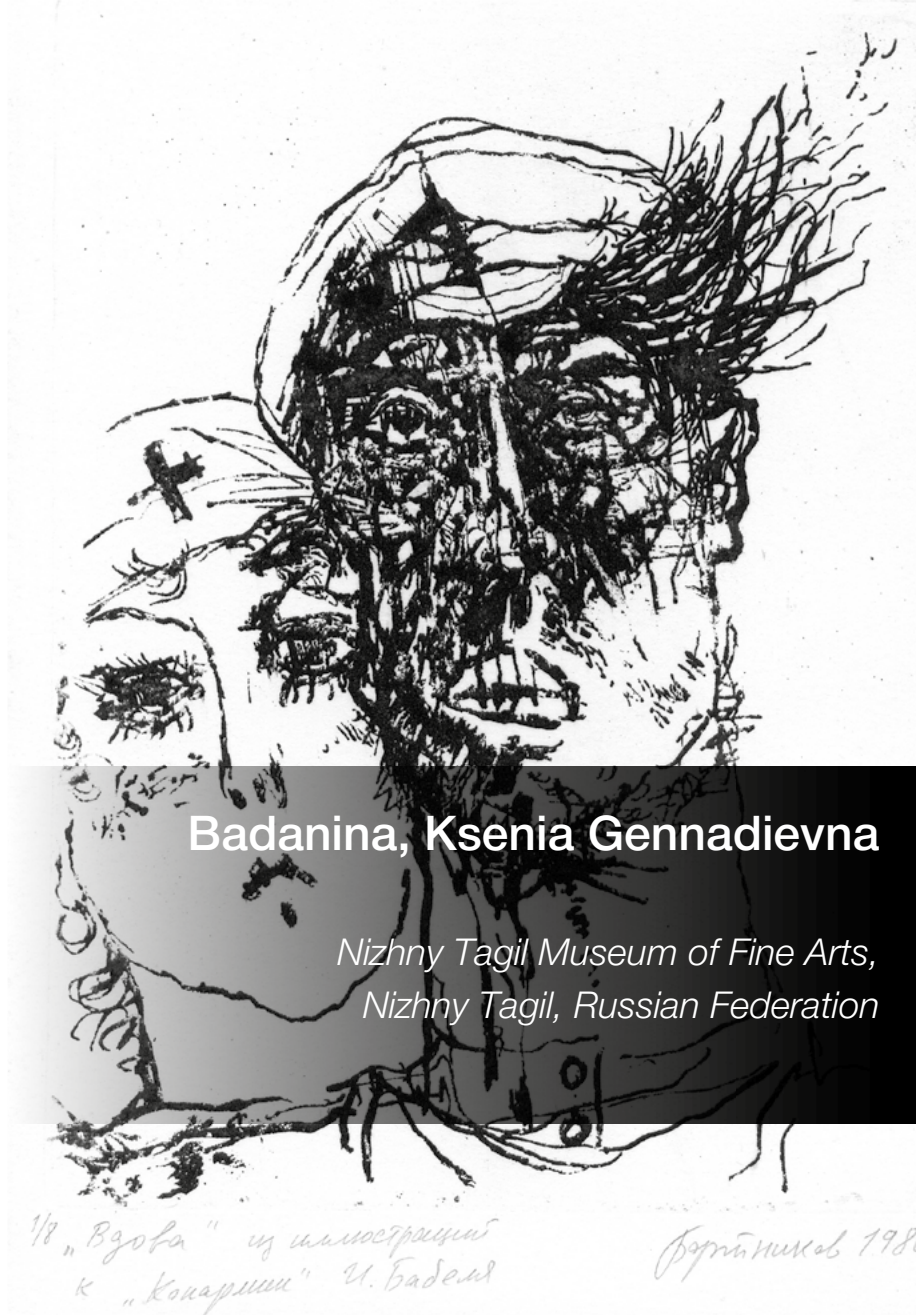
Alekseev, Evgeny Pavlovich — Cand. Sc. (Art History), Associate Professor, Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University, Yekaterinburg, Russian Federation, ev-alex@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3460-6679>

Merejnikov, Andrey Nikolaevich — Cand. Sc. (Art History), Associate Professor, Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University, Yekaterinburg, Russian Federation, merejnikov7@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8711-4363>

Для цитирования | For citation:

Алексеев Е.П., Мережников А.Н. Зримый образ сказа: иллюстрации Геннадия Мосина к «Малахитовой шкатулке» Павла Бажова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). С. 42–51. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.004>
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/830>

Alekseev E.P., Merezhnikov A.N. Visible image of the talk: illustrations by Gennady Mosin to the "Malachite Box" by Pavel Bazhov. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2022, No. 1 (24), pp. 42–51. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.004>.
Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/830> (In Russian).



Badanina, Ksenia Gennadievna

*Nizhny Tagil Museum of Fine Arts,
Nizhny Tagil, Russian Federation*

Баданина Ксения Геннадьевна

*Нижнетагильский музей изобразительных искусств,
г. Нижний Тагил, Российская Федерация*

*1/2 "Вдова" из иллюстраций
к "Конарини" И. Баденя*

Бортников 1980

**FREEDOM OF THE IMAGE
AND THE BOUNDARIES
OF THE BOOK: EVGENY BORTNIKOV
AS AN ILLUSTRATOR**

**СВОБОДА ОБРАЗА
И ГРАНИЦЫ КНИГИ:
ЕВГЕНИЙ БОРТНИКОВ КАК
ХУДОЖНИК-ИЛЛЮСТРАТОР**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.01.005

УДК 75.056(282.247.42)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена станковым иллюстративным листам и книжной графике Евгения Александровича Бортникова (1952–2013) — ведущего тагильского художника 1980–2000 годов. Проводится анализ его серий иллюстраций к ряду известных литературных произведений, а также оформления книг в сотрудничестве со Средне-Уральским и Южно-Уральским книжными издательствами, издательствами Москвы. В статье проанализирована художественная манера автора, показано изменение его индивидуального творческого стиля при работе над листами по мотивам литературных произведений и оформлении книг по заказу издательств. Подчеркивается, что при всём различии двух выделенных направлений его творчества их сближает мастерская техника, специфика графического языка и осязаемая в каждой работе личность художника, ставящего эстетическую и смысловую сторону образа во главу угла.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Евгений Бортников, иллюстрация, графика, книжная графика, тагильская графика, тагильская графическая школа.

ABSTRACT

The article is devoted to easel illustrative sheets and book graphics by Evgeny A. Bortnikov (1952–2013), the leading Tagil artist of 1980–2000. The analysis of his series of illustrations for a number of famous literary works, as well as the design of books in collaboration with the Middle Ural and South Ural book publishing houses, publishing houses of Moscow is carried out. The article analyzes the author's artistic style, shows the difference between the style of working on sheets based on literary works and the design of books commissioned by publishers. It is emphasized that for all the difference between the two identified areas of his work, they are brought together by a masterful technique, the specifics of the graphic language and the personality of the artist, which is tangible in each work, putting the aesthetic and semantic side of the image at the forefront.

KEYWORDS: Evgeny Bortnikov, illustration, graphics, book graphics, Tagil graphics, Tagil graphic school.

Введение

Евгений Александрович Бортников (1952–2013) является классиком графического искусства Нижнего Тагила и Урала 1980–2000-х годов; ведущим тагильским художником, иллюстратором, экслибрисистом, сыгравшим значительную роль в становлении графики малых форм в Нижнем Тагиле. Велика его роль и как педагога: до последних лет жизни он преподавал на художественно-графическом факультете Нижнетагильского государственного педагогического института, уделяя особое внимание дисциплинам, связанным с гравированием. В конце 1970–1980-х годов Евгений Бортников, как и многие графики его поколения, создавал иллюстрации или листы по мотивам художественной литературы¹.

Художник начал сотрудничество со Средне-Уральским (Свердловск) книжным издательством в 1982 году. В 1984 он оформил первую книгу для Южно-Уральского (Челябинск) издательства; на рубеже десятилетий выполнил заказы для московских издательств («Советская Россия» в 1990 г. и «Правда» в 1991 г.). Всего за девять лет вышло 14 книг² с иллюстрациями художника, но не все из них найдены и просмотрены De Visu. Творческая работа Евгения Бортникова для издательств нуждается в дальнейшем исследовании: требуется установление сохранности и местонахождения оригиналов иллюстраций и других элементов оформления книг; уточнение художественных техник, которые Евгений Александрович применял в работе; дальнейший поиск сохранившихся изданий с иллюстрациями графика. Постепенное исчезновение книг 1980-х годов с иллюстрациями тагильских художников — отдельная проблема, которую необходимо совместно решать исследователям, библиотекарям и библиографам. Соответственно, целью данной статьи является анализ произведений художника, его художественной манеры и индивидуального творческого стиля. В качестве методов использованы историко-биографический и ряд искусствоведческих методов.

Обсуждение

Сотрудничество с крупными региональными издательствами было не случайным. На протяжении 1980-х годов Евгений Бортников создавал серии станковых иллюстраций к русской и мировой литературной классике: листы к повести А.Н. Толстого «Похождение Невзорова, или Ибикус» (1979), к сборнику рассказов И.Э. Бабея «Конармия» (1980–1984), к стихам Шарля Бодлера «Цветы зла» (1981), к комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» (1982–1989), к повести А.П. Платонова «Котлован» (1989). Данные работы создавались автором для решения художественных и философски-смысловых задач; выражают авторскую трактовку

сюжета и образов, демонстрируют виртуозное владение техниками черно-белой печатной гравюры. Они не предназначены для использования в качестве книжных иллюстраций, но с успехом были продемонстрированы на выставках и получили престижные награды.

Создание графических листов по мотивам литературных произведений является объединяющей чертой в творческой биографии многих художников в 1970–1980-е годы. Литература стала для них в этот период тем отдохновением, пространством свободы и бесконечных эстетических, нравственных и философских поисков, в которых так нуждались многие авторы в позднесоветское время. Некоторые книги постепенно выходили из запрета и печатались, некоторые можно было найти в самодельно перепечатанном или переписанном формате. Художники создавали небольшие по размеру листы, работа над которыми часто не требовала даже наличия мастерской, и воплощали в этих произведениях «в стол» свои идеи и представления о художественных ценностях, содержании и форме. А литература становилась не только вдохновляющим толчком к творчеству, но зоной личной художественной безопасности и воплощения нравственных идеалов. Безусловно, манера одного и того же автора могла значительно меняться, когда от «свободы образа» — графики по мотивам литературы — он переходил к «границам книги» — работе по заказу конкретного издательства.

Станковые иллюстрации по мотивам литературных произведений и книжная графика, созданная Евгением Бортниковым в восьмидесятые годы для конкретных изданий, являют собой как бы два параллельных художественных мира: некоторая общность в технике и композиционных решениях, различия в характере образов, в глубине поставленных вопросов и в философичности раскрытых тем. Только постепенный анализ этих двух столь непохожих и столь эстетически выверенных художественных миров может дать полное представление о Евгении Бортникове как художнике, работающем и со станковой, и с книжной иллюстрацией.

Первое известное обращение³ автора к иллюстрированию литературного произведения относится к концу 1970-х. Восемь черно-белых линогравюр к повести А.Н. Толстого «Похождение Невзорова, или Ибикус» (рис. 1) были отмечены наградами (почетные дипломы Союза художников РСФСР и Министерства культуры России) и привлекли внимание издателей к Евгению Бортникову как художнику книги. График работает на контрасте черного и белого, он уделяет большое внимание выразительности черного пятна и белого фона, пластике линии [3]. Небольшие штрихи, прерывистые изогнутые линии создают силуэт героя, его

1. **Е.А. Бортников.**
Иллюстрации к повести
А.Н. Толстого
«Похождения
Невзорова,
или Ибикус».
 Лист 8.
 1979.
 Бумага, линогравюра.
 20,5 x 13,8.
 Нижнетагильский музей
 изобразительных
 искусств



лицо с неповторимой выразительной мимикой. Рисуя Семена Невзорова — человека, который быстро приспосабливается к жизни в разваливающейся революционной России и, оказываясь в эмиграции, извлекает выгоду из чужого несчастья, — Е.А. Бортников иронизирует, «подшучивает» над героем, но в то же время делает акцент на его нравственном упадке и деградации: маленькие глаза, массивные нос и челюсть, заплывшее лицо, щетина и плешивость, поверхностное и самолюбивое выражение лица. В портретных характеристиках художник проявляет себя как прекрасный психолог, глубоко и пристально прочитывающий произведение, улавливающий внутреннюю сложность характеров.

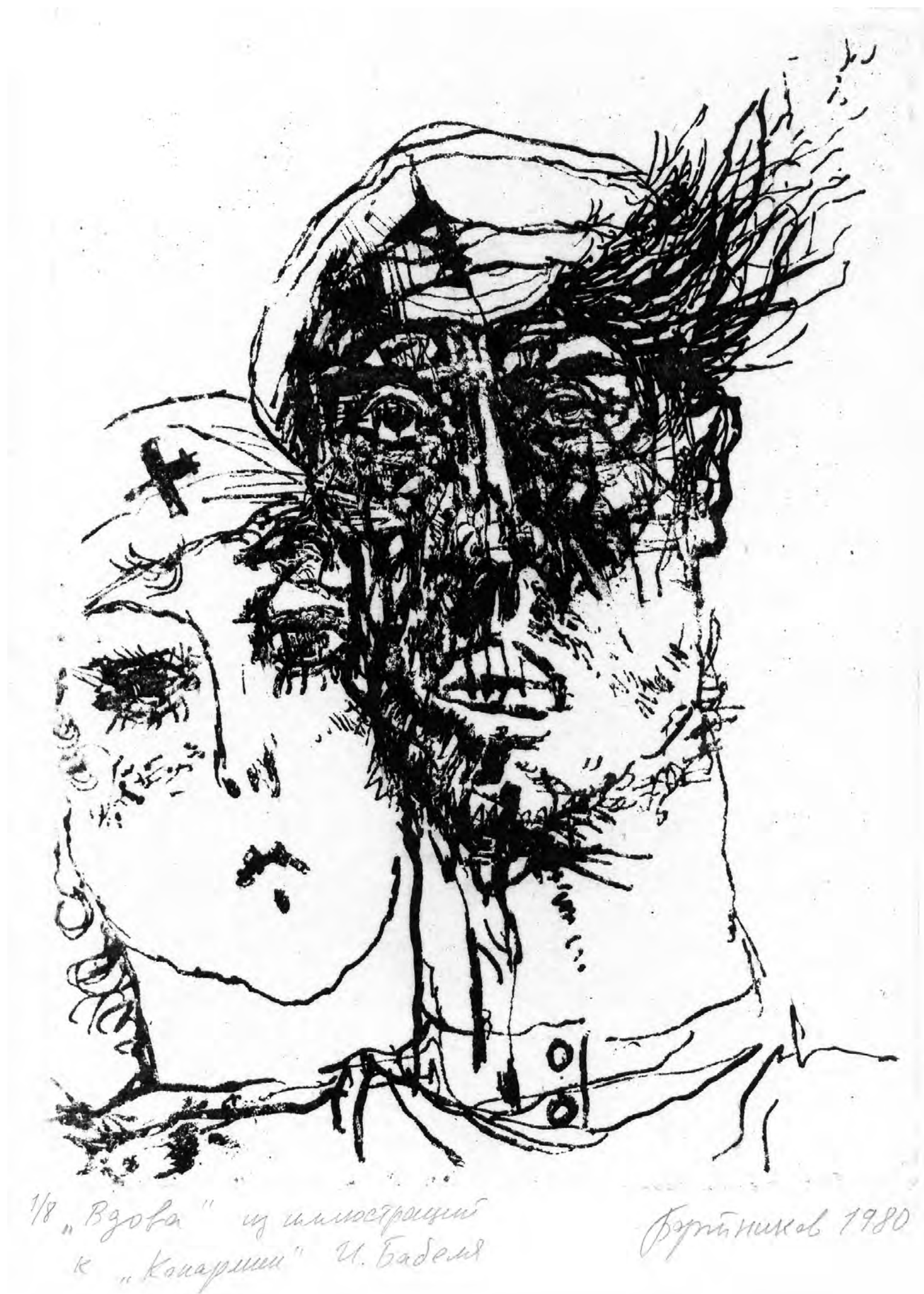
В 1980 году он обратился к иллюстрированию рассказов И. Бабеля, посвященных Гражданской войне, под общим названием «Конармия» (рис. 2). «Конармия» — одно из самых сложных с точки зрения сюжета, образности и языка отечественных произведений XX века; оно не просто читывается, анализируется и переводится на язык

визуальных образов. Первый вариант иллюстраций был сделан Евгением Бортниковым в технике гравюры на оргстекле, но не удовлетворил автора. Лишь нетипичный для художника резерваж позволил воплотить замысел: «дал возможность... обрести необходимую свободу и экспрессию художественного языка» [3]. Листы гротескные, акцентирующие внимание на овале лица, мимике персонажей. Сочетание белого пространства и изогнутых черных линий выражает характер взаимодействия героев: они одновременно отстранены друг от друга, как будто направляя внимание на читателя-зрителя, и поглощены эмоциональным диалогом друг с другом, который на большинстве листов оформлен как прямая речь, емкие и хлесткие текстовые включения. Пластический язык, его хаотичные, как будто разорванные линии и пятна, становится воплощением языка писателя и выражением времени.

Евгений Бортников гротескно и условно-обобщенно рисует социальные типы начала XX века, изначально воссозданные в литературных произведениях А.Н. Толстого и И.Э. Бабеля — участников непростых событий рубежа веков. Как и названные авторы, художник не судит о героях просто и прямолинейно, он создает сложные образы, над которыми долго работает и ищет их адекватное визуальное воплощение.

Одиночество, неприкаянность человека, противоестественность и жестокость событий, личная трагедия и опустошенность души звучат лейтмотивом во многих отечественных произведениях начала XX века. Но большинство из них были забыты, не издавались и лишь в 1980–1990-е годы, словно некое откровение, вновь стали доступны широкой общественности, читаемы и обсуждаемы. В 1987 году в СССР выходит «Котлован» Андрея Платонова, а в 1989 серию оригинальных графических листов по мотивам повести создает Евгений Бортников. В центре работ вновь человек — его отчужденность, тоска, изломанная судьба: портреты «Активист», «Вощёв», «Инвалид», «Настя» [4]. Образы словно высвечены на черном тушевом фоне и расчерчены множеством хаотичных штрихов, фигуры изломаны, лица неестественно запрокинуты или развернуты, будто погружены в собственную боль.

Визуализация психологии человеческих отношений, заключенной в литературном произведении, по-видимому, крайне интересовала Е.А. Бортникова. Тонкие художественные приемы воплощения внутреннего состояния и характера героя наполняют иллюстрации к комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума». С одной стороны, перед читателями — вполне привычные персонажи программного классического произведения, а с другой, — предельно эмоциональные образы-типы,



2. Е.А. Бортников.
Серия иллюстраций
к книге И. Бабея
«Конармия».

Лист 1.

Вдова.

1980.

Бумага, резерваж.

Лист 25,9 x 21,0;

изображение 17,6 x 12,8.

Нижнетагильский музей

изобразительных

искусств

условно воплощающие определенную мысль и жизненную позицию. Художник почти не обращает внимания на интерьер, убранство помещений. В центре черно-белых гравюр на оргстекле — фигура человека, его жесты и выражение лица. Листы Евгения Бортникова к сюжетным литературным произведениям отличает нечто кинематографичное: «кадрирование, сдвиг фигуры, неожиданный ракурс» [1]. Линии как будто объединяют героев между собой, соединяют их со средой: «тающие модуляции тона» [1] создают возвышенный, благородный, но несколько отстраненный и холодный образ Софьи; прямые линии, статичные геометрические формы рожают комичные и вместе с тем косно-основательные облики Фамусова и Скалозуба. Лиза изображена в момент повышенного напряжения: эмоциональное движение руки, опасливый поворот головы в сторону крадущегося к ней Фамусова. Художник изображает мир комедии А.С. Грибоедова как пространство, наполненное эмоциями, яркими личностями, спорами, мыслями и действиями. Классическое произведение словно обретает новое звучание, а возможно, возвращается к звучанию старому: к тому «живому», современному смыслу, к тем актуальным темам и характерам, которые воплотил писатель и которые постепенно устаревают и стираются с течением времени, подпадают под влияние идеологий, воспитательной официальной функции и школьной трактовки программной пьесы.

В начале восьмидесятых годов Е.А. Бортников создает в технике гравюры на оргстекле неизданные иллюстрации к поэтическому сборнику французского модерниста Шарля Бодлера «Цветы зла» (1981). Стилистически данные работы больше напоминают самостоятельные листы, лишь оттолкнувшиеся в идейном замысле от стихов, но в то же время воссоздавшие их неповторимый мир. Безликие, экспрессивные, обнаженные женские фигуры, сотканые из эмоциональных, собранных в единый рисунок линий, вторят эстетским и скандальным, объединяющим возвышенные и приземленные мотивы стихам Шарля Бодлера. Любопытно, что гравюры к «Цветам зла» по эстетике связаны со знаменитыми ксилографиями Е. Бортникова в жанре NU, прославившими автора в 1990-е годы, и, возможно, стали отправной точкой к ним.

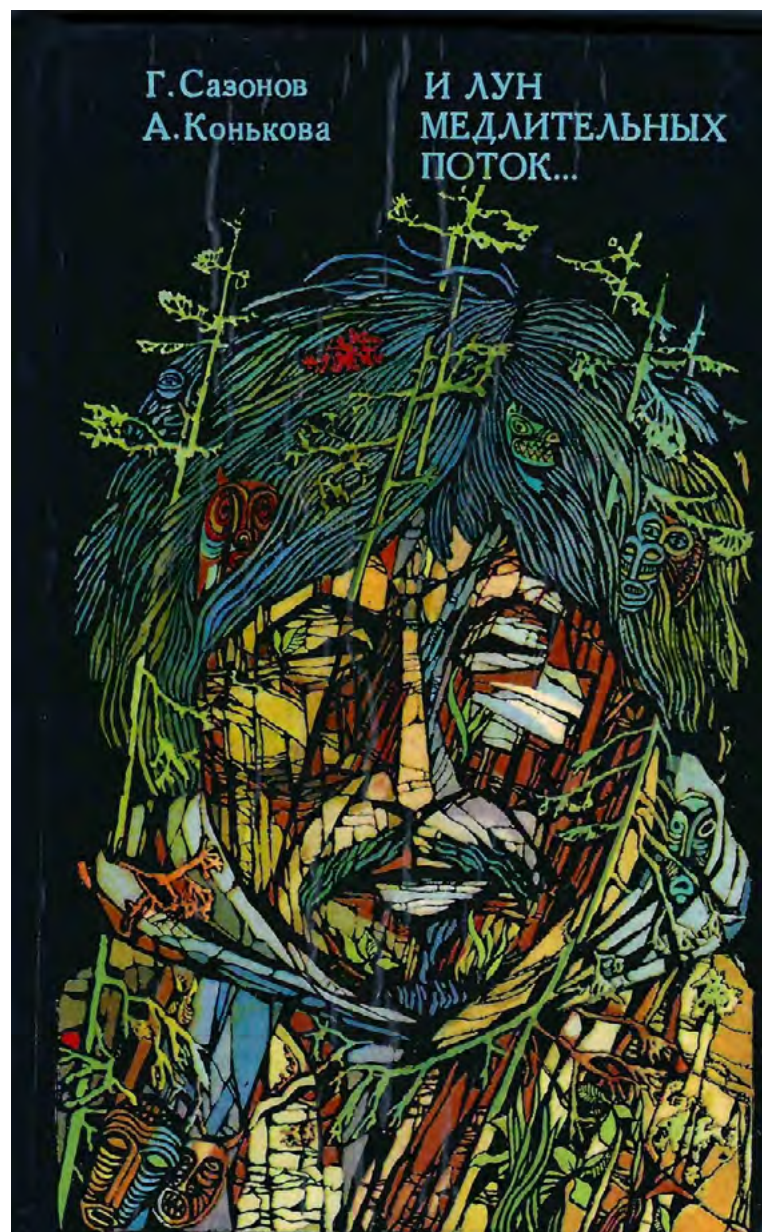
Художественный язык Евгения Бортникова становится иным, когда он работает над оформлением книг по заказу издательств. Это обусловлено и четким техническим заданием издателей, и полиграфическими возможностями печати, когда график вынужден упрощать и минимизировать рисунок. Но именно в этом союзе художника и издателя кроется ценность книг, оформленных в 1980-е годы на Урале: издатели сознательно обращаются к сильным графикам, работа которых повысит

изобразительную культуру книги, а для художников такое сотрудничество становится и средством стабильного заработка, и возможностью создать визуальный образ конкретной книги, попробовать себя в новой творческой роли.

Для Средне-Уральского и Южно-Уральского издательств Е.А. Бортников проиллюстрировал двенадцать книг: произведения отечественных писателей регионального значения, работавших в основном во второй половине XX века. Безусловно, данный литературный материал, при его относительном разнообразии, не обладает той философской глубиной, образностью и многозначностью, какими характеризуются книги А.Н. Толстого, И.Э. Бабеля, А.П. Платонова, А.С. Грибоедова и Ш. Бодлера. Но он является ценным с точки зрения истории и культуры, развития литературы XX века и включает в себе интересный изобразительный потенциал.

В Средне-Уральском издательстве вышло десять книг с оформлением Е. Бортникова. Роман-сказание тюменского писателя Г. Сазонова и мансийского автора А. Коньковой «И лун медлительный поток...» (издание 1982 года) наполнен отсылками к мансийским легендам, элементами традиционного уклада местных жителей и красотой сибирской природы. На обложке мы видим крупный фронтальный портрет мужчины-манси, мозаично собранный из элементов лесного пространства и ритуальных масок (рис. 3). Особой символикой в обложке обладает цвет — «природные» оттенки зеленого, коричневого, синего. Схожей по образности и цветовой гамме получилась обложка к роману ненецкого прозаика И. Истомина «Встань трава» (издание 1983 года). В произведении повествуется о больном мальчике Ильке, что отсылает читателей и к легендам ненецкого народа, и к былинам об Илье Муромце. На обложке вновь фигура-воплощение коренных северных народов, вновь несколько оттенков зеленого цвета, но теперь образ наполнен динамизмом, созданным с помощью устремленной вверх диагонали, и революционным пафосом: красный флаг, книга под заглавием «Мы не рабы» за поясом героя.

Персонажи в книжной графике Е.А. Бортникова для издательств не так многогранны и психологически сложны, как его герои в иллюстрациях «для выставок», но сохраняют определенную глубину и недосказанность. Герой цветной обложки прозаического сборника уральского писателя В. Климушкина «Чай с малиновым вареньем» (издание 1982 года) прост и обобщен — пожилой скромный мужчина спокойным движением открывает дверь, читатель почти не видит его глаз, черт лица, но улавливает серьезность, груз прожитой жизни и некую обеспокоенность. Галерею подобных черно-белых портретов, когда лишь едва



ощущается созданный сеткой штрихов эмоциональный настрой героя, художник создает для детектива В. Печёнкина «Неотвратимость» (издание 1985 года). В обложке ведущую роль играет город как место развития действия остросюжетной книги: статичные вертикали белых домов и деревьев на сине-зеленом фоне и динамичные горизонталы мчащейся машины и убегающих от нее людей. График создает художественное пространство детектива как жанра: место преступления и эмоции действующих лиц.

В 1984 году Е.А. Бортников оформил две книги для Южно-Уральского книжного издательства. Для «Грозового ущелья» А. Генералова — произведения, посвященного военной операции Великой Отечественной войны, — он создал динамичный черно-белый фронтиспис, изображающий трех мужчин с поднятыми руками, револьвер одного из них «перелетает» на другую страницу, как бы связывая лист воедино. Для обложки другой

книги Южно-Уральского книжного издательства — «Дым над чужой кровлей» Б. Галязимова — Евгений Бортников делает линогравюру с пейзажем. За сочетанием серых и иссиня-зеленых пятен не сразу улавливается символическое изображение задымленных горящих домов, телеграфного столба на переднем плане.

Подобные «пейзажные» обложки автор продолжает создавать и для Средне-Уральского книжного издательства. Так, в обложке к стихам В. Волковца «Отцовский лес» (издание 1986 года) силуэтное и контурное изображение ветвистых деревьев словно отсылает к родному дому, ушедшему и оставшемуся в воспоминаниях детства, то есть к тому хрупкому и одновременно вечному, связанному с природой прошлому, по которому ностальгирует в своих стихах поэт. А на обложке к прозе В. Пономарева «Ржаное поле» (издание 1986 года) изображена дремучая тайга, которую осваивает человек на лесозаготовках. Сам лес Е. Бортников изобразил с помощью эстетичного контраста темно-синего и светло-голубого. Образ человека входит в обложку диагонально расположенными прямоугольными спилами желтого, красного, светло-коричневого цветов. Графично решил задачу художник в книге С. Шерлинга «Десант» (издание 1988 года): на черной обложке белыми линиями и пятнами изображен прицеливающийся десантник (само название «Десант» напечатано красными буквами), а заставками к разделам книги служит, напротив, черный силуэт военного на белом фоне.

Во время работы со Средне-Уральским издательством художник дважды обращался к иллюстрированию детской литературы: повесть А. Власова «Оранжевые табуны» (издание 1985 года) и книга В. Турунтаева «Сам-Семьсот, или Повесть о трех фантазерах» (издание 1988 года). Оба произведения посвящены типичным для советской литературы сельскохозяйственным темам и носят развлекательно-воспитательный характер: «оранжевые табуны» — это тракторы, а «сам-семьсот» — это символ превосходного урожая. Цветные обложки (рис. 4) и черно-белые иллюстрации наполнены деталями, юмором. Они повествовательны и стремятся рассказать всю историю целиком, передать характер, внешность, увлечения героев. Автор работает тушью и пером, где-то создает пространство с помощью мелких штрихов, где-то — силуэт с помощью непрерывных линий.

К сожалению, остается неизвестной информация о некоторых книгах, оформленных Е.А. Бортниковым: повесть М. Анисимковой «Лицом к ветрам» (1984), сказка И. Калинкина «Колесо» (1990, «Советская Россия», Москва), роман А. Конан-Дойля «Белый отряд» (1990, «Правда», Москва). Не выпущена книга для издательства «Советская

3. **Г. Сазонов,**
А. Конькова.
И лун медлительный
поток.

Обложка книги.
Свердловск,
Средне-Уральское
книжное издательство,
1982



4. **В.Ф. Турунтаев.**
Сам-семьсот,
или Повесть
о трех фантазерах.

Обложка книги.
Свердловск,
Средне-Уральское
книжное издательство,
1988

Россия» (Москва, 1991) Джерома К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки. Как мы писали роман. Рассказы» [2].

Заключение

Роль Евгения Бортникова в развитии искусства станковой иллюстрации и книжной графики на Урале и, конечно, в Нижнем Тагиле трудно переоценить. Во многом его активная деятельность как художника книги позволила другим тагильским графикам начать сотрудничество с издательствами Урала в 1980–1990-х годах. Сам Евгений Бортников к оформлению книг в девяностые годы, по-видимому, больше не обращался. Но в последние советские десятилетия литература стала для него, с одной стороны, прекрасным источником вдохновения, новых идей и толчком к формально-эстетическим поискам, а с другой, — сферой каждодневной работы и источником заработка. Как в станковых иллюстрациях, так и в книжной графике для издательств Е. Бортников «изображает» текст, погружает читателя в его пространство, часто находя выразительный образ, символизирующий сюжет, замысел произведения. Художник поразительно психологичен и кинематографичен: через позу и движение, мимику и жесты, диалог и взаимодействие героев, композиционные приемы он раскрывает глубинные характеристики персонажей, символическую сторону произведения, общечеловеческие и философские смыслы. Герои «выставочных» листов по мотивам произведений более сложны и многозначны, решены условно с художественным акцентом на роль линии, пятна, штриха, изобразительных возможностей определенной техники печатной графики. Персонажи иллюстраций в изданных книгах более реалистичны и типизированы, они словно направлены на узнавание в них самих себя, окружающих людей и целых народностей. Визуальные образы в книгах, как и в неизданных иллюстрациях, также символичны, но символизм этот повествователен, он постепенно считывается и раскрывается, почти не оставляя ощущения недосказанности и вопросов.

Как бы ни были различны иллюстрации Евгения Бортникова, выполненные по заказу и по собственному вдохновению, их сближает мастерская техника, специфика графического языка и осязаемая в каждой работе личность художника, ставящего эстетическую и смысловую сторону образа во главу угла. Для художника всегда были важны глубокие нравственные вопросы, поставленные в литературном произведении, нюансы психологии и взаимодействия героев. Он решал в станковых и иллюстративных листах вопросы формы и композиции, создав свой индивидуальный пластичный язык.

Примечания

1. Серии иллюстраций Е.А. Бортникова к литературным произведениям (не изданы):

— иллюстрации к повести А.Н. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус». 1979. Бумага, линогравюра. 20,5 x 13,8 и 16 x 10. Нижнетагильский музей изобразительных искусств;

— серия иллюстраций к книге И. Бабея «Конармия». Лист 1–7: Вдова; Эскадронный Трунов; Письмо; Чесники; Смерть Долгушова; Соль; Иваны. 1980–1984. Бумага, резерваж. Бумага, гравюра на оргстекле. 1). 28,6 x 23,0; 17,4 x 13,0; 2). 28,6 x 23,0; 17,4 x 13,0; 3–7). 17,5 x 26,0;

— иллюстрации к книге Ш. Бодлера «Цветы зла». 1981. Бумага, гравюра на оргстекле;

— иллюстрации к комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума». 1982–1989. Бумага, гравюра на оргстекле. 10 x 6,2. Ирбитский Государственный музей изобразительных искусств;

— иллюстрации к повести А. Платонова «Котлован». 1989. Бумага, тушь, перо;

— иллюстрации и оформление книги Джерома К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки. Как мы писали роман. Рассказы». 1991 (по заказу издательства «Правда», Москва).

2. Книги с иллюстрациями или оформлением Е.А. Бортникова:

— Сазонов Г., Конькова А. И лун медлительный поток. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1982. 256 с.

— Климушкин В.М. Чай с малиновым вареньем: Повести и рассказы. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1982. 222 с.

— Истомин И.Г. Встань-трава: роман. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1983. 205 с.

— Генералов А.П. Грозное ущелье: повести, рассказ. Челябинск: Южно-Уральское книжное издательство, 1984. 183 с.

— Гилязимов Б. Дым над чужой кровлей. Челябинск: Южно-Уральское книжное издательство, 1984. 178 с.

— Печенкин В.К. Неотвратимость: повести. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1985. 384 с.

— Власов А.А. Оранжевые табуны: повесть о юном механизаторе Мише Коровине. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1985. 112 с.

— Волковец В.М. Отцовский лес: Стихи. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1986. 78 с.

— Анисимкова М.К. Лицом к ветрам: Повесть. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1984. 223 с.

— Пономарев В. Ржаное поле. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1986. 93 с.

— Шмерлинг С.Б. Десант: повести. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1988. 286 с.

— Турунтаев В.Ф. Сам-семьсот, или Повесть о трех фантазерах. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1988. 125 с.

— Калинин И. Колесо: сказка. Москва: Советская Россия, 1990. 27 с.

— Конан-Дойл А. Белый отряд: роман. Москва: Правда, 1990.

3. По воспоминаниям Галины Сергеевны Бортниковой, вдовы художника, в 1977 году Е.А. Бортников сделал два рисунка (тушь, перо) по мотивам романа Ф.М. Достоевского «Идиот»: портрет Настасьи Филипповны и Настасья Филипповна, бросающая деньги в огонь. Затем работы были выполнены в технике линогравюры. Сохранность и местонахождение листов неизвестны.

Литература

1. Белохонов В.Н. Иллюстрации Евгения Бортникова к комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» // *Homolegens в прошлом и настоящем: материалы Всероссийской научно-практической конференции*, Нижний Тагил, 23–23 мая 2007 г. / отв. ред. О.В. Рыжкова. Нижний Тагил: Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия, 2007. С. 350–353.
2. Ильина Е.В. Жанр NU в творчестве тагильского художника Евгения Бортникова // *Вторые Худояровские чтения: научное издание. Доклады и сообщения*. 25–27 октября 2005 г. / ред. Л.А. Павленко, А.Х. Фахретденова. Нижний Тагил: [б. и.], 2005. С. 105–113.
3. Курманаевская Г.Л. Евгений Бортников // Евгений Бортников. Графика / Свердловская организация художников РСФСР. Свердловск: [б. и.], 1985. С. 1–2.
4. Курманаевская Г.Л. Бортников Евгений Александрович // Педагоги-художники Нижнетагильского государственного педагогического института. Нижний Тагил: НТГПИ, 1999. С. 18–19.

References

1. Belokhonov V.N. Illyustratsii Yevgeniya Bortnikova k komedii A.S. Griboyedova "Gore ot uma" [Illustrations by Evgeny Bortnikov for the comedy by A.S. Griboyedov "Woe from Wit"]. Ryzhkov O.V. (ed.). *Homolegens v proshlom i nastoyashchem* [Homolegens in the Past and Present: Conference Proceedings]. Nizhny Tagil, Nizhny Tagil State Social and Pedagogical Academy, 2007, pp. 350–353. (In Russian).
2. Ilyina E.V. Zhanr NU v tvorchestve tagil'skogo khudozhnika Yevgeniya Bortnikova [Genre NU in the work of the Tagil artist Evgeny Bortnikov]. Pavlenko L.A., Fakhretdenova A.Kh. (eds.). *Vtoryye Khudoyarovskiye chteniya* [Second Khudoyar Readings: Conference Proceedings]. Nizhny Tagil, S. n., 2005, pp. 105–113. (In Russian).
3. Kurmanaevskaya G.L. Evgeny Bortnikov. *Yevgeniy Bortnikov. Grafika* [Evgeny Bortnikov. Graphics]. Sverdlovsk, S. n., 1985, pp. 1–2. (In Russian).
4. Kurmanaevskaya G.L. Bortnikov Evgeny Alexandrovich. *Pedagogi-khudozhniki Nizhnetagil'skogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo institute* [Teachers-artists of the Nizhny Tagil State Pedagogical Institute]. Nizhny Tagil, NTGPI Publ., 1999, pp. 18–19. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Баданина Ксения Геннадьевна — заведующая филиалом «Региональное искусство Урала», Нижнетагильский музей изобразительных искусств, г. Нижний Тагил, Российская Федерация, ksusha-badanina@mail.ru

ABOUT AUTHOR: Badanina Ksenia Gennadievna — Head of the branch "Regional Art of the Urals", Nizhny Tagil Museum of Fine Arts, Nizhny Tagil, Russian Federation, ksusha-badanina@mail.ru

Для цитирования | For citation:

Баданина К.Г. Свобода образа и границы книги: Евгений Бортников как художник-иллюстратор // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). С. 52–61. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.005>
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/844>

Badanina K.G. Freedom of the image and the boundaries of the book: Evgeny Bortnikov as an illustrator. *Iskusstvo Evrazii* — The Art of Eurasia, 2022, No. 1 (24), pp. 52–61. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.005>.
Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/844> (In Russian).



Bryuzgina, Olga Ivanovna

*All-Russian Decorative Art Museum,
Moscow, Russian Federation*

Брюзгина Ольга Ивановна

*Всероссийский музей декоративного искусства,
г. Москва, Российская Федерация*

**WAYS TO REVIVE TRADITIONS
OF THE ZLATOUST ENGRAVING ON STEEL
IN THE LATE 1950S
(A STUDY OF THE CREATIVE
HERITAGE M.D. RAKOV)**

ПУТИ ВОЗРОЖДЕНИЯ ТРАДИЦИЙ
ЗЛАТОУСТОВСКОЙ ГРАВЮРЫ
НА СТАЛИ В КОНЦЕ 1950-Х ГОДОВ
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСКОГО
НАСЛЕДИЯ М.Д. РАКОВА)

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.01.006

УДК 76(470.54)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена развитию и современному состоянию ведущих художественных производств Урала и в частности деятельности Научно-исследовательского института художественной промышленности, специалисты которого принимали активное участие в создании образцов декоративных изделий для массового производства и выставочных программ. Детально рассмотрена история традиционной златоустовской гравюры; показано, что на протяжении всего XX столетия задачи ее сохранения и планы по расширению производства товаров народного потребления массового ассортимента периодически входили в противоречия друг с другом. Отмечено, что важным этапом в истории златоустовской гравюры стало сотрудничество предприятия с ведущими специалистами института и художником М.Д. Раковым, предложившим ряд эскизов, которые заслужили высокую оценку.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: гравюра по стали, миниатюра, художественные промыслы, холодное оружие, М.Д. Раков, Научно-исследовательский институт художественной промышленности.

ABSTRACT

The article is devoted to the development and current state of the leading art industries in the Urals and, in particular the activities of the Research Institute of the Art Industry, whose specialists took an active part in creating samples of decorative products for mass production and exhibition programs. The history of traditional Zlatoust engraving is considered in detail; it is shown that throughout the 20th century, the tasks of its preservation and plans to expand the production of consumer goods of a mass assortment periodically came into conflict with each other. It is noted that an important stage in the history of the Zlatoust engraving was the cooperation of the enterprise with the leading specialists of the Institute and the artist M.D. Rakov, who proposed a number of sketches, which were highly appreciated.

KEYWORDS: engraving on steel, miniature, art crafts, edged weapons, M.D. Rakov, Research Institute of Art Industry.

Введение

Творческой лабораторией промыслов называл Научно-исследовательский институт художественной промышленности (НИИХП) Виктор Михайлович Василенко.¹ Специалисты института принимали активное участие в создании образцов декоративных изделий для массового производства и выставочных программ.² По словам В.М. Василенко, это был «особый тип художника, всецело посвятившего себя развитию народного искусства и как бы растворившегося в нём» [3, с. 135]. Именно такой и была творческая деятельность М.Д. Ракова в системе НИИХП. На протяжении 1920–1960-х гг. он активно сотрудничал с мастерами промыслов, а с 1947 года был членом ученого и художественного советов института [9, с. 42]. Его авторские произведения высоко ценили известные специалисты и коллеги [2, с. 336].

Обсуждение

Культура златоустовской гравюры на стали возникла и развивалась как авторское искусство украшения личного холодного и огнестрельного оружия. Это был вид жанровой миниатюры, который предполагал особые композиционные и художественные принципы и законы. На протяжении всего XX столетия задачи сохранения традиционной златоустовской гравюры и планы по расширению производства товаров народного потребления массового ассортимента периодически входили в противоречия друг с другом.

В начале XX века, в годы Первой мировой и Гражданской войн и особенно в первые десятилетия советской власти массовое холодное оружие было необходимо армии, но оно не предполагало обязательного художественного оформления, в котором во всём великолепии было бы представлено традиционное искусство златоустовских художников и гравёров. В середине 1940-х годов художественное оружие вновь обрело творческую и личностную персонификацию: «В годы Великой Отечественной войны художники Златоуста создавали много наградного оружия для Героев Советского Союза... Златоустовские клинки с изображениями, отражающими тематику боевых сражений, стали символами воинской чести, доблести и героизма», — писал об этом времени ведущий научный сотрудник и художник НИИХП Пётр Иванович Уткин [8, с. 21; 11, с. 94].

В этом наградном оружии яркая триумфальная историко-героическая тема войны и совершенная классическая форма клинка позволили воскресить приемы классической златоустовской гравюры по стали и ее историческую сюжетную драматургию. После войны необходимость восстановления экономики мирного времени привела к возврату ассортимента и технологии массового

производства довоенного периода.³ К середине 1950-х годов руководству отрасли стало очевидно, что эта ситуация мешает не только современному развитию производства, но и творческому становлению нового поколения художников [8, с. 23].⁴

В 1956 году по распоряжению Министерства местной промышленности ученый совет НИИХП поручил известному ученому, искусствоведу и ведущему сотруднику института В.М. Василенко изучить художественное и техническое состояние златоустовского производства и подготовить развернутую аналитическую справку [4; 5]. Целью было оценить технический ресурс и профессиональный уровень художников и мастеров промысла. Подводя итоги выставочной практики и обсудив результаты исследования В.М. Василенко, специалисты института пришли к выводу, что коллектив готов к инновациям и для расширения златоустовского производства необходимо только изменить ассортимент, сделав его более актуальным и эргономичным, разработать новый тип декора, который соединил бы традицию промысла и современность.

В 1958 году по решению ученого совета НИИХП началось сотрудничество М.Д. Ракова с художниками Златоуста. Совместно с П.И. Уткиным он не только проводил в Челябинске семинары с художниками и мастерами завода, но и принял участие в разработке новой стратегии развития этого старинного производства.⁵

Первые эскизы М.Д. Ракова были приняты в работу уже в 1959 году.⁶ Позже художник выполнил еще несколько рисунков для новых образцов изделий.⁷ Они кардинально отличались от стандартного ассортимента не только сюжетами изображений, но и техникой исполнения. Рисунок носил обобщенный, очень лаконичный, откровенно стилизованный характер. Его выразительность строилась на остром контрасте глубокого черного фона и сияющих, золотистых силуэтных изображениях зверей и птиц. Раков предложил ассортимент, созвучный современному образу жизни и стилю эпохи [7]. Главный акцент был сделан на эргономичную форму предметов и художественную выразительность авторского оригинального рисунка.

Работа над серией эскизов нового ассортимента для Златоустовского завода стала не только вехой в истории этого художественного производства, но и очень важным периодом в жизни самого художника. В начале 1950-х годов он уже не мог сам работать как исполнитель, и основным занятием в этот период для него была методическая работа с мастерами промыслов и проектирование новых изделий и вариантов декоративной росписи.⁸ Проекты этого заключительного этапа в его творческой деятельности можно рассматривать как вершину профессионального опыта

1. Сотрудники НИИХП
П.И. Уткин и М.Д. Раков
на семинаре
с художниками
Златоустовского
завода.

Челябинск.

1959 год.

Фотография из частного
архива.

Москва



и мастерства. Работа над эскизами для Златоустовского завода позволила Ракову реализовать идеи, которые разрабатывались им еще в 1930 — начале 1950-х годов.⁹ Анализ подготовительных эскизов показывает, что художник видел свою задачу в создании особого типа силуэтного рисунка, выразительного и сравнительно легко применимого в любом художественном производстве.¹⁰

По мнению художественного совета НИИХП, задача по разработке нового массового ассортимента, рентабельного и современного по стилю, для Златоуста была М.Д. Раковым выполнена блестяще. Но на самом предприятии изделия по проектам художника выпускались малой серией только в конце 1950-х и начале 1960-х годов.

Вероятно, в этом случае на практике сработал принцип, о котором в работе с промыслами, по словам В.М. Василенко, настаивал А.В. Бакушинский еще на заре становления научно-практической деятельности НИИХП. Ученый был убежден, что любой промысел будет живым художественным производством только в том случае,

если созданием новых современных образцов займутся сами мастера и художники этих производств, выросшие на местной художественной и культурной традиции. По мнению А.В. Бакушинского, авторские произведения и эскизные проекты художников института для мастеров промыслов должны были играть роль всего лишь эталонных образцов, иллюстрировать инновационные идеи, служить «методическим материалом», который позволил бы художникам промысла самим воплощать в жизнь собственные авторские идеи [3, с. 131].

Особенность проектов М.Д. Ракова заключалась в их универсальном и технологичном способе художественного проектирования. Еще в 1930-е годы, в начале сотрудничества с предприятиями народных промыслов, художник предложил использовать для создания новых декоративных решений метод прагматичного «мозаичного набора». Он позволял мастерам освоить изображение всего нескольких объектов модельного ряда и, пользуясь ими как мозаикой, самостоятельно



2. Подготовительный
рисунок к эскизу
«Тревожная
переправа».

1959.

Фотография из частного
архива,
Москва

создавать новые сюжетные композиции, варьируя одни и те же персонажи в разных ситуациях и сочетаниях.¹¹

Художник видел свою задачу не только в создании нового ассортиментного ряда, но и в разработке особого типа силуэтного рисунка, применимого в системе массового производства. Однако именно в этой простоте и таилась главная проблема и сложность. За внешней легкостью должно было стоять мастерство опытного гравера и рисовальщика. Но к середине 1950-х годов декоративное оформление основной массы изделий выполнялось по печатному трафарету, и эта практика, вероятно, не позволяла без потери художественного качества переводить элегантные и изящные рисунки М.Д. Ракова на тиражные изделия.

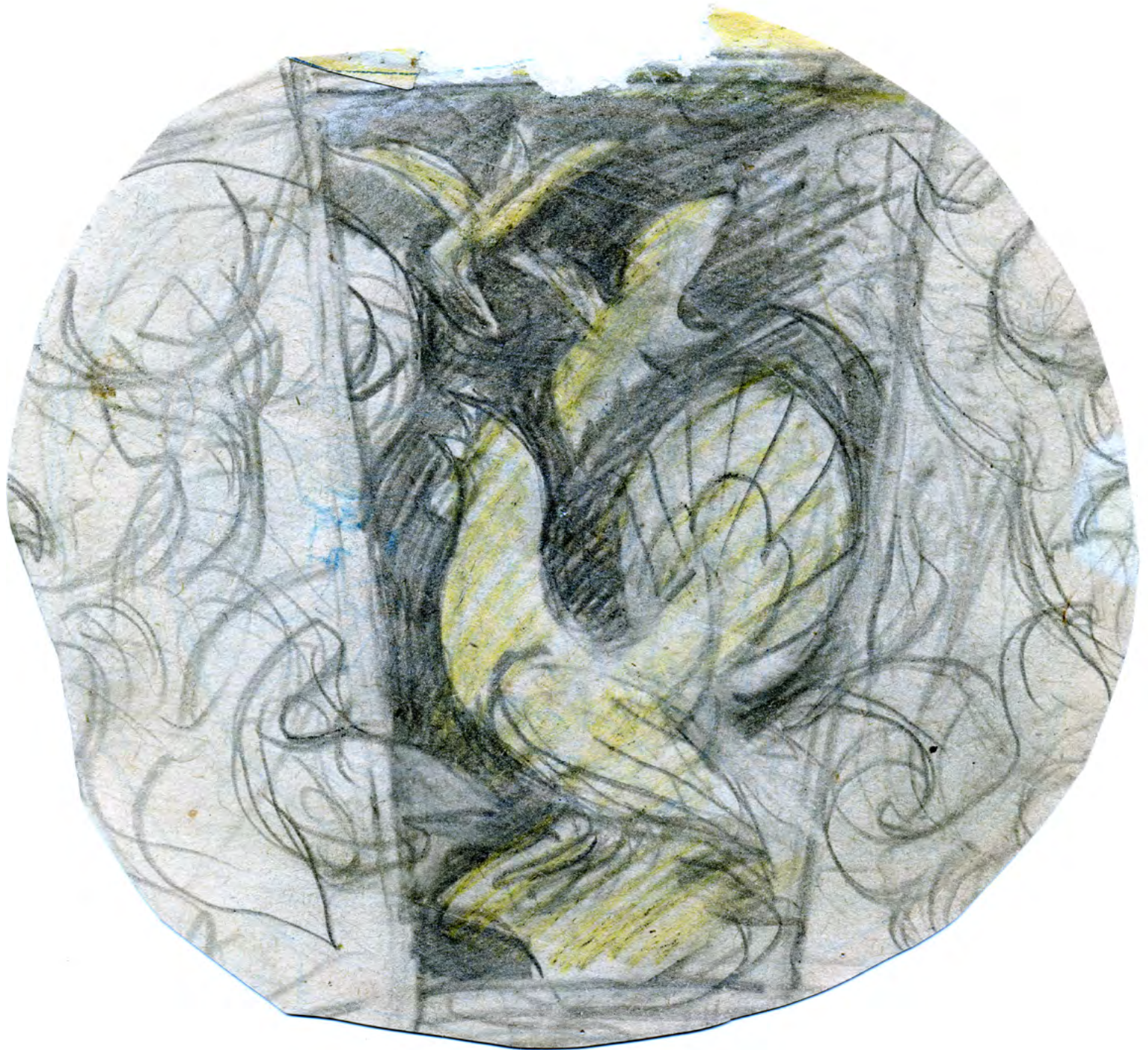
В то же время на протяжении десятилетий художник успешно работал как скульптор-миниатюрист, и ему предстояло не только возродить оригинальные принципы златоустовской миниатюры, но и редуцировать их на объемную, почти посудную, форму бытовых предметов. А ассортимент, который предложил М.Д. Раков, не предполагал использования гравюры на стали в качестве миниатюры, которая органично смотрелась бы на ювелирных изделиях. Хотя именно в бижутерии и сувенирах она могла бы стать одним из перспективных направлений в деятельности завода. В камерном размере брошки или декоративного украшения она воспринималась бы более естественно и органично, чем в утилитарных предметах стандартного размера: стаканах, шкатулках

3. Эскиз декоративного
стакана

для карандашей
«Глухарь на току».

1959.

Фотография из частного
архива,
Москва



и подносах. Может быть, поэтому в процессе производства постепенно терялась выразительность рисунка, что и послужило причиной недолгого выпуска предметов по эскизам М.Д. Ракова.

Заключение

Несмотря на возможность свободно интерпретировать предложения художника и использовать их в своих авторских проектах, не все художники Златоуста приняли эти новаторские проекты единодушно. Но инициатива отрасли и специалистов НИИХП стала для них мощной мотивацией активнее заняться созданием своих оригинальных авторских проектов. Пришло осознание, что златоустовская гравюра может развиваться и обрести свое современное лицо, опираясь исключительно на собственные достижения и традиции этого старинного уральского искусства. Со временем удалось вернуть на производство уникальную



культуру классической златоустовской гравюры, ее роскошь и красоту. И до сих пор на производствах златоустовских художников продолжают охотиться сеттеры, выходить из сумрака олени и расправлять крылья потомки глухарей и уток с эскизов М.Д. Ракова.

Примечания

1. Василенко Виктор Михайлович (1905–1991) — искусствовед, доктор наук, ведущий специалист НИИХП [3, с. 131].

2. НИИХП (Институт) — Научно-исследовательский институт художественной промышленности, основан в 1932 году на базе Московского кустарного музея (с 1949 года Музей народного искусства).

3. В 1956 году холодное оружие было снято с вооружения Красной Армии и массового производства, что значительно осложнило экономическое состояние промысла.

4. Выставки: конкурс Управления промысловой кооперации на лучшее изделие (Москва, 1947), Всесоюзная выставка художественной промышленности и народных ремесел (Москва, 1948), «Изделия народных художественных промыслов» (ВДНХ, Москва, 1950), Республиканская художественная выставка-конкурс к 40-летию Советской власти (Москва, 1957) [12].

5. Раков Михаил Дмитриевич — художник, скульптор, миниатюрист. С 1925 по 1970 год ведущий художник-методист НИИХП по работе с предприятиями народных художественных промыслов [10].

6. Когда предложения М.Д. Ракова рассматривались на художественном совете предприятия, то и руководство, и художники отмечали

их технологичность и современность, простоту рисунков и удобство формы. По мнению специалистов НИИХП, М.Д. Раков сделал «ряд интересных предложений», в которых «мотивы природы с изображением животных, птиц преподносятся как символические пейзажи, говорящие о вечности жизни, о ее развитии». В материалах открытой печати авторы ссылаются на выступление ведущего художника производства Г. Берсенёва, который на обсуждении эскизов М.Д. Ракова высоко оценил не только художественный уровень рисунков, но и их техническую сторону, заметив, что «...они не трудоемки в производстве» [10].

7. Он выполнил для завода 15 рисунков, предназначенных для воспроизведения на небольших вещах из стали — туалетных наборах, состоящих из лоточков, тарелочек, блюдец, стаканчиков разного размера [1; 8; 12].

8. В 1952 году М.Д. Раков, возвращаясь с рыбалки, упал и сломал ногу, что больше не позволило ему работать на механическом косторезном станке. В это же время у него обострились старые болезни легких и глаз [12].

9. Эскизы с силуэтным изображением животных и птиц были предложены художником великоустюгской артели «Северная чернь» в период подготовки к выставке в Париже в 1936–1937 гг., но они не были реализованы в материале [6].

10. В частной коллекции (Москва) сохранилось 215 подготовительных зарисовок к эскизам для Златоустовского завода.

11. Этот принцип широко применялся в художественном производстве металлических и фарфоровых изделий еще в XIX — начале XX столетия. Сегодня он используется в детских развивающих играх.

4. Подготовительный рисунок к эскизу «Лебединое озеро».

1959.

Фотография из частного архива, Москва

Литература

1. Архив семьи художника.
2. Бакушинский А.В. Малые формы скульптуры // Бакушинский А.В. Исследования и статьи. Избранные искусствоведческие труды. М.: Советский художник, 1981. С. 325–336.
3. Василенко В.М. НИИХП — творческая лаборатория художественных промыслов // Народные художественные промыслы. Теория и практика (Сборник научных трудов к 50-летию Научно-исследовательского института художественной промышленности) / отв. ред. Н.В. Черкасова. М.: НИИХП, 1982. С. 131–139.
4. Всероссийский музей декоративного искусства. Архивный фонд № 10 В.М. Василенко. Отчет В.М. Василенко о результатах обследования Златоустовского производства в архиве НИИХП.
5. Всероссийский музей декоративного искусства. Архивный фонд. Протоколы заседаний Ученого Совета НИИХП 1956–1960-х гг.
6. Всероссийский музей декоративного искусства. Отдел печатных источников ВМДИ. Эскизы ювелирных серебряных украшений 1934–1936 гг. Ракова М.Д. для артели «Северная чернь».
7. Всероссийский музей декоративного искусства. Фонд архивных документов. Архив НИИХП. Стенограмма заседания художественно-экспертного совета по декоративно-прикладному и художественно-промышленному искусству Министерства культуры РСФСР от 30 сентября 1958 года.
8. Глинкин М.Д. Златоустовская гравюра на стали. [Челябинск]: Южно-Уральское книжное издательство, 1967. 95 с.
9. Ильин М.А. Михаил Дмитриевич Раков. М.: Искусство, 1956. 43 с.
10. Ракова М.М. Скульптор Михаил Дмитриевич Раков (1892–1971). М.: НИИ теории и истории Российской академии художеств, 1992. 118 с.
11. Уткин П.И. Кузнец. Ювелир. Художник. М.: Легкая индустрия, 1978. 115 с.
12. Художественные промыслы РСФСР. Справочник / сост.: В.Г. Смолицкий, З.С. Скавронская. М.: Легкая индустрия, 1973. 302 с.

References

1. Archive of the artist's family. (In Russian).
2. Bakushinsky A.V. Malye formy skulptury [Small forms of sculpture]. Bakushinsky A.V. *Issledovaniya i stat'i. Izbrannyye iskusstvovedcheskiye trudy* [Research and articles. Selected works of art history]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1981, pp. 325–336. (In Russian).
3. Vasilenko V.M. NIHKP — tvorcheskaya laboratoriya khudozhestvennykh promyslov [NIHKP — creative laboratory of art crafts]. Cherkasov N.V. (ed.). *Narodnyye khudozhestvennyye promysly. Teoriya i praktika* [Folk arts and crafts. Theory and practice]. Moscow, Scientific Research Institute of the Art Industry, 1982, pp. 131–139. (In Russian).
4. *Vserossiyskiy muzey dekorativnogo iskusstva* [All-Russian Museum of Decorative Arts]. Archival Fund No. 10 V.M. Vasilenko. Report by V.M. Vasilenko on the results of a survey of the Zlatoust production in the archive of the Scientific Research Institute of the Art Industry. (In Russian).
5. *Vserossiyskiy muzey dekorativnogo iskusstva* [All-Russian Museum of Decorative Arts]. Archival Fund. Minutes of the meetings of the Scientific Council of the Scientific Research Institute of the Art Industry in 1956–1960s. (In Russian).
6. *Vserossiyskiy muzey dekorativnogo iskusstva* [All-Russian Museum of Decorative Arts]. Department of Printed Sources of the All-Russian Museum of Decorative Arts. Sketches of silver jewelry 1934–1936 by M.D. Rakov for the artel “Northern blackening”. (In Russian).
7. *Vserossiyskiy muzey dekorativnogo iskusstva* [All-Russian Museum of Decorative Arts]. Fund of archival documents. Archive of the Scientific Research Institute of the Art Industry. Transcript of the meeting of the artistic and expert council on decorative, applied and artistic and industrial art of the Ministry of Culture of the RSFSR, September 30, 1958. (In Russian).
8. Glinkin M.D. Zlatoustovskaya gravюра na stali [Zlatoust engraving on steel]. Chelyabinsk, Yuzhno-Ural'skoye knizhnoye izdatel'stvo, 1967. 95 p. (In Russian).
9. Ilyin M.A. *Mikhail Dmitriyevich Rakov*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956. 43 p. (In Russian).
10. Rakova M.M. *Skul'ptor Mikhail Dmitriyevich Rakov (1892–1971)* [Sculptor Mikhail Dmitriyevich Rakov (1892–1971)]. Moscow, Research Institute of Theory and History of the Russian Academy of Arts, 1992. 118 p. (In Russian).
11. Utkin P.I. *Kuznets. Yuvelir. Khudozhnik* [Blacksmith. Jeweler. Painter]. Moscow, Legkaya industriya Publ., 1978. 115 p. (In Russian).
12. Smolitsky V.G., Skavronskaya Z.S. (comp.). *Khudozhestvennyye promysly RSFSR. Spravochnik* [Artistic crafts of the RSFSR. Reference book]. Moscow, Legkaya industriya Publ., 1973. 302 p. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Брюзгина Ольга Ивановна — искусствовед, заведующая отделом драгоценных металлов, Всероссийский музей декоративного искусства, г. Москва, Российская Федерация, obi5@rambler.ru

ABOUT AUTHOR: Bryuzgina, Olga Ivanovna — art historian, Head of Precious Metals Department, All-Russian Decorative Art Museum, Moscow, Russian Federation, obi5@rambler.ru

Для цитирования | For citation:

Брюзгина О.И. Пути возрождения традиций златоустовской гравюры на стали в конце 1950-х годов (на примере творческого наследия М.Д. Ракова) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). С. 62–69. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.006> URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/847>

Bryuzgina O.I. Ways to revive traditions of the Zlatoust engraving on steel in the late 1950s (a study of the creative heritage M.D. Rakov). *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2022, No. 1 (24), pp. 62–69. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.006>. Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/847> (In Russian).



Vinokurov, Sergey Evgenievich

*Yekaterinburg Museum of Fine Arts;
Ural Federal University,
Yekaterinburg, Russian Federation*

Винокуров Сергей Евгеньевич

*Екатеринбургский музей изобразительных искусств,
Уральский федеральный университет,
г. Екатеринбург, Российская Федерация*

SVERDLOVSK FACTORY

«RUSSKIYE SAMOTSVETY»

(RUSSIAN PRECIOUS GEMS)

AND GLAVYUVELIRPROM IN THE 1960S:

ON THE PROBLEM OF RELATIONS

СВЕРДЛОВСКИЙ ЗАВОД

«РУССКИЕ САМОЦВЕТЫ»

И ГЛАВЮВЕЛИРПРОМ В 1960-Е:

К ПРОБЛЕМЕ ОТНОШЕНИЙ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.01.007

УДК 736+679.8

Научная статья / Original article

БЛАГОДАРНОСТИ:

Автор статьи выражает благодарность директору Государственного архива Свердловской области Е.К. Шабалину и сотрудникам архива за содействие в работе с архивными делами завода.

ACKNOWLEDGEMENTS:

The author of the article is grateful to the Director of the State Archive of the Sverdlovsk Region E.K. Shabalin and archive staff for their assistance in working with the archives of the factory.

АННОТАЦИЯ

Свердловский завод № 10 «Русские самоцветы», наследник традиций императорской Екатеринбургской гранильной фабрики, перешел в ведение Советского государства в первые месяцы советской власти. В период 1920–1960-х предприятие неоднократно меняло ведомственное подчинение, что во многом накладывало отпечаток как на объемы производства, так и на их художественную составляющую. В середине 1960-х завод перешел из подчинения «местным» наркоматам в управление сначала Росювелирпрома (1965), затем Главювелирпрома (1966), что повлияло не только на управление предприятием, но и на утверждение новых моделей камнерезных произведений. В статье на основе архивных данных представлена специфика взаимоотношений свердловского завода «Русские самоцветы» с Главювелирпромом, раскрыт характер утверждения собственных заводских моделей и исполнения «спущенных сверху» проектов, разработанных ВНИИЮвелирпромом.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: камнерезное искусство, художественная промышленность, завод «Русские самоцветы», Главювелирпром, ВНИИЮвелирпром, СССР.

ABSTRACT

Sverdlovsk Factory No. 10 “Russkiye Samotsvety” (Russian Precious Gems), the heir to the traditions of the Imperial Yekaterinburg Lapidary Factory, came under the jurisdiction of the Soviet state in the first months of Soviet power. In the period of the 1920s — 1960s, the enterprise repeatedly changed departmental subordination, which largely left its mark on both production volumes and their artistic component. In the mid-1960s, the factory was transferred from subordination to the “local” people’s commissariats to the management of first Rosyuvelirprom (1965), then Glavyuvelirprom (1966), which affected not only the management of the enterprise, but also the specifics of approving new models of stone-cutting works. The article, based on archival data, presents the specifics of the relationship between the Sverdlovsk factory “Russkiye Samotsvety” and Glavyuvelirprom, reveals the nature of the approval of their own factory models and the execution of “lowered from above” projects developed by VNIIFYuvelirprom.

KEYWORDS: stone carving art, art industry, Sverdlovsk Factory «Russkiye Samotsvety» (Russian Precious Gems), Glavyuvelirprom, VNIIFYuvelirprom, USSR.

Введение

Последние десятилетия в отечественном искусствоведении ознаменованы переосмыслением идейного и стилистического содержания художественного наследия Советского Союза. На этом фоне отчетливо наметилась тенденция по активизации коллекционирования и репрезентации продукции советской художественной промышленности. Свидетельством этому могут служить, в частности, многочисленные выставочные и научно-исследовательские проекты, посвященные советской эпохе.

В качестве примера можно привести сразу несколько выставочных проектов Екатеринбургского музея изобразительных искусств (ЕМИИ), состоявшихся за последние десять лет, среди которых: «Подвиг по плану» (2012) и «Передовая передового. На стройке новой жизни Урала» (2016), посвященные индустриальной теме в искусстве Урала и проблемам «художественных пятилеток»; «В предгорьях Таганая. Златоустовская гравюра на стали 1930–1960-х годов» (2014) и «Заря изобилия. Каслинское художественное литье из чугуна 1918–1991 годов» (2015), «Проверка на прочность» (2018, павильон «Рабочий и колхозница», ВДНХ) и другие проекты, посвященные ретроспективной презентации деятельности ведущих для региона видов художественно-промышленных предприятий. В начале апреля 2021 года музей представил новый вариант постоянной экспозиции «Отечественное искусство советского периода».

Активное исследование отдельных страниц в художественной жизни Страны Советов отчетливо проявило важную проблему — недостаток информации, связанный в первую очередь с отсутствием публикаций или малой изученностью деятельности отдельных предприятий СССР. Этот фактор существенно затрудняет формирование целостного представления о характере развития художественной промышленности и декоративно-прикладного искусства в послевоенные десятилетия.

Относительно рассматриваемой в статье деятельности Свердловского завода № 10 треста «Русские самоцветы» на сегодняшний день существует лишь одно издание — книга «Завод “Русские самоцветы”» [10], опубликованная в 1976 году И.М. Шакинко и В.Б. Семёновым (и ее переиздание 1982 года), заказанная руководством завода к юбилею завода. В этом издании авторы рассматривают деятельность завода через призму советских пятилеток, обращая внимание преимущественно на характерные для эпохи вопросы успешного выполнения государственного заказа, качество и количество рационализаторских и изобретательских предложений. Такой перекося в сторону проблем производства не позволил авторам раскрыть проблемы собственно художественной

деятельности завода, представленной в книге крайне скупо и практически растворившейся в общем объеме освещения деятельности завода в свете социалистического соревнования. Несмотря на вышесказанное вплоть до сегодняшнего дня это издание остается единственным источником о деятельности завода в рассматриваемый период.

Отсутствие интереса к деятельности завода может быть отчасти объяснено относительно недавним сроком событий и ложно кажущейся их близости и, как следствие, очевидности. Кроме того, нельзя не сказать об определенном часто снисходительном отношении специалистов к художественной промышленности СССР второй половины XX века. Выпускаемые художественными предприятиями произведения только недавно обрели статус музейной ценности и поэтому еще не успели вызвать широкого исследовательского и коллекционерского интереса. Определенные подвижки в этом направлении наблюдаются только на примере изучения деятельности фарфоровых заводов середины — второй половины прошедшего столетия [8]. Относительно камнерезных производств на сегодняшний день практически нет актуальных исследований, и отчасти эта статья является одной из первых в направлении изучения камнерезного производства СССР во второй половине XX века.

В процессе изучения камнерезной деятельности свердловского завода треста «Русские самоцветы» отчетливо проявила себя проблема стилистического развития. Так, отмечается постепенная интернационализация дизайна камнерезных изделий, заключающаяся в усилении общемировых тенденций функционализма, а также во внимании к характеристикам материала, характерных для мирового рынка 1960–1970-х годов. Основа технического и стилистического развития продукции завода в это время во многом была заложена постепенным увеличением кадрового потенциала, участием завода в международных и всемирных смотрах, а также декларируемая центральным управлением необходимость расширения конкурентоспособности на экспортном рынке. В настоящей статье на основе архивных данных рассмотрен последний из упомянутых факторов, способствовавших резкому выражению в стилистике произведений свердловского завода «Русские самоцветы».

Архив свердловского завода

«Русские самоцветы»

как искусствоведческий источник

Как было указано ранее, в имеющихся немногочисленных публикациях о камнерезной деятельности свердловского завода «Русские самоцветы» информация о художественной составляющей представлена скупо и сосредоточена буквально

на нескольких именах и исключительно на авторских выставочных произведениях. Выявленный в составе Государственного архива Свердловской области (ГАСО) архив завода второй половины XX века объемом в несколько сотен дел позволяет составить более полное представление о деятельности предприятия, кадровом составе, подчиненности и, что важно, об ассортименте выпускаемых заводом предметов.

Комплекс архивных дел завода рассматриваемых нами 1960-х годов включает несколько десятков дел, содержащих бухгалтерские и кадровые отчеты, технические описания выпускаемой продукции, а также отдельные дела, освещающие проблемы взаимоотношений завода с главком. Отметим, что работа с архивными делами предприятия ранее уже дала серьезные результаты. Так, на основе архива за 1950-е годы был выявлен существенный вклад свердловских «Русских самоцветов» в формирование так называемой уральской ювелирной школы, ранее не отмечаемый исследователями [2]. Обращение же к своду дел следующего десятилетия продемонстрировало на примере ассортимента и на основе активной переписки с управлением важную роль Главювелирпрома в изменениях, произошедших в деятельности и стилистике камнерезных предметов, выпускаемых заводом в 1960-е годы.

Свердловский завод «Русские самоцветы» и Главювелирпром в 1960-е годы

Наследник традиций Екатеринбургской императорской гранильной фабрики, свердловский завод треста «Русские самоцветы» к началу 1950-х годов находился в затруднительном положении. Согласно опубликованным исследованиям и сохранившимся архивным документам, в годы Великой Отечественной войны и первые послевоенные годы одним из основных направлений деятельности завода был выпуск стеклорезов, алмазных резцов, а также изготовление простых серебряных колец и брошей со вставками из стекла и искусственных камней и латунных пудрениц.

Несмотря на унаследованную «камнерезную историю», в 1950-е годы, согласно сохранившимся в Государственном архиве Свердловской области (ГАСО) документам, основным направлением производства завода «Русские самоцветы» являлось именно ювелирное. Однако начиная с 1957 года в отчетах завода акцент с ювелирного производства постепенно перемещается на камнерезное. Информация о создании ювелирных украшений становится скупой, представляется преимущественно цифрами выпускаемой продукции и описанием шифров изделий, среди которых количество новых существенно снизилось по сравнению с первой половиной 1950-х годов.

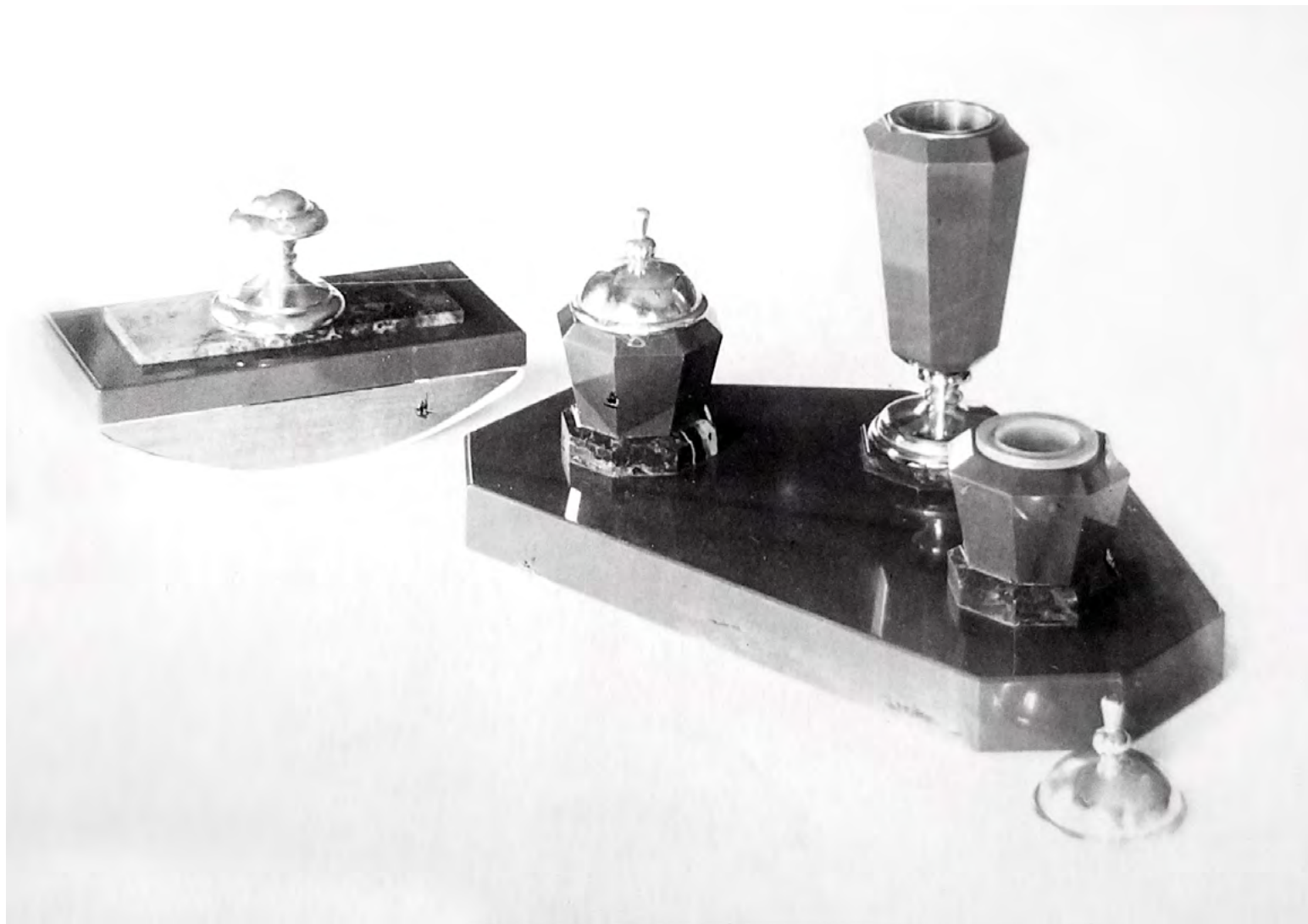
Это изменение, скорее всего, можно объяснить усилившейся технической базой гранильного и камнерезного цехов, а также расширением штата камнерезного цеха профессиональными художниками и камнерезами — выпускниками училища № 42. Это привело к активизации с 1955 года ввода новых моделей изделий, дополнивших стандартный ассортиментный ряд, представленный ранее исключительно мраморными письменными приборами [6, л. 29].

Начало 1960-х годов было ознаменовано важным событием, продемонстрировавшим политику государства по внедрению произведений декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности в жизнь советских граждан. Так, в 1961 году в московском Манеже открылась выставка «Искусство — в быт», продемонстрировавшая как отдельные произведения советской художественной промышленности, так и уже готовые дизайнерские решения декора жилых квартир. Характерно, что впоследствии эта выставка обрела статус передвижной и позволила познакомиться с достижениями советского худпрома широкому зрителю. Проект вызвал большой интерес и спровоцировал появление большого количества обзорных материалов по итогам мероприятия. Само же название выставки на следующие два десятилетия, по сути, стало руководством к действию для предприятий художественной промышленности всего Союза.

К началу 1960-х годов заводы треста «Русские самоцветы» находились в подчинении наркомата местной промышленности. В случае со свердловским предприятием это было Свердловское областное управление металлообрабатывающей промышленности. Такая позиция завода, находящегося в ведении у непрофильного управления, существенно ограничивала его как в направлении расширения ассортимента, так и в возможностях знакомства с передовыми тенденциями советского и мирового дизайна.

Ситуация значительно изменилась в середине 1960-х годов. Так, в 1965 году свердловский завод (так же как и целый ряд других предприятий треста «Русские самоцветы») был передан в ведение Республиканского объединения ювелирной промышленности «Росювелирпром» Совета народного хозяйства РСФСР, а уже к концу года был передан в ведение Главного управления ювелирной промышленности Министерства приборостроения, средств автоматизации и систем управления СССР [9, л. 5].

Представляется, что именно эти два события, приведшие к изменению подчиненности свердловского завода «Русские самоцветы», существенно повлияли на характер дальнейшей деятельности предприятия. Так, согласно архивным данным,



1. Письменный прибор
«Дамский».

1950-е.

Фото из архива завода

в первой половине 1960-х годов камнерезный ассортимент предприятия включал стандартные и для 1950-х типы предметов: письменные приборы, шкатулки, пепельницы, лоточки и настольные украшения. В качестве примера можно привести письменный прибор «Дамский», появившийся в ассортименте завода еще в 1950-х годах и продолжавший выпускаться и в начале 1960-х годов (рис. 1) [7, л. 62]. Это произведение отражает характерное для 1950-х — начала 1960-х обращение завода к проектам дореволюционного времени, в частности к моделям середины XIX — начала XX века.

Отдельное достаточно широкое направление в ассортименте свердловского завода рассматриваемого времени представляют настольные украшения различных форм и разной тематики, условно обозначаемые в так называемых технических описаниях как «сувениры». Именно в этой области мастера завода в первой половине 1960-х годов проявили наибольшую изобретательность и смелость в выборе композиционных решений и форм. В качестве яркого примера таких изделий можно привести настольное украшение

«Навстречу XXII съезду», утвержденное в августе 1961 года и посвященное одному из знаковых съездов КПСС (рис. 2) [7, л. 92–93]. В этом предмете уже можно отметить характерное для художественной промышленности 1960–1970-х тяготение к эстетике функционализма, проявляющееся в лаконичности и одновременно эффективности сочетания форм и материалов.

Начиная со второй половины 1960-х годов, после перехода завода «Русские самоцветы» в ведение Главювелирпрома наблюдается не только значительное расширение типологии предметов, но и их тематическое разнообразие. Это было обосновано как непосредственным требованием «главка», так и спровоцированной им интенсификацией участия курируемыми предприятиями в региональных, всесоюзных и международных выставках.

Так, руководство Главювелирпрома на постоянной основе организовывало семинары для художников подведомственных предприятий, а также командировки представителей на выставочные мероприятия и ознакомительные выезды на профильные производства Западной и Восточной

2. Сувенир
«Навстречу
XXII съезду».

1961.

Фото из архива завода



Европы [4, л. 89–102]. Представляется, что этот фактор также сыграл существенную роль в постепенном обновлении художественного языка художников, создававших модели произведений, вошедших в ассортимент завода.

Важно отметить, что с 1966 года все модели, предлагаемые в производство, проходили обязательное утверждение художественным советом Главювелирпрома. Информация эта содержится как в переписке завода с главком, так и зафиксирована в технических описаниях новых разработанных камнерезами моделей. Любопытно, что в большинстве своем отправляемые свердловским заводом получали подтверждение худсовета, однако в некоторых особенных случаях утверждение конкретных моделей вызывало трудности даже у главного художника предприятия Евгения Евграфовича Васильева (1926–2003).

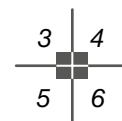
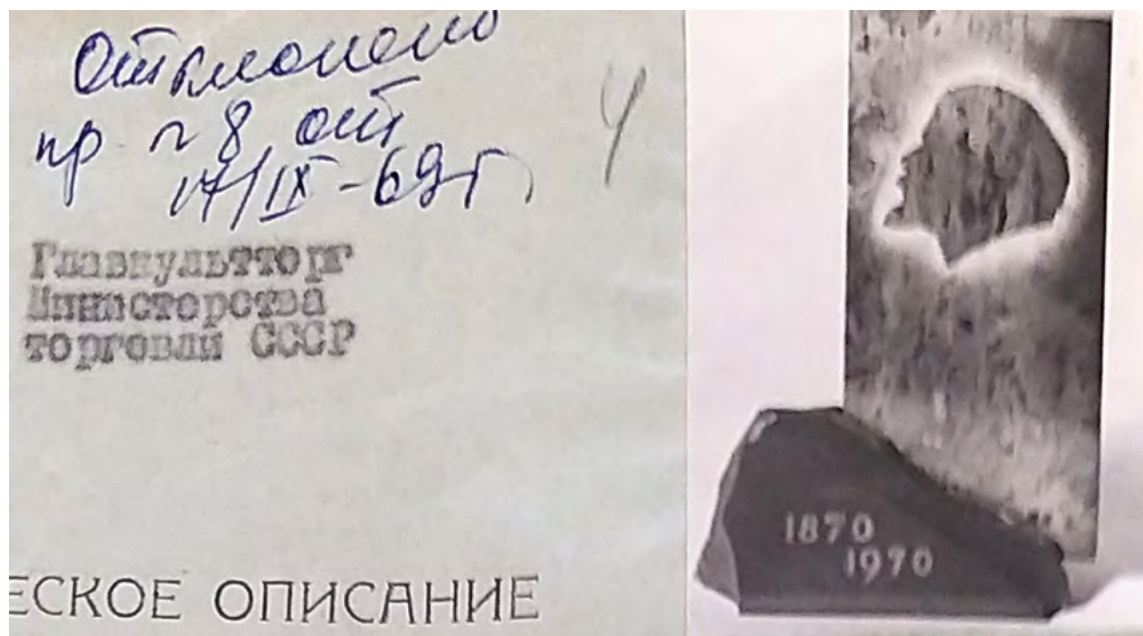
Один из таких эпизодов связан с подготовкой к празднованию 100-летия со дня рождения

В.И. Ленина. Одна из предложенных Е.Е. Васильевым моделей юбилейного настольного украшения с портретным изображением Ленина была отклонена художественным советом в октябре 1969 года (рис. 3) [5, л. 4]. Окончательное утверждение модели настольных украшений на эту тему получили уже в феврале 1970 года (рис. 4) [3, л. 47]. Предмет получил более строгое прочтение за счет придания ему формы усеченной трапеции и лаконичного силуэтного портрета, выделяющегося на более светлом фоне, обработанном с помощью популярной во второй половине 1960-х годов пескоструйной техники. Подтверждением этому эпизоду, зафиксированному в заводских документах, служит бытование в музейных и частных коллекциях именно второго варианта настольного украшения.

Еще один аспект взаимодействия свердловского завода «Русские самоцветы» с Главювелирпромом связан с исполнением спускаемых сверху моделей, разрабатываемых Всесоюзным научно-исследовательским институтом ювелирной промышленности (далее — ВНИИЮвелирпром), созданным в 1966 году на базе Ленинградской центральной научно-исследовательской лаборатории камней-самоцветов, входившей до этого в состав треста «Русские самоцветы». Исследователи сходятся во мнении, что в результате принимаемых правительством мер, среди которых было создание ВНИИЮвелирпрома, к началу 1970-х годов подведомственным учреждениям ювелирного и камнерезного производства удалось сделать серьезный шаг в развитии [1].

Уже в конце 1960-х годов в ассортименте свердловского завода «Русские самоцветы» появляются произведения (чаши, вазы, шкатулки, флаконы), модели которых были разработаны специалистами ВНИИЮвелирпрома. Эти модели отличает лаконичность в обработке камня (практически полное отсутствие изрезанности камня), строгость форм и обращение к национальным традициям русского искусства как в этих формах, так и в характере включения металлического декора, напоминающего о традициях русской филигрании и чеканки (рис. 5) [5, л. 141].

Таким образом, в результате действия целого ряда факторов, среди которых наиболее важным представляется смена подчиненности свердловского завода «Русские самоцветы» с местного управления на центральный главком, на протяжении 1960-х годов наблюдается постепенное развитие ассортиментного ряда и, что важнее, стилистическая трансформация выпускаемой предприятием продукции. Так, уже к концу 1960-х годов камнерезы завода всё больше отходят от формата переработки старых дореволюционных моделей и обращаются к новой стилистике, которую можно



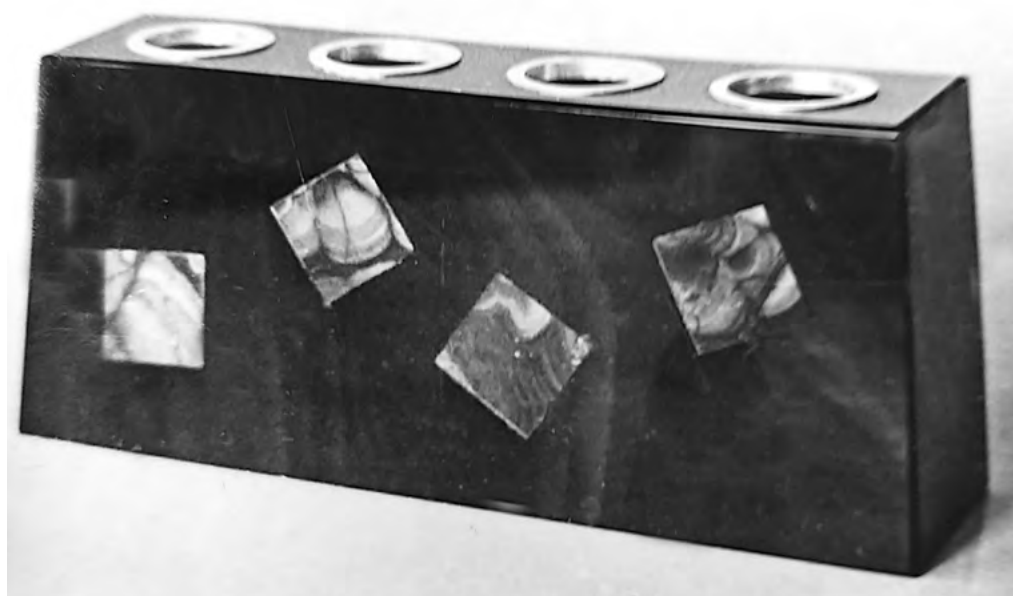
3. **Е.Е. Васильев,
В.В. Саргин.**
Сувенир
«Юбилейный-3».

1969.

Фото из архива завода

4. **Е.Е. Васильев,
В.В. Конев.**
Сувенир «Юбилейный».
1970.

Фото из архива завода



5. **ВНИИЮвелирпром.**
Подсвечник.

1967

(переутвержден в 1971).

Фото из архива завода

6. **Е.Е. Васильев,
Ф.А. Солобьев.**
Карандашница.

1969.

Фото из архива завода

условно обозначить как «поздний функционализм» (рис. 6) [3, л. 117]. Простота решений, лаконичность и строгость форм, эффектное, но не аляповатое сочетание материалов, практичность произведений нового формата, замечаемая в конце рассматриваемого десятилетия, особенно проявится в 1970-х годах — одном из самых продуктивных десятилетий в деятельности свердловского завода «Русские самоцветы» послевоенного времени.

Литература

1. «Русские самоцветы»: 1960-1990-е годы // Архив Валентина Скурлова. URL: <http://skurlov.blogspot.com/2011/10/1960-1990.html> (дата обращения: 12.12.2021).
2. Винокуров С.Е., Будрина Л.А. Истоки уральской ювелирной школы в деятельности свердловского завода «Русские самоцветы» // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2021. № 3 (50). С. 77–82.
3. Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. 2211-р. Оп. 1. Д. 132а.
4. Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. 2211-р. Оп. 1. Д. 149.
5. Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. 2211-р. Оп. 1. Д. 292.
6. Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. 2211-р. Оп. 1. Д. 57.
7. Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. 2211-р. Оп. 1. Д. 76а.
8. Иванова Е., Сапанжа О., Баландина Н. Искусство — в быт. Интерьерная пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий. 1956–1966. М.: БуксМАрт, 2021. 192 с.
9. Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (ЦГА СПб). Фонд Р-9661. Оп. 1.
10. Шакинко И.М., Семёнов В.Б. Завод «Русские самоцветы». Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1976. 384 с.

References

1. "Russkie samocvety": 1960–1990-e gody ["Russkiye Samotsvety" (Russian Precious Gems): 1960s–1990s]. *Arhiv Valentina Skurlova* [Archive of Valentin Skurlov]. Available art: <http://skurlov.blogspot.com/2011/10/1960-1990.html> (accessed: 12.12.2021). (In Russian).
2. Vinokurov S.E., Budrina L.A. Istoki ural'skoj juvelirnoj shkoly v dejatel'nosti sverdlovskogo zavoda "Russkie samocvety" [The Origins of the Ural Jewelry School in the Activities of the Sverdlovsk Factory «Russkiye Samotsvety»]. *Akademicheskij vestnik UralNIIProekt RAASN — Academic Bulletin UralNIIProekt of the Russian Academy of Architecture and Building Sciences*, 2021, No. 3 (50), pp. 77–82. DOI: <https://doi.org/10.25628/UNIIP.2021.50.3.013> (In Russian).
3. *Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti* [State Archive of the Sverdlovsk Region], coll. 2211-R, aids. 1, fol. 132a. (In Russian).
4. *Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti* [State Archive of the Sverdlovsk Region], coll. 2211-R, aids. 1, fol. 149. (In Russian).
5. *Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti* [State Archive of the Sverdlovsk Region], coll. 2211-R, aids. 1, fol. 292. (In Russian).
6. *Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti* [State Archive of the Sverdlovsk Region], coll. 2211-R, aids. 1, fol. 57. (In Russian).
7. *Gosudarstvennyj arhiv Sverdlovskoj oblasti* [State Archive of the Sverdlovsk Region], coll. 2211-R, aids. 1, fol. 76a. (In Russian).
8. Ivanova E., Sapanzha O., Balandina N. *Iskusstvo — v byt. Inter'ernaja plastika Leningradskogo zavoda farforovyh izdelij. 1956–1966* [Art is in everyday life. Interior plastics of the Leningrad Porcelain Factory. 1956–1966]. Moscow, BuksMArt Publ., 2021. 196 p. (In Russian).
9. *Central'nyj gosudarstvennyj arhiv Sankt-Peterburga* [Central State Archive of St. Petersburg], coll. R-9661, aids. 1, p. 16. (In Russian).
10. Shakinco I.M., Semenov V.B. *Zavod "Russkie samocvety"* [Factory "Russkiye Samotsvety"]. Sverdlovsk, Sredne-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1976. 384 p. (In Russian).

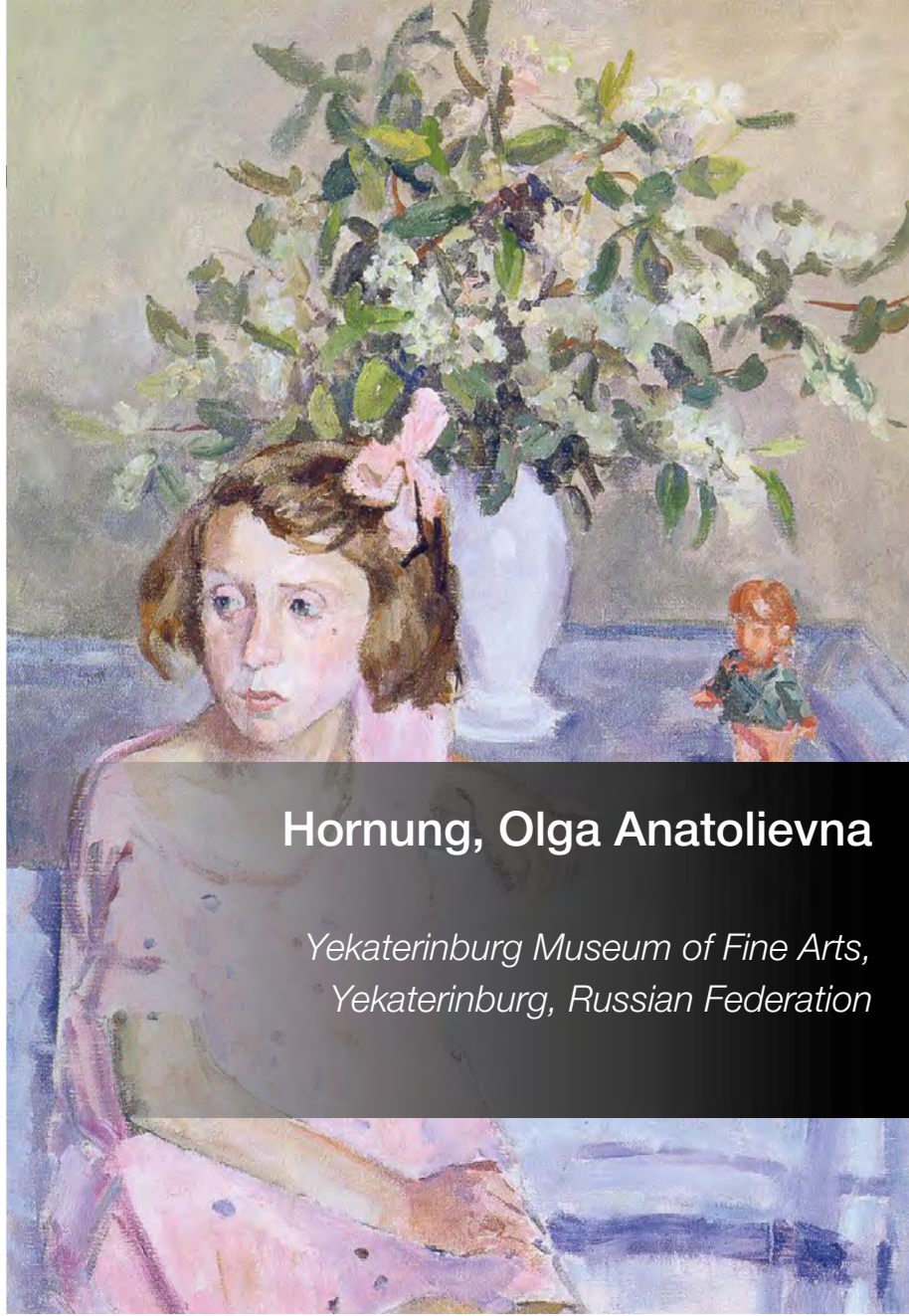
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Винокуров Сергей Евгеньевич — кандидат искусствоведения, заведующий отделом декоративно-прикладного искусства, Екатеринбургский музей изобразительных искусств; старший преподаватель кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург, Российская Федерация, serg.vinokuroff@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7548-8651>

ABOUT AUTHOR: Vinokurov, Sergey Evgenievich — Cand. Sc. (Art History), Head of Decorative Arts Department, Yekaterinburg Museum of Fine Arts; Senior Lecturer of Department History of Art and Museum Studies, Ural Federal University, Yekaterinburg, Russian Federation, serg.vinokuroff@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7548-8651>

Для цитирования | For citation:

Винокуров С.Е. Свердловский завод «Русские самоцветы» и Главювелирпром в 1960-е: к проблеме отношений // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). С. 70–77. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.007>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/826>

Vinokurov S.E. Sverdlovsk factory «Russkiye Samotsvety» (Russian Precious Gems) and Glavyuvelirprom in the 1960s: on the problem of relations. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2022, No. 1 (24), pp. 70–77. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.007>. Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/826> (In Russian).



Hornung, Olga Anatolievna

*Yekaterinburg Museum of Fine Arts,
Yekaterinburg, Russian Federation*

Горнунг Ольга Анатольевна

*Екатеринбургский музей изобразительных искусств,
г. Екатеринбург, Российская Федерация*

**THE SOVIET PERIOD IN THE WORK
OF AVANT-GARDE ARTISTS IN THE COLLECTION
OF THE YEKATERINBURG MUSEUM
OF FINE ARTS: MAIN TRENDS
AND TRANSFORMATIONS**

**СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД
В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ
АВАНГАРДА В КОЛЛЕКЦИИ
ЕКАТЕРИНБУРГСКОГО МУЗЕЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ:
ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ
И ТРАНСФОРМАЦИИ**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.01.008

УДК 7.036(470.54)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

В статье анализируются основные этапы творчества ряда известных российских художников-авангардистов на примере работ из Екатеринбургского музея изобразительных искусств. Характеризуются ключевые моменты биографий, сложность условий творчества в раннесоветский период, трансформации тематики и стиля произведений. Делается вывод о том, что те художники-авангардисты, кто остался в СССР, были сломлены. Однако одни из них смогли приспособиться к новым сложным условиям и стали «советскими художниками», другие, сохранившие свое творческое кредо, подвергались жесткой критике и находились в «духовной оппозиции». В то же время нельзя сказать, что трансформации, которые претерпело искусство бывших авангардистов, во всех случаях вели к творческому упадку. Несмотря на все сложности, многими из них были созданы значительные произведения в русле реализма.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: авангард, «бубнововалетцы», социалистический реализм, формализм, советское искусство, изобразительное искусство, Екатеринбургский музей изобразительных искусств.

ABSTRACT

The article analyzes the main stages of creativity of a number of famous Russian avant-garde artists on the example of works from the Yekaterinburg Museum of Fine Arts. The key moments of their biographies, the complexity of the conditions in the early Soviet period of creativity, the transformation of the themes and style of works are characterized. It is concluded that those avant-garde artists who remained in the USSR were broken. However, some of them were able to adapt to the new difficult conditions and became "Soviet artists", while others, who retained their creative credo, were severely criticized and were in "spiritual opposition". At the same time, it cannot be said that the transformations of the art of the former avant-gardists in all cases led to creative decline. Despite all the difficulties, many of them have created significant works in the style of realism.

KEYWORDS: avant-garde, "Bubnovovalets", socialist realism, formalism, Soviet art, fine arts, Yekaterinburg Museum of Fine Arts.

Введение

В Екатеринбургском музее изобразительных искусств (ЕМИИ) хранятся первоклассные, эталонные произведения художников русского авангарда. При этом есть работы, относящиеся к советскому периоду, что послужило поводом проанализировать, как трансформировалась стилистика произведений некоторых художников авангарда в разные периоды их творчества на примере работ, хотя и немногочисленных, из коллекции ЕМИИ. Это составляет основную цель статьи. В качестве методов используются историко-биографический и комплекс искусствоведческих методов.

Обсуждение

Как известно, после 1920-х годов, а именно с 1932-го, официально изобразительному искусству отводилась, говоря упрощенно, роль иллюстрации идеологических установок власти. Возникает вопрос: что при этом стало с художниками-новаторами? Для ответа на него сначала посмотрим с нескольких точек зрения на искусство бывших авангардистов.

Если смотреть с точки зрения *истории авангарда*, большинство из них как бы перестали существовать после 1920-х годов. И в каталогах авангарда в разделе биографий обычно пишут очень коротко или одной фразой — преподавал, работал в театре, в книжной иллюстрации, создавал панорамы, диорамы, оформлял выставки. А о других — лауреат, член, участник, награжден и т.д.

С точки зрения *советского искусства* (если под ним понимать социалистический реализм тоталитарного периода) те, кто вошел в официальную систему, в общем, были второразрядными художниками. Хотя они не создавали пафосных, идеологически выверенных тематических картин или портретов Сталина и его сподвижников. В крайнем случае писали стройки, заводы, советские здравницы, портреты деятелей культуры и т.д.

Если смотреть на них с точки зрения *русского искусства советского периода*, то у многих из бывших авангардистов, а затем советских художников были отличные произведения, которые вполне достойны войти в антологию мирового искусства. Хотя и выполнены они не в авангардной стилистике.

Если смотреть с точки зрения их *личных биографий*, углубляясь в творчество конкретного художника, то надо подчеркнуть, что все они пострадали. И так называемые деловые (по определению Удальцовой) — это в основном бывшие бубнововалетцы, сразу после революции оказавшиеся справа. И те, кто не смог в силу своего художественного дара и человеческого темперамента работать, не говоря уже о том, чтобы творить по идеологическим установкам. Одни из разряда этих художников, такие как Александр Лабас,

Александр Тышлер, Роберт Фальк, Давид Штеренберг, не снижали своего художественного потенциала, а другие — просто выживали.

Тяжело жилось (кому в бытовом, а кому в моральном плане) и тем, кого клеймили безыдейными формалистами, и тем, кто попал в так называемую обойму и всегда должен был быть настороже. Творить в состоянии постоянного страха было тяжело, а чаще невозможно. «Художники уже боятся краску положить на холст, а вдруг это формализм?..» — писал К.С. Петров-Водкин. Правоверными соцреалистами большинство из них так и не стали. За их прилюдными декларациями и правильными лозунгами, ритуальными клятвами в верности лежало разочарование, горечь, страх, унижение. Это было особенно тяжело, потому что совсем недавно, после 1917 года они создавали искусство новой страны, были на важных должностях. А Давид Штеренберг с 1918 по 1922 г. стоял во главе, вершил судьбы советской культуры. И вот через десять с небольшим лет они были отвергнуты и заклеены. «Зажим формалистов неслыханный», — восклицает в письме жене Малевич в 1932 году [3, с. 269]. В 1933 году он, безрезультатно пытаясь получить заказ в Изогизе, позволивший бы выживать, терпит унижения и не получает его. Жене он пишет: «...сделалось такое с людьми, что черт знает» [3, с. 278].

Если проследить судьбы художников авангарда, представленных в коллекции ЕМИИ, то окажется, что только несколько из них вошли в число официальных соцреалистических художников, причем достаточно условно, и только двое были на самом верху условного Олимпа — это Петр Кончаловский и Илья Машков (хотя оба так и не создали эталонной соцреалистической тематической картины). В «обойме» были бывшие бубнововалетцы: А. Куприн, А. Лентулов, А. Осмеркин, В. Рождественский. И как раз некоторые из них представлены в ЕМИИ своими поздними работами. Вероятно, они были в числе тех, чьи произведения государство закупало и распределяло по провинциальным музеям.

Судьбы других авангардистов, чьи картины есть в коллекции Екатеринбургского музея, сложились по-разному. Наталия Гончарова, Михаил Ларионов, Василий Кандинский, Натан Певзнер — эмигрировали. Ольга Розанова, Любовь Попова, а позднее и Казимир Малевич — умерли от болезней еще до жестокой борьбы с формализмом. Остальные зарабатывали на жизнь в прикладных видах искусства (они на практике претворили идею производственного искусства «левых»). В.Г. Бехтеев работал в книжной графике, Л.Ф. Жегин был художником-оформителем Исторического музея и Дворца-музея в Останкине, занимался теорией искусства. А.С. Левин работал

1. П.Е. Соколов.

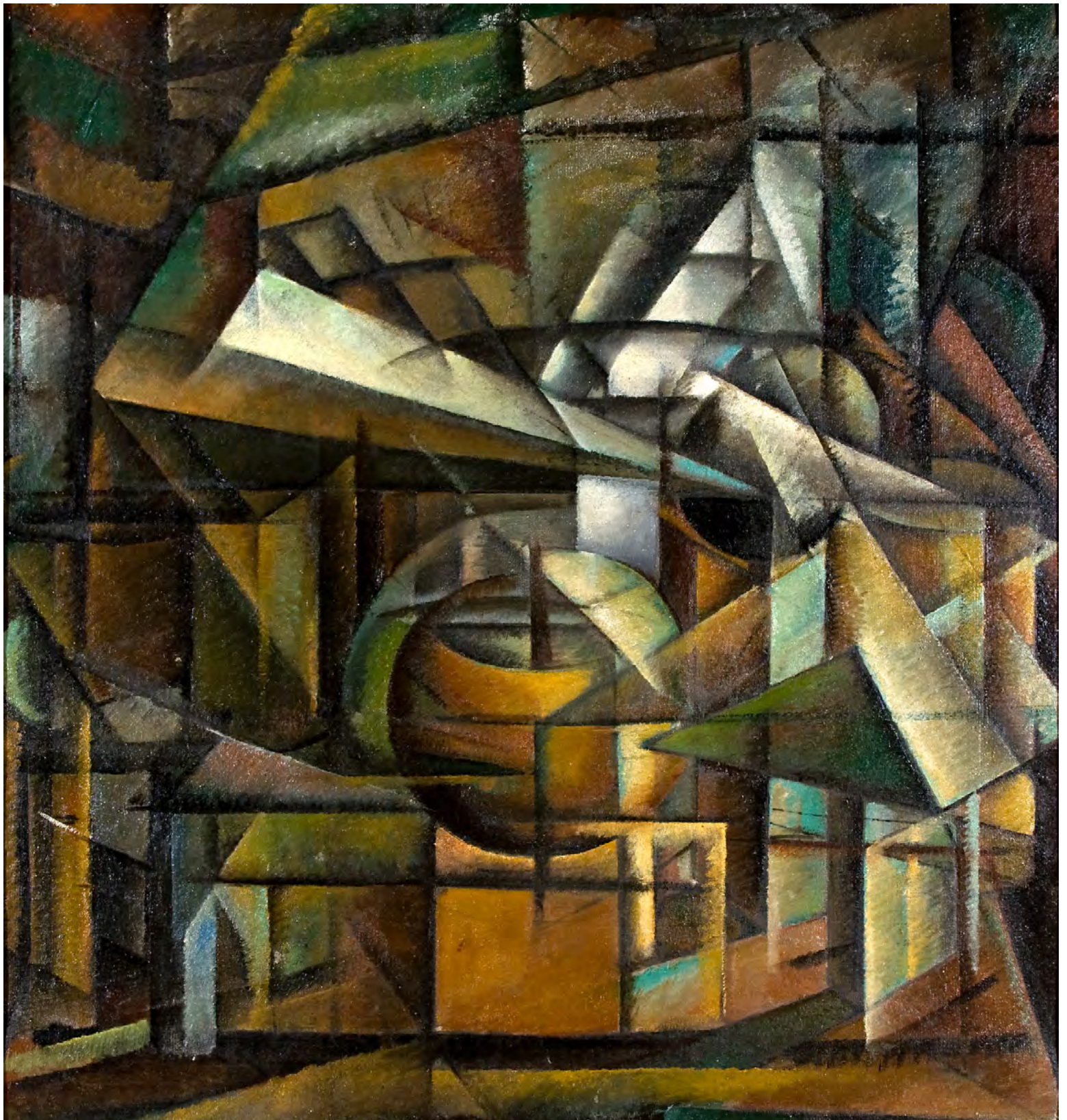
**Беспредметная
композиция.**

1920.

Холст, масло.

97 x 92.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



как художник-оформитель выставок, И.А. Малютин являлся одним из создателей советской сатирической графики и плаката. С.Я. Сенькин занимался оформлением празднеств, книжным дизайном, плакатом, фотомонтажом.

Художник Петр Ефимович Соколов в 1919–1921 гг. был уполномоченным отдела ИЗО Наркомпроса в Екатеринбурге и имел самое непосредственное отношение к созданию Екатеринбургских

свободных государственных художественных мастерских (ЕСГХМ) и к истории коллекции авангарда ЕМИИ [1]. Его ученик, художник-нонконформист Владимир Немухин вспоминал по рассказам учителя, что тот «в конце 1930-х годов, пережив глубокий духовный кризис, уничтожает большую часть своих конструктивистских работ и навсегда порывает с формотворчеством... в 1938 году из осторожности часть книг сжег» [7, с. 126–129]. По словам Немухина,

жена Петра Ефимовича Анна Боева очень сожалела об уничтоженных книгах, но удивительно, что «...о погибших таким же образом картинах они никогда не вспоминали. По-видимому, с этой формой художественного мышления было покончено навсегда, она была признана “ошибочной”, преодолена и изжита, а по особенностям их большевистского мировоззрения к подобному прошлому не было возврата» [7, с. 126–129].

Из самых стойких, кто в основном оказался верен собственной концепции искусства и чье позднее творчество соразмерно авангардному (добавим, в коллекции ЕМИИ), остались те, кого выделяли и современники: Александр Лабас, Александр Тышлер, Давид Штеренберг, Надежда Удальцова, Александр Древин. В нашем собрании находятся картины этих художников как авангардного периода, так и конца 1920-х — начала 1930-х годов, когда они уже отошли от авангардной стилистики, но продолжали формальные поиски в новой культурной реальности.

Надежда Удальцова, чья картина «Кухня» 1915 года является одной из эталонных кубофутуристических работ, находящихся в нашей коллекции, в 1926–1928 годах вместе с мужем Александром Древиным совершила поездки на Урал и Алтай (рис. 2). Их пять «Пейзажей» на реке Чусовой (1928) из собрания ЕМИИ написаны экспрессивно, почти абстрактно пастозными густыми, длинными мазками (рис. 3–4). При этом стилистика работ художников сближается, иногда до полной неразличимости. «...Как мы работали с Древиным... одна идея, одно искание», — вспоминает Н. Удальцова [6, с. 88]. А дальше, в 1930-е годы будут обвинения в формализме, арест и расстрел Древина и трудная жизнь Удальцовой. В 1948 году она записывает в дневнике: «Неужели жизнь кончилась так жалко и плачевно? Месяц тому назад 17 марта меня оплевали свои же товарищи художники. Ну, пусть обозвали формалистом — почетно это звание. Никогда не предам великих гениев искусства. Но меня втоптали в грязь... Искусство — нужно ли оно?.. Что же будет, что ждет меня: безвременная смерть, как Штеренберга?» [6, с. 76].

Давид Штеренберг — одна из ключевых фигур русского авангарда, представлен в собрании ЕМИИ своими «фирменными» натюрмортами 1919 года и работами следующего периода — начала 1930-х годов (рис. 5). В пейзаже «Екатеринбург» Штеренберг размещает на холсте деревянные кривобокие домики, разделенные снежной дорогой, разворачивая их на плоскости по принципу своих минималистских натюрмортов, что создает особый эффект нестабильности и шаткости (рис. 6). В конце 1930-х — 1940-х годах Штеренберг подвергся серьезной травле за формализм, что ускорило его уход из жизни.

Александр Лабас имел непосредственное отношение к послереволюционной истории ЕСГХМ и созданию новой системы обучения в них. В 1918 году он учился в мастерской у Петра Кончаловского в Первых свободных государственных художественных мастерских. Но в 1919 году решил пойти добровольцем на фронт и служил в политотделе 3-й армии Восточного фронта, оказавшись таким образом в Екатеринбурге. В начале 1920-го года армия Колчака была разбита, но надежды Лабаса на возвращение и продолжение обучения в Москве не оправдались. По запросу уполномоченного Наркомпроса Петра Соколова он был командирован в Екатеринбургские свободные государственные художественные мастерские и назначен руководителем собственной мастерской. Именно в этот период в Екатеринбурге он создал кубистический «Натюрморт», находящийся в ЕМИИ (рис. 7). Осенью 1921 года Лабас продолжил обучение во ВХУТЕМАСе и постепенно выработал собственный узнаваемый язык. На Второй выставке ОСТ в 1926 году он показал свое программное полотно «Уральский завод», в котором ярко проявилась не только характерная для ОСТа машинная тематика, но и собственная ее формальная интерпретация Лабасом (рис. 8).

В 1933 году вышла книга Осипа Бескина «Формализм в искусстве», в которой автор клеймил в безыдейности и формализме Удальцову, Древина, Лабаса, Штеренберга, Тышлера и других. В результате начавшейся травли многим из них «перекрыли кислород». В 1935 году Лабас писал: «Живопись... оказалась в руках людей темных, порочных, с низменной психологией, неталантливых дельцов, спекулянтов от искусства, крепко держащихся вместе. Я тогда уже почувствовал, что это может длиться долго и нанесет нашему искусству и наиболее даровитым творческим людям непоправимый урон, а в некоторых случаях даже приведет к гибели. Больше всего я переживал, что даже талантливые художники не выдерживали этого натиска и шли на компромисс, а иногда и на предательство. Зная свою неуступчивость и откровенность, я не мог строить никаких иллюзий: было понятно, что под видом высоких идеалов наступает реакция на долгие годы» [5, с. 123–124].

В собрании ЕМИИ хранятся картины Петра Кончаловского разных этапов его творчества. Авангардный период представлен «Портретом В.В. Рождественского» (1912, рис. 9), выполненным в примитивистской стилистике. В натюрморте «Мальвы» (1921, рис. 10) художник пишет цветы импрессионистично, живо, но уже вполне реалистично. Третья работа в нашем собрании — натюрморт «Цветы на скамейке» (1954, рис. 11) — представляет творчество Кончаловского последних лет его жизни, когда автор уже

2. Н.А. Удальцова.

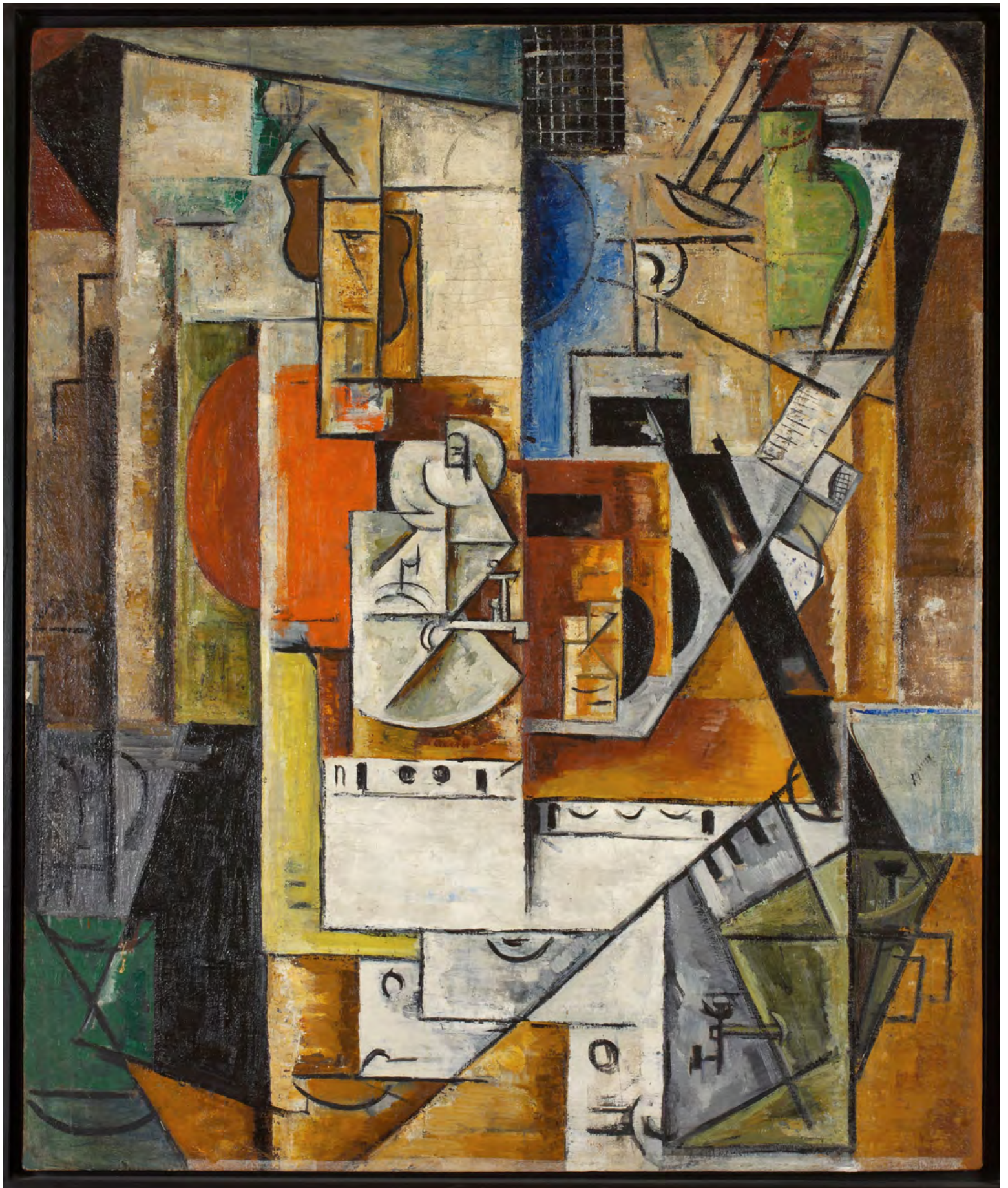
Кухня.

1915.

Холст, масло.

159,5 x 133.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



полностью утратил «творческую волю» (он сам говорил про подобные работы: в них «совсем нет моей воли»). Трудно поверить, что подобный натюрморт создан бывшим «бубнововалетцем»,

ярким живописцем, настолько в нем нет живописи, это скорее красивая открытка, в которой, на наш взгляд, самым ценным является его подпись.



3. **Н.А. Удальцова.**
Чусовая.

День.

1928.

Холст, масло.

66 x 80.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



4. **Н.А. Удальцова.**
Чусовая.

Вечер.

1928.

Холст, масло.

66 x 80.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



5. **Д.П. Штеренберг.**
Натюрморт со свечой.
1919.

Холст, масло.

67,5 x 68.

Екатеринбургский музей
изобразительных искусств

6. **Д.П. Штеренберг.**
Екатеринбург.
1931–1932.

Холст, масло.

76 x 101.

Екатеринбургский музей
изобразительных искусств

Петр Кончаловский был одним из тех авангардистов, кто пользовался особым покровительством власти, ему регулярно устраивали персональные выставки и даже прощали формальные и стилистические вольности — отступления от канонов социалистического реализма. Кончаловский был заслуженным деятелем искусств, лауреатом Сталинской премии I степени «За многолетнюю творческую деятельность», народным художником РСФСР, академиком АХ СССР, награжден орденом Трудового Красного Знамени. Причины такой благосклонности власти многих удивляли и даже настораживали. Теперь выясняется, что, вероятно, не зря. В недавней публикации на основе архивных документов обнародованы сведения о возможной связи четы Кончаловских с органами ОГПУ [2, с. 39].

Илья Машков, выдающийся живописец, «московский сезаннист», «бубнововалетец», был некоторым образом «подкуплен» новой властью. Так же, как Кончаловский, он получил в 1929 году от правительства пожизненную пенсию в 225 рублей. И в дальнейшие годы, чтобы быть на плаву, вынужден был вступать в АХРР и даже занимать там высокий пост, входив в правление Союза художников и другие различные организации и органы власти.

В собрании ЕМИИ находятся три произведения И. Машкова — самый ранний «Женский портрет» (предположительно, портрет его жены Елены Федоровны Федоровой), выполненный в 1915 году в неопримитивистской стилистике. В 1918 году

создан «Женский портрет с зеркалом» (рис. 12), где художник движется в сторону реализма — углубляет пространство и делает это не только живописными средствами, но и сюжетными. Помещенное на заднем плане зеркало умножает пространство комнаты и, отражая модель, подчеркивает ее объемность; в то же время используемый художником прием создает и смысловую многозначность, отсылая к произведениям европейских художников, довольно часто использующих этот прием. «Натюрморт с красной рыбой» 1923 года (рис. 13) демонстрирует следующий этап движения Машкова к классике. Работа была показана в том же году на известной «Выставке картин», каталог которой сохранил авторское название — «Натюрморт с сигаром». В этом замечательном натюрморте соединяются «московский сезаннизм», обогащенный неопримитивизмом и классикой, но он уже не вписывается в авангардное движение, однако его нельзя отнести и к советскому искусству. Следующим этапом, 1924 года, будут уже натюрморты «Снедь московская», которые сразу после выставки АХРР были признаны классическими советскими картинами. В дальнейшем Машков всё время собирается создать тематическую соцреалистическую картину, но так и не создаст ее. Его соцреализм ограничился живописанием советских здравниц, пляжей и изображением колхозницы с тыквой из его родной станицы Михайловской.

Бывший «бубнововалетец» Александр Куприн также стал вполне успешным советским художником. С 1928 года преподавал в Московском текстильном институте, был профессором,



членом-корреспондентом Академии художеств СССР, заслуженным деятелем искусств РСФСР. В коллекции ЕМИИ находятся два его натюрморта авангардного периода — «Натюрморт с курительной трубкой» (1917, рис. 14) и «Цветы. Сентябрь» (1919). С 1930-х годов он обратился к традициям классического пейзажа XIX века, именно в такой стилистике написана его «Осень» (1954, рис. 15).

Александр Осмеркин, еще один член «Бубнового валета», представлен в ЕМИИ картинами разных периодов творчества. Его «Натюрморт с графином» 1918 года (рис. 16) декларирует отход от «московского сезаннизма» в сторону кубизма. В нем соединилась четкая, продуманная конструкция и яркая живописность. С 1918 и вплоть до 1948 года Осмеркин преподавал, сначала во ВХУТЕМАСе, затем с 1929 г. в Ленинградском высшем художественно-техническом институте (с 1933 года Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры), в Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова. В ходе очередной волны борьбы с формализмом в 1947 году он был освобожден от работы в Ленинградском институте, а в 1948 году и в Московском художественном институте.

Его картины 1930-х годов, выполненные в реалистической манере «Волга. Берег» (1938), «Портрет жены Е.К. Гальпериной» (1939), «Портрет дочери Лили» (1947, рис. 17), подарены ЕМИИ дочерью художника в 1984 году.

В воспоминаниях и переписке А. Осмеркина даны яркие описания, вспышками освещающие

картины жизни советского художника. В 1933 году он пишет жене из Ленинграда: «...Реввоенсовет (картину) определенно начинаю завтра... Хотя и страшно, но ничего не поделаешь. Если на сей раз пронесет, надолго отобьет желание еще со-ваться. И буду после писать, что вздумается, как птица запою... Бродский мне говорит: “Что вы всё цвет да цвет. Это было еще до постановления ЦК”... Если бы не заказ, сколько вещей бы написал. Но это последний. Подумываю о персональной выставке, в чем меня очень убеждает Куприн. За Кончаловским будет Радимов, Лентулов, Кузнецов, Машков, Н. Григорьев, Куприн. Пишет, что мне в этот список обязательно включиться». В следующем письме: «23-го буду на банкете по поводу 40-летия пейзажиста Рылова. Не удержусь, пойду. Ничего не поделаешь, имею слабость к “свету”, “балам” и пр. ... Весь поглощен и спешу с картиной — сложно, как “явление трактора народу”» [4, с. 78–79].

7. А.А. Лабас.

Натюрморт.

1920.

Холст, масло.

62 x 50.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

8. А.А. Лабас.

Уральский завод.

1925.

Холст, масло.

105 x 173.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



9 | 10 | 11

9. **П.П. Кончаловский. Портрет художника В.В. Рождественского.** 1912. Холст, масло. 136 x 115,5. Екатеринбургский музей изобразительных искусств

12 | 13

10. **П.П. Кончаловский. Мальвы.** 1921. Холст, масло. 95 x 83. Екатеринбургский музей изобразительных искусств

11. **П.П. Кончаловский. Цветы на скамейке.** 1954. Холст, масло. 123 x 173. Екатеринбургский музей изобразительных искусств

12. **И.И. Машков. Женский портрет с зеркалом.** 1918. Холст, масло. 181 x 139. Екатеринбургский музей изобразительных искусств

13. **И.И. Машков. Натюрморт с красной рыбой (Натюрморт с сигом).** 1923. Холст, масло. 66,8 x 88,5. Екатеринбургский музей изобразительных искусств



14	15
16	17

14. **А.В. Куприн.**
Натюрморт
с курительной трубкой.
1917.
Холст, масло.
123 x 111,5.
Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

15. **А.В. Куприн.**
Осень.
1954.
Холст, масло.
81,5 x 128.
Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

16. **А.А. Осмёркин.**
Натюрморт
с графином.
1918.
Холст, масло.
68,5 x 53.
Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

17. **А.А. Осмёркин.**
Портрет дочери Лили.
1947.
Холст, масло.
88 x 68.
Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

Заключение

Следует признать, что те художники-авангардисты, кто остался в СССР, были сломлены. Одни из них смогли приспособиться к новым сложным условиям и стали «советскими художниками», другие, сохранившие свое творческое кредо, подвергались жесткой критике и находились в «духовной оппозиции». В то же время нельзя сказать, что трансформации, которые претерпело искусство бывших авангардистов, во всех случаях вели

к творческому упадку. Несмотря на все сложности, многими из них были созданы значительные произведения в русле реализма.

Литература

1. Горнунг О.А. ЕМИИ (Екатеринбургский музей изобразительных искусств) // Энциклопедия русского авангарда. авторы-составители В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов. Том III. Книга 1. М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014. С. 193–195.
2. Максименков Л. Портрет художника в чекистском интерьере // Огонёк. 2020. № 51 (от 28.12.2020). С. 39.
URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4625458>
3. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х тт. Т.1. / авторы-составители И. Вакар, Т. Михиенко. М.: РА, 2004. 584 с.
4. Осмёркин: Размышления об искусстве. Письма. Критика. Воспоминания современников / Сост. и общ. ред. А.Ю. Никича. Москва: Советский художник, 1981. 399 с.
5. Семенова Н.Ю. Лабас. М.: Молодая гвардия, 2013. 252 с.
6. Удальцова Н.А. Жизнь русской кубистки. М.: РА, 1994. 212 с.
7. Уральский М. Немухинские монологи (Портрет художника в интерьере). М.: Бонфи, 1999. 184 с.

References

1. Hornung O.A. EMII (Yekaterinburgskiy muzey izobrazitel'nykh iskusstv) [EMII (Yekaterinburg Museum of Fine Arts)]. Rakitin V.I., Sarabyanov A.D. (comp.). *Entsiklopediya russkogo avangarda* [Encyclopedia of Russian Avant-Garde]. Volume III, book 1. Moscow, Global Expert and Service Team, 2014, pp. 193–195. (In Russian).
2. Maksimenkov L. Portret khudozhnika v chekistskom inter'yere [Portrait of an artist in a KGB interior]. *Ogoniok*, 2020, No. 51 (dated 28.12.2020), p. 39. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/4625458> (accessed 02.04.2021). (In Russian).
3. Vakar I., Mikhienko T. (comp.). *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika* [Malevich about himself. Contemporaries about Malevich. Letters. Documentation. Memories. Criticism]. In 2 vols. Vol. 1. Moscow, RA Publ., 2004. 584 p. (In Russian).
4. Nikich A.Yu. (ed.). *Osmorkin: Razmyshleniya ob iskusstve. Pis'ma. Kritika. Vospominaniya sovremennikov* [Osmerkin: Reflections on art. Letters. Criticism. Memoirs of contemporaries]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1981. 399 p. (In Russian).
5. Semyonova N.Yu. *Labas*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2013. 252 p. (In Russian).
6. Udaltsova N.A. *Zhizn' russkoy kubistki* [The life of a Russian cubist]. Moscow, RA Publ., 1994. 212 p. (In Russian).
7. Uralsky M. *Nemukhinskiye monologi* [Nemukhinskie monologues (Portrait of the artist in the interior)]. Moscow, Bonfi Publ., 1999. 184 p. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Горнунг Ольга Анатольевна — заведующая отделом отечественного и зарубежного искусства, Екатеринбургский музей изобразительных искусств, г. Екатеринбург, Российская Федерация, izo@emii.ru

ABOUT AUTHOR: Hornung, Olga Anatolievna — Head of the Department of Russian and Foreign Art, Yekaterinburg Museum of Fine Arts, Yekaterinburg, Russian Federation, izo@emii.ru

Для цитирования | For citation:

Горнунг О.А. Советский период в творчестве художников авангарда в коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств: основные тенденции и трансформации // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). С. 78–89.
DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.008>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/827>

Hornung O.A. The Soviet period in the work of avant-garde artists in the collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts: main trends and transformations. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2022, No. 1 (24), pp. 78–89.
DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.008>. Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/827> (In Russian).



Egorova, Anastasia Alekseevna,
Petrova, Larisa Evgenievna,
Staina, Olga Alekseevna

*Yekaterinburg Academy of Modern Art,
Yekaterinburg, Russian Federation*

Stafeeva, Anna Terentievna

*Art School No. 5,
Yekaterinburg, Russian Federation*

Егорова Анастасия Алексеевна,
Петрова Лариса Евгеньевна,
Стаина Ольга Алексеевна

*Екатеринбургская академия современного искусства,
г. Екатеринбург, Российская Федерация*

Стафеева Анна Терентьевна

*Детская школа искусств № 5,
г. Екатеринбург, Российская Федерация*

**“GROUP PORTRAIT OF THE UZTM
BLACKSMITH TEAM” BY THE URAL
ARTIST MISHA BRUSILOVSKY:
AN UNDERESTIMATED MASTERPIECE**

**«ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ
БРИГАДЫ КУЗНЕЦОВ УЗТМ»
УРАЛЬСКОГО ХУДОЖНИКА
МИШИ БРУСИЛОВСКОГО:
НЕДООЦЕНЕННЫЙ ШЕДЕВР**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.01.009

УДК 7.036.1(282.247.42)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

В хорошо представленном в научном дискурсе творчестве уральского художника Миши Шаяевича Брусиловского (1931–2016) есть работа, незаслуженно обойденная как историками искусства, так и художественной критикой. Это «Групповой портрет бригады кузнецов УЗТМ» 1977 года. Авторы статьи описывают опыт актуализации полотна для экспозиционных, воспитательных, фандрайзинговых (проектных) целей и трудности их достижения. Фиксируется противоречие — живописное полотно маститого автора явно заслуживает более активного изучения и экспонирования, но эти процессы затруднены состоянием картины (экспертами оценивается как предаварийное) и правами обладания (корпоративный музей). Использован историко-описательный и монографический методы, приводятся результаты социологического исследования зрительского опыта взаимодействия с картиной на «Ночи музеев» в 2018 году. Впервые опубликована история возвращения картины в музейную среду, фотография из мастерской М.Ш. Брусиловского, где позируют прототипы героев полотна, описана методика актуализации наследия «индустриального искусства» советского периода на примере «Группового портрета бригады кузнецов УЗТМ»: сбор исторических сведений, воспоминаний, проект учащих школы искусств, партисипаторное проектирование экспозиции с участием студентов вуза, публикации в СМИ, фандрайзинг.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: советское искусство, творчество М.Ш. Брусиловского, воспитание патриотизма, Уралмаш, искусство Урала.

ABSTRACT

In the work of the Ural artist Misha Shayeich Brusilovsky (1931–2016), well represented in scientific discourse, there is a painting undeservedly bypassed by art historians and art criticism. This is the “Group portrait of the UZTM blacksmith team” (1977; UZTM — Ural Heavy Machinery Plant). The authors describe the experience of updating tables for exposition, educational, fundraising (project) purposes and demand their achievements. A contradiction is fixed — the painting by the venerable author, apparently, is more actively studied and exhibited, but these processes are hampered by the state of the painting (expert assessment as pre-accident) and ownership rights (corporate museum). Here, historical-descriptive and monographic methods are used, when using the results of a historical and sociological study of the viewer’s experience of impressions with a painting at the Night of Museums in 2018. The history of the return of paintings to the museum environment was published for the first time, as well as the photograph from the workshop of M. Brusilovsky, where paintings are posed (foreman A. Kordukov, blacksmiths B. Shulepov, K. Le, A. Moskvina, V. Venchikov, I. Bersenev, V. Erer), the methodology for updating the heritage of “industrial art” of the Soviet period of manifestation is described, namely, such stages as collection of special identified memories, a project of students of art schools, participatory design of products with the involvement of university students, in the media, fundraising. Fundraising in the objects of restoration of paintings and its exposure to the general public can be based on various arguments — attention and interest in the time of creation of the canvas as an example of “industrial painting” of the Soviet period, increasing the motivation of the copyright holder (big business), etc. At the moment, restoration work of the painting continues.

KEYWORDS: Soviet art, M. Brusilovsky, patriotism, Uralmash, Ural art.

Введение

Творчество Миши Брусиловского довольно подробно изучено и осмыслено искусствоведами [7; 8; 9; 10]. Художник прожил долгую творческую жизнь, богатую на события, и получил известность во всем мире. Миша Шаевич Брусиловский оставил после себя и теоретические труды [4; 5; 12], которые ждут своего осмысления. Однако в наследии известного уральского художника есть картина «Групповой портрет бригады кузнецов УЗТМ¹», не вошедшая в актуальный культурный оборот и стоящая особняком в творчестве живописца. Название картины постоянно упоминается в обзорных статьях, посвященных биографии художника, искусствоведческая оценка групповому портрету дается в статье Е.П. Алексеева «Принадлежность к миру огневой работы: художники на уральских заводах XVIII — начала XXI в.» [2], картина упоминается и в других статьях ученого [1; 2; 3]. Е.П. Алексеев указывает, что работа М.Ш. Брусиловского является показательной для портретного жанра 1970-х годов и это единственный групповой портрет в его творчестве. Но, на наш взгляд, этого недостаточно для включения произведения в историю соответствующего периода в развитии искусства на Урале, а также для комплексной оценки творчества художника.

Причиной «недооцененности» работы М.Ш. Брусиловского «Групповой портрет бригады кузнецов УЗТМ» может быть тот факт, что картина выполнена по социальному заказу на индустриальную тему, несвойственную творчеству художника, кроме того, полотно долгое время хранилось в ненадлежащих условиях и «выпало» из поля зрения искусствоведов. Однако изучение и осмысление контекста картины может войти в актуальную повестку художественного культурного наследия страны как отражающего значимые этапы жизни государства.

Актуальность исследования картины «Групповой портрет бригады кузнецов УЗТМ» определена следующим. Во-первых, художественная значимость группового портрета недостаточно изучена и требует осмысления, глубокого искусствоведческого анализа, т.к. за изображением рабочих уралмашевской бригады можно найти целые пласты общечеловеческих смыслов. Во-вторых, помимо искусствоведческого анализа картина «Групповой портрет бригады кузнецов УЗТМ» требует и реставрации, поэтому необходимо обратить внимание общественности и экспертов на состояние полотна в целях спасения картины.

Кроме того, важность подобной исследовательской работы именно для Екатеринбургской академии современного искусства обусловлена тем, что бесценное полотно Миши Брусиловского хранится в Музее истории Уралмаша, географически вблизи от Екатеринбургской академии

современного искусства (ЕАСИ). Располагаясь на территории Орджоникидзевского района г. Екатеринбурга, академия несет ответственность за культурную жизнь района, и эта так называемая третья миссия вуза связана с формированием культурной среды для жителей города, в частности для жителей Уралмаша. Академия стремится не только сохранить, но и приумножить культурное наследие городского района.

Обсуждение

Полотно «Групповой портрет бригады кузнецов УЗТМ» (рис. 1) было выполнено по заказу дирекции УЗТМ. В 1976 году на промышленное предприятие были приглашены 28 живописцев, скульпторов и графиков, из которых была создана творческая бригада. В 1977 году М.Ш. Брусиловский пишет картину «Групповой портрет бригады кузнецов УЗТМ (Б. Шулепов, К. Ле, А. Кордуков — бригадир, А. Москвин, В. Венчинов, И. Берсенев, В. Епер)», которая была включена в ретроспективный альбом «Художники и Уралмаш» в 1983 году (рис. 2).

Впервые картина «Групповой портрет бригады кузнецов УЗТМ» была представлена в 1977 году в помещении ДК УЗТМ (ныне ЦК «Орджоникидзевский») на выставке, посвященной 50-летию индустриального гиганта — Уральского завода тяжелого машиностроения (УЗТМ). Картина размещалась в фойе второго этажа, в так называемом мраморном зале ДК, и занимала центральное место в экспозиции портретов заводчан — передовиков производства. Один из авторов данной статьи, доцент ЕАСИ О.А. Стаина вспоминает, что картина произвела на нее, тогда выпускницу школы, очень странное впечатление. Представление рабочих — в парадных костюмах, на фоне декоративно написанных станков и цепей — создавало двойные смыслы и заставляло разгадывать закодированное изображение; внимание привлекали лица рабочих: в них не было ничего героического, наоборот, лукавство, простота, скрытность и т.д. Картина не вписывалась в привычные каноны соцреализма, открывала перед посетителями совершенно иной стиль изображения.

Далее картина была перемещена в здание, которое до 1990-х годов принадлежало заводу. Картина выполняла роль украшения на лестничном пролете. В период распада завода-гиганта на мелкие производства здание отошло другому собственнику, и картина в этот период пострадала от ненадлежащего хранения: были нанесены повреждения (порезы), и красочный слой в нескольких местах был утерян. «Состояние картины производило удручающее впечатление. Полотно было повреждено в нескольких местах: зияли дыры разных размеров (видимо, от гвоздей), кое-где осыпался красочный слой, имелись инородные

1. М.Ш. Брусиловский.
**Групповой портрет
бригады кузнецов УЗТМ**
(Б. Шулепов,
К. Ле, А. Кордуков —
бригадир,
А. Москвин,
В. Венчинов,
И. Берсенев,
В. Ерер).
1977.
Холст, масло.
180 x 230.
Музей истории
Уралмашзавода (УЗТМ),
г. Екатеринбург [6]



пятна и подтёки (возможно, известковые), на краях картины были остатки въевшейся грязи» [11]. Затем полотно было перевезено в Музей истории УЗТМ, но очень долгое время находилось в помещении, непригодном для хранения художественных произведений. «По сей день частично реставрированный портрет бригады Кордукова находится в Музее истории Уралмаша. Научный сотрудник музея Сергей Степанович Агеев рассказал о судьбе полотна: «Картину я обнаружил в декабре 2011 года, когда был назначен директором музея и принимал дела у своего предшественника. На мой вопрос: «А что в этой кладовке?», коллега ответил: «Да, всякая малоценка!». Можете представить, как я был поражен, когда увидел знакомую

по книгам картину Миши Брусиловского!» [11]. На данный момент картина является собственностью Музея истории Уралмашзавода (рис. 3), размещена в одном из залов музея, но условия содержания не соответствуют требованиям.

Администрацией Екатеринбургской академии современного искусства, в том числе проректором по научной и инновационной работе, автором данной статьи Л.Е. Петровой было принято решение привлечь внимание к произведению всемирно известного художника. В 2018 году возникла идея показать работу Миши Брусиловского в рамках всероссийской акции «Ночь музеев» на площадке Екатеринбургской академии современного искусства.



**2. Бригада УЗТМ
и М. Брусиловский
в мастерской
художника.**

1977.

Фото из архива

А. Кордукова

Академия современного искусства неоднократно становилась участником всероссийской акции, в 2018 году в основу экспозиции «Ночи музеев» в ЕАСИ легли живописные полотна, хранящиеся в фондах Музея истории Уралмашзавода. Одной из основных картин художественной выставки стала картина «Групповой портрет бригады кузнецов УЗТМ» Миши Брусиловского. Транспортировка экспоната из стен музея в выставочное пространство ЕАСИ уже была арт-акцией. Студенты выстроились в колонну, с флагом ЕАСИ и заранее сочиненными лозунгами прошли по маршруту от здания по ул. Красных партизан, 9 до Площади 1-й Пятилетки и обратно. Случайные прохожие, жители близлежащих домов с удивлением и любопытством рассматривали арт-войж. В конечном итоге картина была размещена в художественной

галерее ЕАСИ; помимо картины, в экспозиционном зале были выставлены плакаты, изготовленные обучающимися художественного отделения Детской школы искусств № 5 и отражающие историю создания произведения. Также совместно с Екатеринбургской академией современного искусства был создан видеофильм «История одного портрета», который демонстрировался на экранах, расположенных в галерее ЕАСИ. 19 мая 2018 года картина и исследовательский проект были представлены на акции «Ночь музеев».

Исследовательский проект «История одного портрета. Картина Брусиловского М.Ш. «Групповой портрет бригады кузнецов УЗТМ» 1977 г.» был подготовлен Валерией Савчениновой, Елизаветой Елизаровой, Еленой Латынцевой под руководством преподавателя ДШИ № 5 А.Т. Стафеевой.



**3. Картина
М.Ш. Брусиловского
«Групповой портрет
бригады кузнецов
УЗТМ» в Музее истории
Уралмашзавода.**

2018.

Фото: Екатеринбургская
академия современного
искусства

Подробный отчет о проделанной работе по изучению истории создания картины, работы художника над групповым портретом, а также интервью с героями портрета представлены в публикации журнала «Веси» [11]. Учащиеся Детской школы искусств № 5 еще с 2013 года увлеченно занимаются исследованием памятников культурного наследия, находящихся на территории Орджоникидзевского района города Екатеринбурга. В 2015 году объектом исследования стала картина Миши Шаевича Брусиловского «Групповой портрет бригады кузнецов УЗТМ». Авторам проекта стала известна печальная участь знаменитой картины екатеринбургского художника, хранящейся в Музее истории Уралмашзавода. Посетив музей и пообщавшись с директором, авторы проекта заинтересовались

судьбой искаленного временем полотна. Так возник первоначальный замысел: изучить имеющиеся данные об объекте исследования, найти новую информацию и создать учебную презентацию. В ходе исследования учащиеся познакомились с культурно-историческими условиями 1960–1970-х годов в Свердловске, изучили творчество художника М.Ш. Брусиловского, нашли в искусствоведческой литературе информацию о значении картины и ее месте в портретной живописи России второй половины XX века. Также учащимися были найдены сведения об истории создания группового портрета бригады кузнецов УЗТМ, о судьбе картины и изображенных на ней рабочих. Учащиеся школы искусств собрали уникальный материал о героях группового портрета, в том числе фотографии

эскизов, фотоматериалы из семейных альбомов, представленные на выставке [11].

Дополнили выставку в ЕАСИ копии фотографий, которые сделал художник в процессе подготовки картины. Документы хранятся в коллекции и были предоставлены лично Евгением Ройзманом.

Интересен тот факт, что посетившие выставку в 2018 году жители Орджоникидзевого района г. Екатеринбурга с удивлением узнавали о существовании картины, а молодые уралмашевцы даже не подозревали, что когда-то художники писали портреты рабочих Уралмаша. Посетили выставку и родственники героев группового портрета. На мероприятие пришел двоюродный брат Алексея Степановича Москвина: встреча с картиной была неожиданной, т.к. он не предполагал, что картина, на которой изображен его брат, сохранилась. Эмоции посетителей были разнообразными — от удивления до грустных ностальгических размышлений, ведь выставка, посвященная героям труда, рабочим людям, — редкое явление в современной художественной жизни. В момент выставки был жив один из героев полотна — Константин Ле, но в силу личной скромности он, к сожалению, отказался участвовать в публичных событиях.

После завершения выставки в галерейном пространстве ЕАСИ преподаватели вуза, в том числе А.А. Егорова, в то время руководитель мастерской современного искусства ЕАСИ, приняли решение о спасении полотна с помощью участия в конкурсе грантов музейных инициатив и выставочных проектов некоммерческой организации благотворительного фонда «Российский еврейский конгресс». Авторы проекта, направленного на сохранение полотна, определили проблему следующим образом: необходима актуализация наследия известного в Екатеринбурге художника Миши Брусиловского через обращение к его работе. Это обусловлено тем, что: 1) картина выполнена по социальному заказу на индустриальную тему, несвойственную художнику, при этом демонстрирует все иудео-христианские мотивы, которые присущие его творчеству; 2) картина недостаточно известна городской целевой аудитории, что является упущением в популяризации и актуализации наследия Миши Брусиловского; 3) картина написана в 1977 году, а это время характеризуется как пик эмиграции советских евреев, ужесточение дискриминации евреев. Неопровержимые факты дискриминации советских евреев, общую картину идеологических барьеров в художественной жизни необходимо было дополнить сведениями из творчества и бытования еврейских художников [16]. В проекте отмечалось, что Миша Брусиловский — знаковая фигура для художественного мира Свердловска и Екатеринбурга. Для местной диаспоры будет полезно и продуктивно раскрыть еще одну страницу

в его творчестве — способность и возможность выразить в работе советского времени вечные ценности иудео-христианской цивилизации. Проект решал задачу поиска эффективных инструментов демонстрации разным целевым аудиториям гуманитарного художественного контента, созданного евреями [13; 14; 15]. Этот неординарный подход к интерпретации деятельности художника заставляет совершенно по-иному взглянуть на, казалось бы, такой простой сюжет.

В конечном итоге проект академии имел благую цель — отреставрировать картину выдающегося уральского живописца Миши Шаевича Брусиловского «Групповой портрет бригады кузнецов УЗТМ», провести исследование важного для художника периода творчества 1970-х годов, показать отреставрированное полотно широкой публике в ряде выставок и образовательных событий. Однако проект не получил финансовой грантовой поддержки и, к сожалению, картина до нынешнего времени не отреставрирована, ее состояние постепенно ухудшается.

Выводы

Таким образом, необходимо принять все усилия для привлечения внимания и сохранения шедевра уральского художника Миши Брусиловского «Групповой портрет бригады кузнецов УЗТМ». Это важно как с точки зрения физического сохранения полотна, так и с точки зрения сбережения и дальнейшего осмысления содержания картины.

Фандрайзинг в целях реставрации картины и ее экспонирования для широкой публики может быть основан на различных аргументах — внимание и интерес ко времени создания полотна как примера «индустриальной живописи» советского периода, повышение мотивации правообладателя (крупный бизнес) и пр. В настоящий момент работа в направлении реставрации полотна продолжается, но пока не привела к успеху.

Авторами представлена технология актуализации наследия «индустриальной живописи» советского периода на примере работы М.Ш. Брусиловского «Групповой портрет бригады кузнецов УЗТМ» (1977): сбор исторических сведений, воспоминаний, проект обучающихся школы искусств, партисипаторное проектирование экспозиции с участием студентов вуза, публикации в СМИ, фандрайзинг.

Примечание

1. УЗТМ — Уральский завод тяжелого машиностроения.

Литература

1. Алексеев Е.П. Картина Г. Мосина и М. Брусиловского «1918 год»: анализ художественной системы // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2013. № 1 (111). С. 55–69.
2. Алексеев Е.П. Принадлежность к миру огневой работы: художники на уральских заводах XVIII – начала XXI в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 27. С. 192–206.
3. Алексеев Е.П. Этюд судьбы, этюд эпохи: из бесед с Ираидой Семеновной Нечкиной-Финкельштейн // Известия Уральского государственного университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2006. Т. 47. № 12. С. 328–342.
4. Брусиловский М.Ш. «Лучше быть лохом на Урале, чем преуспевать в Париже» // Культура Урала. 2016. № 5. С. 56–57.
5. Брусиловский Миша Шаевич: художник-живописец // Екатеринбургская галерея современного искусства / сост. Т.А. Пумпянская, Б.И. Салахов, Е.А. Хотина. Екатеринбург: Уральский рабочий, 2012. С. 40–43.
6. Булавин В.С., Ионин Д.М., Павловский Б.В. Художники и Уралмаш: альбом. Ленинград: Художник РСФСР, 1983. 160 с.: ил.
7. Галеева Т. А. Мудрец, визионер, насмешник. Мастер // Культура Урала. 2016. № 5. С. 51–55.
8. Горбовец Л.О. «Библейские сюжеты» Брусиловского и «символы» Шнитке: пересечение миров // Постмодернизм: взгляд изнутри. Статьи, заметки, размышления. Екатеринбург: Уральский федеральный университет, 2016. С. 11–15.
9. Горбовец Л.О. О живописи Брусиловского // Постмодернизм: взгляд изнутри. Статьи, заметки, размышления. Екатеринбург: Уральский федеральный университет, 2016. С. 48–74.
10. Земцова И.В. Принципы художественной образности в творчестве художников «Еврейского Возрождения» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 74-1. С. 187–190.
11. История одного портрета. Картина М. Брусиловского «Групповой портрет бригады кузнецов УЗТМ» // Веси. 2019. № 6. С. 40–42.
12. Миша Брусиловский: уральский художник // Уральский характер: люди-звезды / сост. М. Чеботаева. Екатеринбург: Уральский рабочий, 2014. С. 16–19.
13. Фионова Е. Миша Брусиловский: автор выставки «Ural Art: Интерьерные решения», художник с мировым именем рассказал, почему работы, созданные двадцать лет назад, увидели свет только сейчас // Екб.Собака.ru. 2013. № 6. С. 48–49.
14. Шарко Г.А. Внутреннее противостояние (к выставке уральских художников) // Эрнст Неизвестный и неонконформизм в искусстве СССР: круглый стол к 90-летию со дня рождения Э.И. Неизвестного, Екатеринбург (8 апреля 2015 г.). Екатеринбург: Kvadrat, 2015. С. 84–92.
15. Шаталов А. Этнография и совриск // Новое время. 2016. № 38 (426). С. 56–59.
16. Эпштейн М.Н. Творческие перемены: русско-еврейское // Звезда. 2015. № 1. С. 219–244.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

Егорова Анастасия Алексеевна — кандидат культурологии, доцент, Екатеринбургская академия современного искусства, г. Екатеринбург, Российская Федерация, egorova.eaca@gmail.com

Петрова Лариса Евгеньевна — кандидат социологии, проректор по научной и инновационной работе, Екатеринбургская академия современного искусства, г. Екатеринбург, Российская Федерация, petrova@eaca.ru

Стафеева Анна Терентьевна — преподаватель, Детская школа искусств № 5, г. Екатеринбург, Российская Федерация, dshi5hudog@yandex.ru

Стаина Ольга Алексеевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры, Екатеринбургская академия современного искусства, г. Екатеринбург, Российская Федерация, staina@inbox.ru

ABOUT AUTHORS:

Egorova, Anastasia Alekseevna — Cand. Sc. (Cultural Studies), Associate Professor, Yekaterinburg Academy of Modern Art, Yekaterinburg, Russian Federation, egorova.eaca@gmail.com

Petrova, Larisa Evgenievna — Cand. Sc. (Sociology), Vice-Rector for Research and Innovation, Yekaterinburg Academy of Modern Art, Yekaterinburg, Russian Federation, petrova@eaca.ru

Stafeeva, Anna Terentievna — teacher, Art School No. 5, Yekaterinburg, Russian Federation, dshi5hudog@yandex.ru

Staina, Olga Alekseevna — Cand. Sc. (Pedagogical Sciences), Associate Professor, Yekaterinburg Academy of Modern Art, Yekaterinburg, Russian Federation, staina@inbox.ru

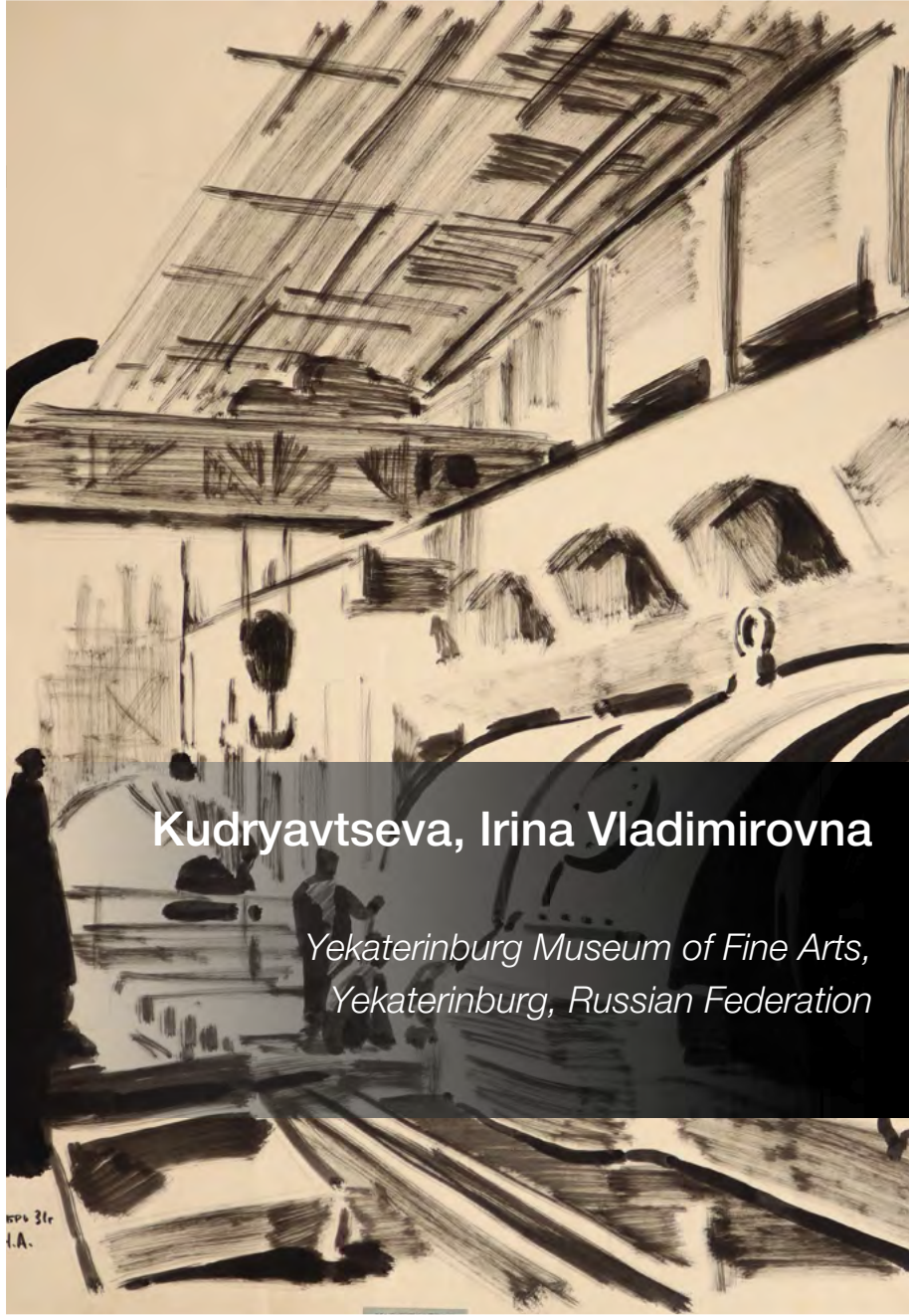
References

1. Alekseev E.P. Kartina G. Mosina i M. Brusilovskogo "1918 god": analiz khudozhestvennoy sistemy [The painting by G. Mosin and M. Brusilovsky "1918": an analysis of the artistic system]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnyye nauki — News of the Ural Federal University. Series 2. Humanities*, 2013, No. 1 (111), pp. 55–69. (In Russian).
2. Alekseev E.P. Prinadlezhnost' k miru ognевой raboty: khudozhniki na ural'skikh zavodakh XVIII – nachala XXI v. [Belonging to the world of fire work: artists at the Ural factories of the 18th – early 21st centuries]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye — Bulletin of the Tomsk State University. Cultural studies and art history*, 2017, No. 27, pp. 192–206. (In Russian).
3. Alekseev E.P. Etyud sud'by, etyud epokhi: iz besed s Iraidoy Semenovnoy Nechkinoy-Finkel'shteyn [Sketch of fate, sketch of the era: from conversations with Iraidia Semyonovna Nechkina-Finkelstein]. *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnyye nauki — Bulletin of the Ural State University. Series 2. Humanities*, 2006, vol. 47, No. 12, pp. 328–342. (In Russian).
4. Brusilovsky M.Sh. "Luchshe byt' loxhom na Urale, chem preuspevat' v Parizhe" ["Better to be a sucker in the Urals than to succeed in Paris"]. *Kul'tura Urala — Culture of the Urals*, 2016, No. 5, pp. 56–57. (In Russian).
5. Brusilovskiy Misha Shayevich: khudozhnik-zhivopisets [Brusilovsky Misha Shayevich: artist-painter]. Pumpyanskaya T.A., Salakhov B.I., Khotinov E.A. (comp.). *Yekaterinburgskaya galereya sovremennogo iskusstva* [Yekaterinburg Gallery of Modern Art]. Yekaterinburg, Ural'skiy rabochiy Publ., 2012, pp. 40–43. (In Russian).
6. Bulavin V.S., Ionin D.M., Pavlovsky B.V. *Khudozhniki i Uralmash* [The Artists and Uralmash: an album]. Leningrad, Artist of the RSFSR Publ., 1983. 160 p. (In Russian).
7. Galeeva T. A. Mudrets, vizioner, nasmeshnik. Master [Sage, visionary, mocker. Master]. *Kul'tura Urala — Culture of the Urals*, 2016, No. 5, pp. 51–55. (In Russian).
8. Gorbovets L.O. "Bibleyskiye syuzhety" Brusilovskogo i "simvoly" Shnitke: peresecheniye mirov [Brusilovsky's "Biblical stories" and Schnitke's "symbols": the intersection of worlds]. *Postmodernizm: vzglyad iznutri. Stat'i, zametki, razmyshleniya* [Postmodernism: a look from within. Articles, notes, reflections]. Yekaterinburg, Ural Federal University, 2016, pp. 11–15. (In Russian).
9. Gorbovets L.O. O zhivopisi Brusilovskogo [About painting by Brusilovsky]. *Postmodernizm: vzglyad iznutri. Stat'i, zametki, razmyshleniya* [Postmodernism: a look from within. Articles, notes, reflections]. Yekaterinburg, Ural Federal University, 2016, pp. 48–74. (In Russian).
10. Zemtsova I.V. Printsipy khudozhestvennoy obraznosti v tvorchestve khudozhnikov "Yevreyskogo Vozrozhdeniya" [Principles of artistic imagery in the work of artists of the "Jewish Renaissance"]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta — Izvestia of the Russian State Pedagogical University*, 2008, No. 74-1, pp. 187–190. (In Russian).
11. Istoriya odnogo portreta. Kartina M. Brusilovskogo "Grupповой портрет бригады кузнецов УЗТМ" [The story of one portrait. Painting by M. Brusilovsky "Group portrait of the UZTM blacksmith brigade"]. *Vesi*, 2019, No. 6, pp. 40–42. (In Russian).
12. Misha Brusilovskiy: ural'skiy khudozhnik [Misha Brusilovsky: Ural artist]. Chebotaeva M. (comp.). *Ural'skiy kharakter: lyudi-zvozdy* [Ural character: people-stars]. Yekaterinburg, Ural'skiy rabochiy Publ., 2014, pp. 16–19. (In Russian).
13. Fionova E. Misha Brusilovskiy: avtor vystavki "Ural Art: Inter'yernyye resheniya" [Misha Brusilovsky: the author of the exhibition "Ural Art: Interior Solutions"]. *Ekb.Sobaka.ru*, 2013, No. 6, pp. 48–49. (In Russian).
14. Sharko G.A. Vnutrenneye protivostoyaniye (k vystavke ural'skikh khudozhnikov) [Internal confrontation (to the exhibition of Ural artists)]. *Ernst Neizvestnyy i nonkonformizm v iskusstve SSSR* [Ernst Neizvestny and non-conformism in the art of the USSR]. Yekaterinburg, Kvadrat Publ., 2015, pp. 84–92. (In Russian).
15. Shatalov A. Etnografiya i sovrisk [Ethnography and contemporary risk]. *Novoye vremya — New time*, 2016, No. 38 (426), pp. 56–59. (In Russian).
16. Epstein M.N. Tvorcheskiye pereput'ya: russko-yevreyskoye [Creative Crossroads: Russian-Jewish]. *Zvezda*, 2015, No. 1, pp. 219–244. (In Russian).

Для цитирования | For citation:

Егорова А.А., Петрова Л.Е., Стафеева А.Т., Стаина О.А. «Групповой портрет бригады кузнецов УЗТМ» уральского художника Миши Брусиловского: недооцененный шедевр // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). С. 90–99.
DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.009> URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/835>

Egorova A.A., Petrova L.E., Stafeyeva A.T., Staina O.A. "Group portrait of the UZTM blacksmith team" by the Ural artist Misha Brusilovsky: an underestimated masterpiece. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2022, No. 1 (24), pp. 90–99.
DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.009>. Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/835> (In Russian).



Kudryavtseva, Irina Vladimirovna

*Yekaterinburg Museum of Fine Arts,
Yekaterinburg, Russian Federation*

Кудрявцева Ирина Владимировна

*Екатеринбургский музей изобразительных искусств,
г. Екатеринбург, Российская Федерация*

**THE SVERDLOVSK BRANCH
OF AKHRR (AKHR) AND THE PROBLEM
OF REGIONAL ART COMMUNITY**

**СВЕРДЛОВСКИЙ ФИЛИАЛ
АХРР (АХР) И ПРОБЛЕМА
РЕГИОНАЛЬНОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
СООБЩЕСТВА**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.01.010

УДК 7.036(470.54)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу деятельности Свердловского филиала Ассоциации художников революционной России (АХРР, позднее Ассоциации художников революции — АХР) и оценке влияния этого опыта на развитие регионального художественного сообщества. Особое внимание уделяется характеристике выставочной практики второй половины 1920-х — начала 1930-х годов, исследованной по архивным источникам и публицистическим материалам того времени. Кроме того, затрагиваются проблемы взаимоотношений профессиональных и самодеятельных художников. Делается вывод о том, что на деятельность уральской ячейки АХРР (АХР) повлияли кризисы и конфликты художественной среды Свердловска, противостояния локальных неоформившихся творческих группировок, а также в целом проблема реализации художника в регионе в условиях оторванности от центра, практической изоляции от художественных процессов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: АХРР, Свердловский АХРР, советское искусство 1920–1930-х годов, искусство Урала, ОХС.

ABSTRACT

The article is devoted to the analysis of the Sverdlovsk branch of the Association of Artists of Revolutionary Russia (AKhRR, later known as the Association of Artists of the Revolution — AKhR) and its activities. The author tries to assess the impact of this experience on the development of the regional art community. Particular attention is paid to the characteristics of the exhibition practice of the second half of the 1920s — early 1930s, studied on the basis of archival sources and journalistic materials of that time. The problems of relationships between professional artists and self-taught artists are also touched upon. It is concluded that crises and conflicts of the artistic environment of Sverdlovsk, opposition of local unformed creative groups, as well as, in general, the problem of the artist's realization in the region in conditions of isolation from the center, practical isolation from artistic processes were projected onto the activities of the Ural branch of the AKhRR (AKhR).

KEYWORDS: AKhRR, Sverdlovsk AKhRR, Soviet Art of 1920s — 1930s, Ural Art.

Введение

Ассоциация художников революционной России (АХРР) была основана в мае 1922 года, в 1928 году была реорганизована и переименована в Ассоциацию художников революции (АХР). На протяжении десяти лет (до ликвидации в 1932 году) это объединение являлось одной из самых многочисленных творческих группировок, его состав насчитывал несколько сотен активных участников. В 1920-е годы успешно функционировала сеть из 40 филиалов и представительств АХРР в разных регионах страны. Не стал исключением и Свердловск, где своя ячейка Ассоциации появилась в конце 1925 года. Анализ работы АХРР, на наш взгляд, представляет интерес с точки зрения влияния опыта его деятельности на развитие художественного сообщества, в нашем случае — в Свердловске, что и стало целью данной статьи. В качестве методов использовались, в первую очередь, историко-генетический и историко-биографический.

Обсуждение

Во второй половине 1920-х — начале 1930-х годов ощущалась разобщенность внутри регионального художественного сообщества. По воспоминаниям одного из активных участников культурной среды города Николая Сазонова, к середине 1920-х годов местом неформальных встреч стала квартира художника Александра Парамонова. В этом интеллектуальном обществе живописцев, литераторов, журналистов звучали идеи о консолидации творческих сил. «Нельзя жить так, как мы живем — каждый в своей скорлупе, — говорил Парамонов. — Если с артелью не вышло, не беда, надо искать другие пути выхода из нашего положения» [13, с. 80]. Формирование уральского (свердловского) филиала АХРР стало своего рода попыткой соединить художников города на базе уже сложившейся и успешной организации. Впервые публичный разговор о таком централизованном объединении состоялся в сентябре 1925 года на общем собрании художников Свердловска, где присутствовало 25 человек, в том числе А.Н. Парамонов, П.П. Белянин, В.П. Елисеев, В.П. Дерябин, И.А. Камбаров, С.Н. Денисенко, И.К. Слюсарев, А.Ф. Узких, А.А. Арноладов, Ф.Ф. Хомяков, В.К. Славнин, А.А. Кудрин, А.П. Сергеева, Т.А. Потапов [12, л. 2].

Датой открытия Свердловского филиала Ассоциации художников революционной России, согласно протоколу организационного собрания, стало 24 декабря 1925 года [12, л. 3]¹. Первым председателем закономерно был выбран мастер старшего поколения А.Н. Парамонов, один из лидеров культурного сообщества города. Заместителем председателя стал пейзажист И.К. Слюсарев, а секретарем — график-иллюстратор А.А. Кудрин.

С первых дней существования АХРР на Урале участники новоиспеченного филиала были вовлечены в художественную повестку руководящей творческой организации. Таким образом, становление профессионального сообщества проходило в атмосфере поисков языка нового советского искусства и оформления принципов героического реализма. Этот универсальный стиль, охарактеризованный в ахровских декларациях 1924 года как «организующий чувства и мысли, крепкий, четкий, бодрящий» [8, с. 301], мыслился достойным воплощения актуальных революционных идеалов.

Одной из успешных реализаций идей нового стиля стал проект росписи фойе Делового клуба (ныне Свердловской государственной академической филармонии), осуществленный на рубеже 1925–1926 годов опытными художниками Л.А. Елтышевым и В.П. Елисеевым². Главной темой монументальной композиции стал социально и политически одобряемый лейтмотив — единение рабочего и колхозного движений. На продольных стенах разместились росписи со сценами индустриального и сельского труда. Две главные вертикальные стены оказались заполнены яркими, порой до декоративности и экзотизма, персонажами, которые дополняются здесь изображением тяжеловесных лозунгов. Расположенные на первом плане фигуры развернуты к зрителю, будто приглашают каждого стать соучастником пестрой толпы пролетариев и крестьян.

С появлением филиала АХРР выставочная активность в городе получила серьезное развитие. Художники не только участвовали в региональных смотрах в Перми (1925, 1927), но и организовывали большие экспозиции в Свердловске. Так, в июне 1927 года состоялась первая выставка уральского АХРР, на которой публике было представлено 250 произведений [10, л. 1]. В мае-июне 1928 года была организована крупнейшая Областная выставка творчества художников Урала — проект, получивший большой резонанс. В сборную экспозицию вошли работы 54 участников, среди которых были опытные мастера, члены АХРР — А.Н. Парамонов, А.А. Кудрин, Н.В. Звездин, В.П. Дерябин, А.Ф. Узких, Ф.Ф. Хомяков, Н.И. Козлов, В.К. Славнин; начинающий художник О.Э. Бернгард и самоучки В.Ф. Буш, С. Горин, А.Н. Кравченко, С. Малышев и прочие [7].

Выставки являлись не только инструментом отчетной работы, но и служили своего рода индикатором коммуникации между художниками и аудиторией. Несмотря на попытку широкого представления творческих сил города и региона, организаторы получили значительную порцию критики в свой адрес. Краевед и эссеист Л.М. Каптерев на страницах журнала «Просвещение на Урале» дает однозначную оценку творчеству большинства авторов: «Неопровержимыми

1. Художники Свердловска.

Сидят:

А.Ф. Узких,
Ф.Ф. Хомяков,
К.М. Голиков,
Л.М. Каптерев,
И.А. Камбаров.

Стоят:

Н.А. Долгоруков,
Т.А. Партина,
Н.С. Сазонов,
Л.А. Елтышев,
А.Н. Парамонов,
В.А. Сисин,
Н.И. Козлов,
С.Н. Денисенко.

Фотография.

Свердловск,

1928 [13]



документами — своими собственными произведениями — они показывают, как они кастово замкнуты, как изолированы и отсталы. Отгороженные от мира высокой стеной художественного прекраснотворения, — большинство из них не замечают стихийного размаха могучей новой жизни. Под вуалью добродушного политневежества — они пишут свои пейзажики, “весенние закаты”, “дам в голубом” и проч. Правда, не все, но очень многие» [4, с. 127]³. Стоит отметить, что попытка освоить современные темы присутствовала в произведениях ахровцев (примером тому могут служить работы А.Н. Парамонова «Портрет партизана Гуляева», Н.С. Сазонова «День похорон Ленина в Свердловске», И.К. Слюсарева «Верх-Исетский завод», этюды физкультурников В.К. Славнина и пр.), к сожалению, эти отдельные образцы оказались недостаточно убедительными. Критикуя профессионалов, Каптерев отмечает в то же время «глубокую искренность и настоящую революционность» в работах самоучек.

Разрыв художников с публикой усугубился после очередной весенней выставки, подготовленной Свердловским филиалом АХР в 1929 году⁴. Экспозиция была втрое меньше областного смотра, 19 авторов представили 170 произведений [10, л. 1].

В ответ газета «Уральский рабочий» опубликовала разгромную рецензию на выставку: «Первое, что поражало при входе в единственный зал, — это отсутствие картин. Художники весь год писали эскизы, этюды. Они не дали ни одной картины, которая бы могла остановить внимание посетителей содержанием, идеей. При более внимательном осмотре работ поражает та же обывательская ограниченность и политическая слепота художников АХР. Безыдейный слащавый пейзаж занял на выставке главное место. Художники остались глухи к требованиям общественности, или еще хуже — они не в силах вырваться из круга обывательской ограниченности. Они — мертвые песни поют...» [14].

Кризис в освоении нового стиля сопровождался для ахровцев банальной бытовой неустроенностью. В своих воспоминаниях художник Николай Сазонов отмечает: «Многие ахровцы посещали студию, выставляли на выставках свои работы и не вникали в глубину жизни организации АХР, какие у нас были материальные трудности и как приходилось выкручиваться, чтобы как-то существовать» [13, с. 93–94]. О финансовых проблемах, с которыми столкнулся в начале 1929 года филиал, свидетельствуют протоколы общих заседаний.



2. **А.Н. Парамонов.**

Лед возят.

До 1927.

Холст, масло.

44 x 61.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

3. **А.Ф. Узких.**

По Чусовой.

1925.

Бумага, карандаш,
акварель.

24 x 48.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



4. После занятий
в студии АХР

в Свердловске:

Н. Аввакумов,
В. Воротников,
Т. Потапов,
А. Кудрин,
Н. Сазонов.

Фотография.

1929.

Личный архив семьи
художника

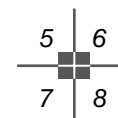
Н.М. Аввакумова



Из отчета от 18 января: «На содержание художественной мастерской необходимо 70–80 рублей в месяц (аренда, отопление, освещение и пр.), что приходится извлекать самоотложением Филиала. Мастерская получена в аренду почти при полном отсутствии специальной мебелировки, а произвести самоотложение на приобретение подставок, тумб и мольбертов совершенно не представляется возможным» [9, л. 1]. Позднее, 29 марта упоминается другая острая проблема: «Из здешних художников почти никто не имеет не только отдельной, хотя бы маленькой комнаты для работы, но и не имеет, так сказать, своего угла, где бы мог работать на небольшом мольберте. Свердловск в отношении жилища является городом в высшей степени неблагоприятным» [9, л. 6].

Следующая, осенняя выставка 1929 года стала свидетельством мобилизационного потенциала Свердловского АХР. Несмотря на ожесточенную критику и стесненное материальное положение, художники предпринимали шаги к преодолению сложившегося кризиса: «Осенью [19]29 г. импульс Филиала в области отражения Героики

сегодняшнего дня начинает биться на закрытой выставке (в начале ноября) хотя и недостаточно, но сдвиги есть были представлены в подавляющем большинстве по отношению пейзажа работы из рабочей и красноармейской жизни» [9, л. 14]. Чуть ранее, летом 1929 года филиал АХР организовал работу бригады художников на Верх-Исетском металлургическом заводе, что включало подготовку этюдов на производственную тему, оформление красных уголков, просветительскую деятельность. Ахровцы настойчиво искали «связь с жизнью» и современным зрителем: «Рабочие на наши работы реагируют живо, дают критические указания, наш творческий подъем встретил среди них поддержку. Рабочие во время наших работ на производстве закидывают нас вопросами: Когда будет выставка, сколько будут стоять наши наброски и этюды нашего производства, нам хочется Ваши работы приобрести и т.д.» [9, л. 14]. Результаты первых творческих вылазок изобряд были представлены в мае 1930 года в Свердловске на третьей выставке АХР, а также на серии «передвижек» в Надеждинске, Тагиле и других промышленных центрах области.



5. **Л.А. Елтышев.**

Портрет

М.И. Калинина.

1920-е – 1932.

Бумага на картоне, масло.

79,2 x 59,5.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

6. **Ф.Ф. Хомяков.**

Окрестности

Бакальского рудника.

1932.

Бумага, темпера.

45 x 71,5.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



7. **Ф.Ф. Хомяков.**

Окрестности

Бакальского рудника.

1932.

Бумага, темпера.

52,5 x 71,5.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

8. **Н.И. Козлов.**

Женский портрет.

1920–1936.

Холст, масло.

65 x 51,5.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

В начале весны, 14 марта 1930 года прошла перерегистрация филиала, состав расширился до 21 человека. Членами АХР на этот момент являлись Н.М. Аввакумов (председатель)⁵, О.Э. Бернгард, Н.С. Сазонов, А.В. Ветров, А.А. Кудрин, К.М. Голиков, В.К. Славнин, С.Н. Денисенко, И.А. Семиряков, В.П. Дерябин, Г.А. Мелентьев, А.П. Родионова, А.П. Сергеева, И.К. Слюсарев, Ф.Ф. Хомяков, А.Ф. Узких, Н.И. Козлов, Н.В. Звездин, В.А. Сисин, А.М. Минеев, В.Е. Якимович [10, л. 14]. В 1930 году продолжилась практика творческих командировок, ставшая основным направлением в работе художников. В течение летнего периода были организованы «культпоходы» в Златоуст (А. Узких, Ф. Хомяков на 25 дней) и Надеждинск (Н. Сазонов

и В. Славнин на 12 дней). Через Главискусство при Наркомпросе были инициированы поездки в Магнитогорск (Н. Аввакумов), Надеждинск (В. Сисин), Мокрушенский совхоз (О. Бернгард) [10, л. 35], Сельскохозяйственную коммуны СКНЕМВАР (И. Камбаров), оставшиеся в Свердловске художники по согласованию Уралпрофсовета и Горсовета были распределены на местных заводах [10, л. 32]. Бригады, командированные в промышленные и колхозные центры, стремились документировать современность в ее развитии: строительство новых заводов, рост городов, устройство колхозов давали актуальные и востребованные социальные темы искусству. Изобразительный репортаж стал преобладающим

9. В.К. Славнин.

**Общий вид
на Надеждинский
завод.**

1930.

Картон, масло.

61 x 87.

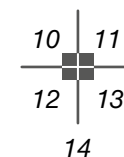
Екатеринбургский музей
изобразительных искусств



жанром, а многие произведения воспринимались как непосредственные свидетельства первой пятилетки (1928–1932).

Помимо беспощадной критики в прессе, были у Свердловского АХР свои оппоненты и в художественной среде. Альтернативных группировок из числа профессиональных художников не существовало, но серьезную конкуренцию с начала 1930-х годов стали представлять общества художников-самоучек. Проявлению низовых инициатив способствовало центральное бюро АХР в Москве. В официальном циркулярном обращении к филиалам говорится: «Обратите особое внимание на художественную молодежь, организуйте ее, устремите все свои силы на шлифовку самородков — художников из рабочих и крестьян, начинающих уже себя проявлять в стенгазетах, — и недалек тот час, когда, может быть, советской художественной школе суждено стать самым самобытным и главным фактором возрождения мирового искусства» [8, с. 302]. Конкретных методик работы с начинающими непрофессиональными авторами не поступало, что привело в конечном

счете к растерянности на местах и неспособности свердловских ахровцев интегрировать художественные силы вокруг филиала. Тем временем бурное развитие художкововского и изосамодеятельного движения на рубеже 1920–1930-х годов стало закономерным следствием последовательной художественной политики по привлечению пролетарских сил в ряды деятелей искусства. Журналист и редактор газеты «Комсомольская правда» в 1930-е годы В.И. Костин комментирует эту тенденцию, замечая, что главная ставка в развитии новой советской культуры делалась именно на рабочих и крестьян, непосредственно связанных с производством, а следовательно, с реальной жизненной практикой [5, с. 126]. Советский художественный критик И. Маца также отмечает, что классовая реорганизация творческих сообществ сводилась к созданию условий, при которых «пролетариат выступает уже не как объект, а как субъект данного художественного процесса» [цит. по: 6, с. 84]. Свердловское отделение Общества художников-самоучек (ОХС) было организовано 8 апреля 1930 года, в него вошли 10 активных



10. **Н.М. Аввакумов.**

Заводской двор.

Начало 1930-х.

Бумага, тушь,
итальянский карандаш,
белила.

13 x 15.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

11. **Н.М. Аввакумов.**

Магнитострой.

1931.

Бумага, тушь.

60 x 50.

Собрание семьи
художника



12. **Г.А. Мелентьев.**

**Портрет молодого
казаха.**

1931.

Холст, масло.

60 x 47.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

13. **Н.С. Сазонов.**

Серовский завод.

1931.

Бумага на картоне, масло.
50 x 65.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



14. **Н.С. Сазонов.**

Уралмашстрой.

1933.

Бумага на фанере, масло.
29 x 93.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

15. **И.А. Камбаров.**

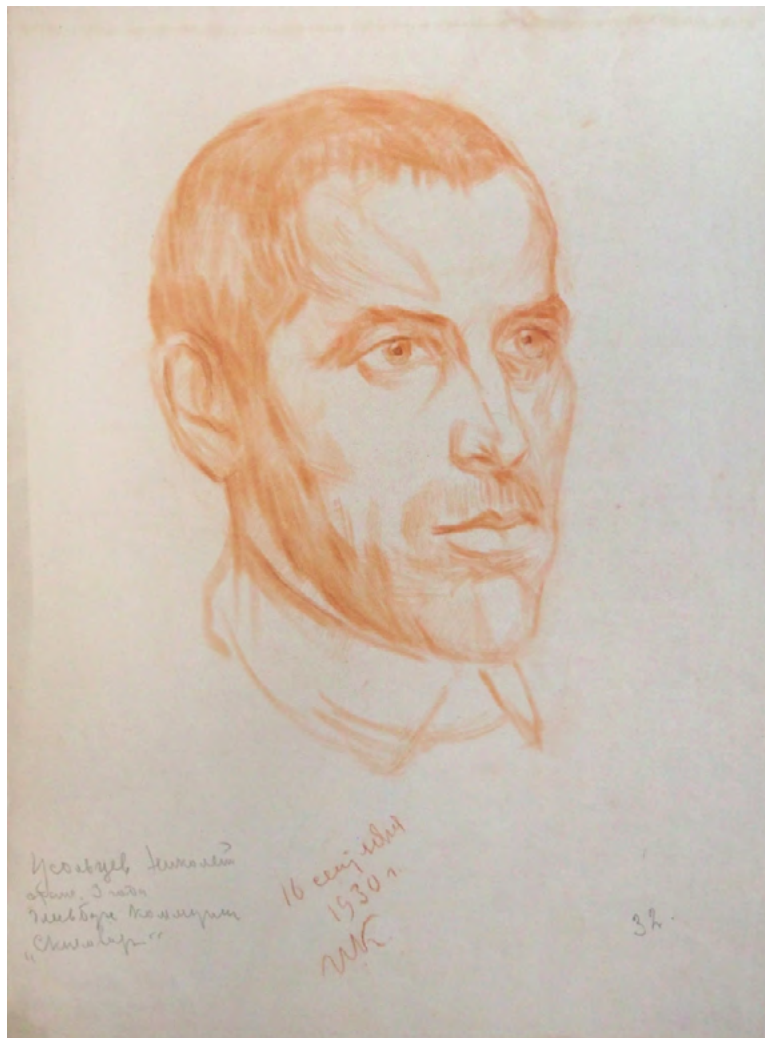
Усольцев Николай.

1930.

Бумага, сангина.

42,5 x 31.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



16. **И.А. Камбаров.**

Жилина Клавдия

Ивановна.

1930.

Бумага, сангина.

43 x 31,5.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



участников. Первый просмотр творческих работ состоялся в рамках весенней выставки АХР. Один из самых активных региональных филиалов ОХС действовал в Ревде, небольшом индустриальном городе, расположенном в 50 километрах от Свердловска. Лидер ревдинского отделения самоучка В. Буш со страниц журнала «Искусство в массы»⁶ заявлял об успехах своего филиала на изофронте и критиковал профессиональное сообщество: «Местный филиал АХР (Свердловск) относится к нам “бюрократически”, не желая слушать нас и давая советы, сидит и “крапает” свои слащавые пейзажики...» [2].

Стоит отметить, что и массовая аудитория в Свердловске проявляла широкий интерес скорее к искусству художников-самоучек, чем к работам профессионалов. К примеру, выставку крестьянского творчества, организованную «Крестьянской газетой» в 1927 году, за 12 дней посетило 6000 человек [3], тогда как в том же 1927 году на выставку Свердловского АХРР, судя по официальным отчетам филиала, пришло 2800 зрителей (выставку АХР в 1929 году увидели 2500 человек) [10, л. 1].

Общая разобщенность творческих сил на протяжении 1920-х годов, а также безжалостная критика

со стороны публики и политическое давление со стороны чиновников не позволили Свердловску стать в это десятилетие ярким художественным центром. Искусствовед С.П. Ярков отмечает: «Однобокая оценка творчества с уклоном в идеологию, категоричные обвинения и жесткие требования привели к быстрому сокращению числа самобытных художников» [15, с. 165]. Немногочисленные выставки, с которыми была связана деятельность Свердловского филиала АХРР (АХР), демонстрируют попытки выстраивания художественного процесса и развития не только контактов внутри сообщества, но и внешних связей с публикой, а также учет социального заказа. Тем не менее со страниц журналов и газет редко звучали слова одобрения и профессиональной оценки ахровской работы.

Вопрос о реорганизации Свердловского отделения АХР впервые был поставлен на заседании Уральского обкома РАБИС 6 июня 1931 года [11, л. 3]. Окончательная ликвидация филиала произошла 10 июня 1932 года на основании извещения от центрального совета Ассоциации [11, л. 18].

Заключение

На деятельность уральской ячейки АХРР (АХР) повлияли кризисы и конфликты художественной среды Свердловска, противостояния локальных неоформившихся творческих группировок, а также, в целом, проблема реализации художника в регионе в условиях оторванности от центра, практической изоляции от художественных процессов (Уральские ахровцы редко выставлялись в Москве. Исключением могут быть И.К. Слюсарев и Н.С. Сазонов, которые приняли участие в 8-й выставке АХРР «Жизнь и быт народов СССР» в 1926 году. Сазонов представил рисунки, созданные на Алтае, а Слюсарев дал работы «Уктусская водочка» и «Сельсовет»). В конечном счете всё это привело ахровцев к дезориентации в идеологическом смысле, к несостоятельности попыток овладеть принципами героического реализма, а также «беспризорности», по словам искусствоведа Е.П. Алексеева, вызванной равнодушием власти и центральных органов Ассоциации [1, с. 190]. На этом фоне от местного сообщества требовалась серьезная воля к самоорганизации, которая какое-то время держала художников и позволяла объединению проявлять себя, прежде всего через выставочную деятельность, а также практику изобригад. Свердловский АХРР в середине 1920-х преследовал цель ликвидировать изолированность художников и укрепить профессиональные связи, к началу 1930-х, когда история этой творческой группировки логично подошла к завершению, многие проблемы коммуникаций и связей внутри сообщества остались неразрешенными.

Примечания

1. В планах на 1930 год, направленных в центральное бюро АХР, датой создания филиала указана 8 декабря 1925 [10, л. 1].
2. Роспись тимпана над входом в фойе была выполнена в иной манере художников В.А. Кузнецовым.
3. Все цитаты из публицистических источников и архивных документов приводятся в оригинале, с авторской орфографией и пунктуацией.
4. Выставка проходила с 1 по 15 мая 1929 года. К этому моменту Ассоциация художников революционной России (АХРР) была переименована в Ассоциацию художников революции (АХР).
5. Председателем Свердловского филиала АХРР с 1925 по 1927 год являлся А.Н. Парамонов (с 1929 года жил и работал в Москве). На протяжении 1929 года эту должность непродолжительное время занимали А.А. Кудрин, Н.И. Козлов, А.М. Минеев. С января до лета 1930 года председателем был избран молодой график Н.М. Аввакумов (с лета 1930 года был командирован в Магнитогорск), после него деятельностью филиала несколько месяцев руководил А.В. Ветров. С декабря 1930 до ликвидации в 1932 году отделение возглавлял Н.И. Козлов (впоследствии первый председатель Свердловского союза художников).
6. Центральный печатный орган Ассоциации художников революции. Издавался в Москве с 1929 по 1932 год (с 1931 года носил название «За пролетарское искусство»).

Литература

1. Алексеев Е.П. Даешь тяжелую индустрию в искусство! Время первых пятилеток на Урале в полотнах местных и столичных художников // Образ Урала в изобразительном искусстве / ред. Е.П. Алексеев. Екатеринбург: Сократ, 2008. С. 189–203.
2. Буш В. Дни Ревдинского ОХС // Искусство в массы. 1930. № 3 (11). С. 25.
3. Итоги выставки крестьянского искусства // Уральский рабочий. 1927. 19 мая.
4. Каптерев Л. Творчество художников Урала // Просвещение на Урале. 1928. № 7–8. С. 124–127.
5. Костин В.И. Кто там шагает правой? Воспоминания. Часть II: В годы тридцатые // Панорама искусств. Вып. 9 (Сб. статей) / сост. Ю.М. Радченко. М.: Советский художник. 1986. С. 116–148.
6. Мамедов Г., Шаталова О. Искусство в массы: художественные практики культурной революции 1920–1930-х годов в Центральной Азии // Вернуть будущее: альманах Штаба №1: Центральноазиатское художественно-теоретическое издание / сост. и ред. Г. Мамедов, О. Шаталова. Бишкек: [б. и.], 2014. С. 32–92.
7. Областная выставка творчества художников Урала: каталог. Свердловск, 1928. 23 с.
8. Очередные задачи АХРР. Циркулярное письмо ко всем филиалам АХРР и обращение ко всем художникам СССР // Ассоциация художников революционной России: Сборник воспоминаний, статей, документов / авторы-сост. И.М. Гронский, В.Н. Перельман. М.: Изобразительное искусство, 1973. С. 300–302.
9. РГАЛИ (Российский Государственный архив литературы и искусства): Ф. 2941. Оп. 1. Д. 286.
10. РГАЛИ (Российский Государственный архив литературы и искусства): Ф. 2941. Оп. 1. Д. 298.
11. РГАЛИ (Российский Государственный архив литературы и искусства): Ф. 2941. Оп. 1. Д. 304.
12. РГАЛИ (Российский Государственный архив литературы и искусства): Ф. 2941. Оп. 1. Д. 210.
13. Сазонов Н.С. Записки уральского художника. Л.: Художник РСФСР, 1966. 163 с.
14. Сказин Н. Обывательщина под маской революционного искусства // Уральский рабочий. 1929. 1 июня.
15. Ярков С.П. Рождение Свердловского союза художников и художественная жизнь Урала 1920–1930-х гг. // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки, 2005. № 35. С. 161–173.

References

1. Alekseev E.P. Dayesh' tyazheluyu industriyu v iskusstve! Vremya pervykh pyatiletok na Urale v polotnakh mestnykh i stolichnykh khudozhnikov [Give heavy industry in art! The time of the first five-year plans in the Urals in the paintings of local and metropolitan artists]. Alekseev E.P. (ed.). *Obraz Urala v izobrazitel'nom iskusstve* [Image of the Urals in the fine arts]. Ekaterinburg, Socrates Publ., 2008, pp. 189–203. (In Russian).
2. Bush V. Dni Revdinskogo OKhS [Days of Revdinsky OHS]. *Iskusstvo v massy — Art to the masses*, 1930, No. 3 (11), p. 25. (In Russian).
3. Itogi vystavki krest'yanskogo iskusstva [The results of the exhibition of peasant art]. *Ural'skiy rabochiy — Ural worker*, 1927, May 19. (In Russian).
4. Kapterev L. Tvorchestvo khudozhnikov Urala [Creativity of the artists of the Urals]. *Prosveshcheniye na Urale — Education in the Urals*, 1928, No. 7–8. pp. 124–127. (In Russian).
5. Kostin V.I. Kto tam shagayet pravoy? Vospominaniya. Chast' II: V gody tridtsatyye [Who's walking on the right? Memories. Part II: In the thirties]. Radchenko Yu.M. (comp.). *Panorama iskusstv. Vyp. 9* [Panorama of the Arts. Issue. 9. Collection of articles]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1986, pp. 116–148. (In Russian).
6. Mamedov G., Shatalova O. *Iskusstvo v massy: khudozhestvennyye praktiki kul'turnoy revolyutsii 1920–1930-kh godov v Tsentral'noy Azii* [Art to the Masses: Artistic Practices of the Cultural Revolution of 1920–1930s in Central Asia]. Mamedov G., Shatalova O. (eds.). *Vernut' budushcheye: al'manakh Shtaba №1* [Return the Future: Headquarters Almanac No. 1]. Bishkek, S. n., 2014, pp. 32–92. (In Russian).
7. *Oblastnaya vystavka tvorchestva khudozhnikov Urala* [Regional exhibition of creativity of artists of the Urals: catalogue]. Sverdlovsk, S. n., 1928. 23 p. (In Russian).
8. Ocherednyye zadachi AKhRR. Tsirkulyarnoye pis'mo ko vsem filialam AKhRR i obrashcheniye ko vsem khudozhnikam SSSR [Next tasks of AKhRR. Circular letter to all branches of the AKhRR and an appeal to all artists of the USSR]. Gronsky I.M., Perelman V.N. (comp.). *Assotsiatsiya khudozhnikov revolyutsionnoy Rossii* [Association of Artists of Revolutionary Russia: Collection of memoirs, articles, documents]. Moscow, Izobrazitel'noye iskusstvo Publ., 1973, pp. 300–302. (In Russian).
9. *Rossiyskiy Gosudarstvennyy arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2941, aids 1, fol. 286. (In Russian).
10. *Rossiyskiy Gosudarstvennyy arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2941, aids 1, fol. 298. (In Russian).
11. *Rossiyskiy Gosudarstvennyy arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2941, aids 1, fol. 304. (In Russian).
12. *Rossiyskiy Gosudarstvennyy arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2941, aids 1, fol. 210. (In Russian).
13. Sazonov N.S. *Zapiski ural'skogo khudozhnika* [Notes of the Ural artist]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1966. 163 p. (In Russian).
14. Skazin N. Obyvatel'shchina pod maskoy revolyutsionnogo iskusstva [Obyvatel'shchina under the guise of revolutionary art]. *Ural'skiy rabochiy — Ural worker*, 1929, June 1. (In Russian).
15. Yarkov S.P. Rozhdeniye Sverdlovskogo soyuza khudozhnikov i khudozhestvennaya zhizn' Urala 1920–1930-kh gg. [The birth of the Sverdlovsk Union of Artists and the artistic life of the Urals in the 1920s – 1930s]. *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnyye nauki — Proceedings of the Ural State University. Series 2: Humanities*, 2005, No. 35, pp. 161–173. (In Russian).

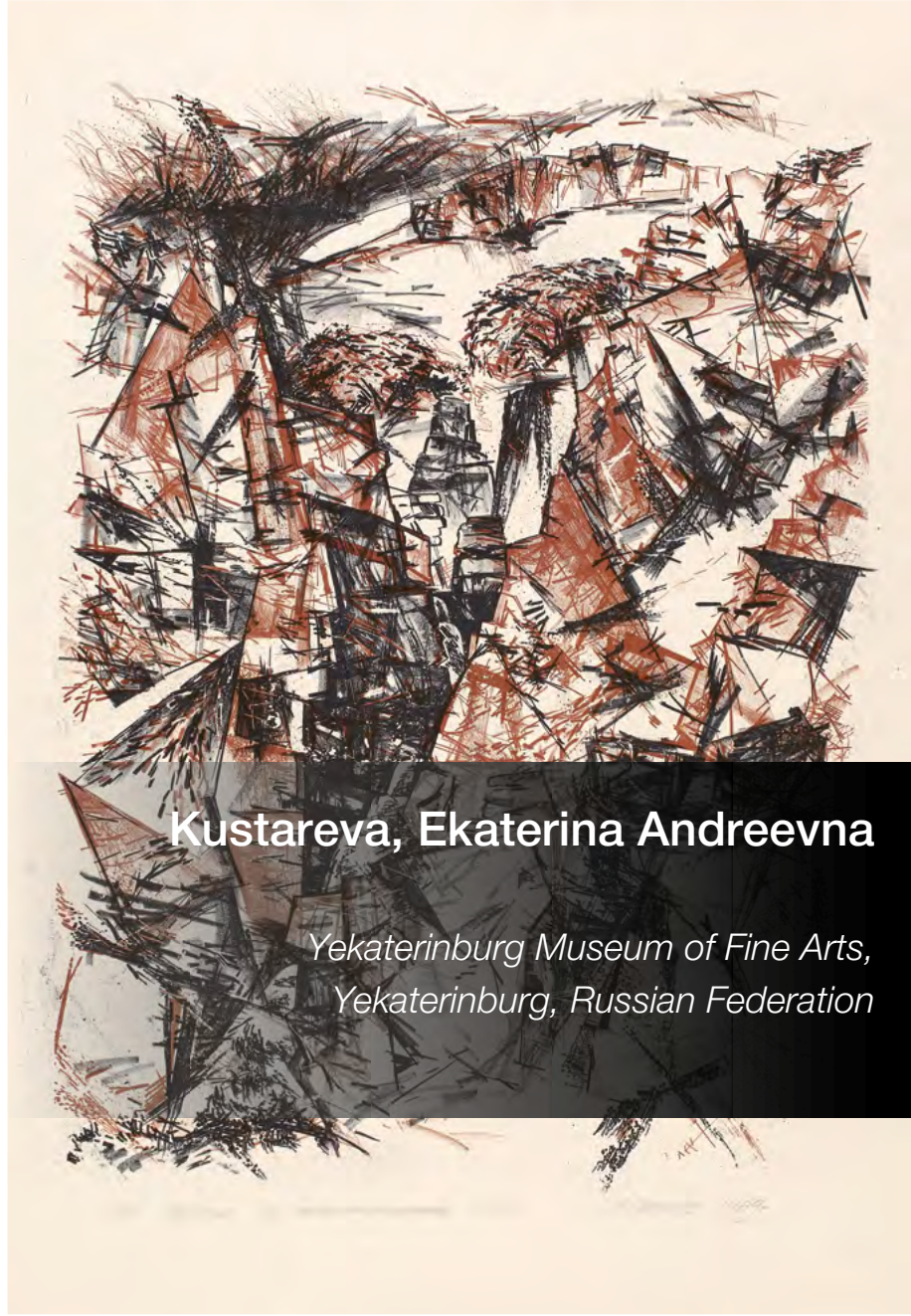
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Кудрявцева Ирина Владимировна — заведующая отделом современного искусства, Екатеринбургский музей изобразительных искусств, г. Екатеринбург, Российская Федерация, contemporary@emii.ru

ABOUT AUTHOR: Kudryavtseva, Irina Vladimirovna — Head of the Department of Contemporary Art, Yekaterinburg Museum of Fine Arts, Yekaterinburg, Russian Federation, contemporary@emii.ru

Для цитирования | For citation:

Кудрявцева И.В. Свердловский филиал АХРР (АХР) и проблема регионального художественного сообщества // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). С. 100–111. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.010>
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/828>

Kudryavtseva I.V. The Sverdlovsk branch of AKhRR (AKhR) and the problem of regional art community. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2022, No. 1 (24), pp. 100–111. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.010>.
Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/828> (In Russian).



Kustareva, Ekaterina Andreevna

*Yekaterinburg Museum of Fine Arts,
Yekaterinburg, Russian Federation*

Кустарёва Екатерина Андреевна

*Екатеринбургский музей изобразительных искусств,
г. Екатеринбург, Российская Федерация*

**NATURAL MOTIVES
IN THE WORKS OF NIZHNY TAGIL
GRAPHIC ARTISTS FROM THE COLLECTION
OF THE YEKATERINBURG MUSEUM
OF FINE ARTS**

**ПРИРОДНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ
НИЖНЕТАГИЛЬСКИХ ГРАФИКОВ
ИЗ СОБРАНИЯ
ЕКАТЕРИНБУРГСКОГО МУЗЕЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.01.011

УДК 76(470.54)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу произведений представителей «тагильской школы», которая сформировалась во второй половине XX века. Данные работы составляют важнейший раздел в коллекции современной отечественной графики Екатеринбургского музея изобразительных искусств. Отмечается, что, несмотря на разность используемых средств и техник, работы этих авторов отмечены близкими чертами, в частности отказом от изображения видимого мира и воплощением природных мотивов преимущественно в абстрактной форме. Цель статьи — рассмотреть произведения некоторых представителей «тагильской школы» с точки зрения общности их эстетических задач и интересов и проследить преемственность способов их художественного высказывания.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: художники Нижнего Тагила, графика, абстрактное искусство, искусство Урала.

ABSTRACT

The article is devoted to the analysis of the artworks of representatives of the Nizhny Tagil of the second half of the twentieth century. These works constitute the most important section in the collection of modern domestic graphics of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts. It is noted that, despite the difference in the means and techniques used, the works of the authors of this school are marked by similar features, in particular, the rejection of the image of the visible world and the embodiment of natural motifs mainly in an abstract form. The purpose of the article is to consider the works of some representatives of the Tagil school from the point of view of the commonality of their aesthetic tasks and interests and to trace the continuity of the ways of their artistic expression.

KEYWORDS: Nizhny Tagil art, graphics, abstract art, art of the Urals.

Введение

Произведения представителей «тагильской школы»¹, сформировавшейся во второй половине XX века, составляют важнейший раздел в коллекции современной отечественной графики Екатеринбургского музея изобразительных искусств. При разности используемых средств и техник отказ от изображения видимого мира и воплощение природных мотивов преимущественно в абстрактной форме, характерные для круга этих авторов, определили близость их работ. Соответственно, целью данной статьи является рассмотрение произведений некоторых представителей этого направления с точки зрения общности их эстетических задач и интересов и выявление преимущественности способов их художественного высказывания.

Обсуждение

Космическая симфония цветowych пятен в рисунках Светланы Бакшаевой, истонченные натюрморты Андрея Астровидова, минималистичные композиции Ларисы Грачиковой и многие другие образцы творчества целой плеяды представителей так называемой тагильской школы сегодня составляют важнейший раздел в коллекции современной, преимущественно региональной, отечественной печатной и оригинальной графики Екатеринбургского музея изобразительных искусств (далее — ЕМИИ). Несмотря на столь широкий спектр художественных предпочтений и разнообразный инструментарий технических средств авторов этого территориально и концептуально обособленного круга, среди интенций их творческого мышления есть общее — стремление изобразить незримое, погрузиться в поиски визуальных эквивалентов природных явлений, зафиксировать тайные состояния и вибрации внешней среды.

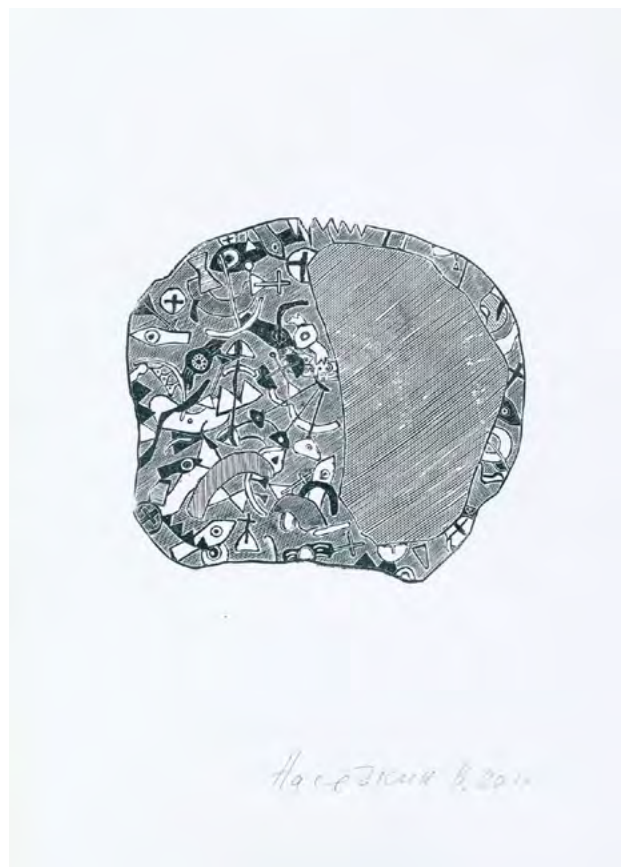
Являясь частью настоящего тагильского феномена, возникшего не в один миг, а ставшего результатом многолетней выплавки в домне регионально-исторического контекста, местное сообщество художников-графиков ведет отсчет своей официальной современной истории с 1959 года, когда был создан художественно-графический факультет Нижнетагильского государственного педагогического института (далее — НТГПИ), выпускниками которого они являются. Уверенно перешагивая через столетние наслоения особенностей уклада «горнозаводской цивилизации», уральский искусствовед Елена Ильина выделяет три знаменательные волны искусства Нижнего Тагила последней четверти XX — начала XXI века: «Первая определила линию развития беспредметного и абстрактного искусства, вторая нащупала пути внутренней свободы художника и развития интеллектуального искусства с опорой на интернациональный язык искусства, третья предложила мир как смысл,

игру — как сущность» [3, с. 32]. И все они, так или иначе, бурлили вокруг знаменитого худграфа, который уже в 1970-х годах заявил о себе чередой ярких дебютов своих студентов и выпускников. Главными для них стали такие понятия, как свобода творчества и поиск новых форм.

Курс творческого развития сформировавшегося объединения оказался продиктован не только исторически подготовленной местной средой, влиянием смелого авторского самовыражения в среде Нижнетагильских художественно-производственных мастерских Свердловского отделения Художественного фонда в конце 1960-х — начале 1970-х годов, но и основательной профессионально-академической подготовкой и царящей в их альма-матер неформальной атмосферой постоянных поисков иных способов выразительности, вечного переизобретения и усовершенствования художественного языка. Наиболее гибкой и приспособленной к такой тактике поведения для художников-графиков оказалась абстрактная форма, предполагающая примат эстетической концепции автора над нарративной, тематической или жанровой составляющей произведения.

Негласным лидером образовавшейся группы единомышленников-экспериментаторов считается Владимир Наседкин — студент, а затем и преподаватель художественно-графического факультета НТГПИ. Будучи одним из первых, кто увлекся игрой с формой, в 1980-х годах он создал серию офортов, в которых «предложил путь свободного оперирования смыслами и знаками... иной тип художественного сознания, где главное — смелый эксперимент, духовные переживания, внутренняя философичность» [3, с. 34]. В собрании ЕМИИ сегодня представлены несколько ранних фигуративных рисунков, серия литографий «Лодки на берегу» 1985 года, в которой узнаваемые объекты дрейфуют в условном пространстве кислотных разноцветных разводов, и цикл абстрактных ксилографий 2011 года. В них, отдавая предпочтение малым формам и действуя в рамках традиционного для себя концептуального подхода, автор конструирует уменьшенные отпечатки разнорельефной местности, находя в ее многочисленных абстрактных вариациях интуитивно обобщенные биоморфные структуры. Миниатюрные фигуры воспринимаются зрителем скорее как набор неких зашифрованных первоэлементов, имеющих схожие черты не то с микроорганизмами, которые Наседкин рассматривает как будто под микроскопом, не то со слепками-образцами горных пород и окаменелостей.

В своей зрелой серии график остается верен себе и тем идеалам, которые некогда радикально отстаивали выпускники худграфа — пионеры



1 | 2 | 3

1. В.Н. Наседкин.**Без названия.**

2011.

Бумага мелованная,
ксилография.Лист 13,9 x 10,
оттиск 5,7 x 6,3.Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств**2. В.Н. Наседкин.****Без названия.**

2011.

Бумага мелованная,
ксилография.Лист 14 x 10,
оттиск 6,1 x 7,3.Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств**3. В.Н. Наседкин.****Без названия.**

2011.

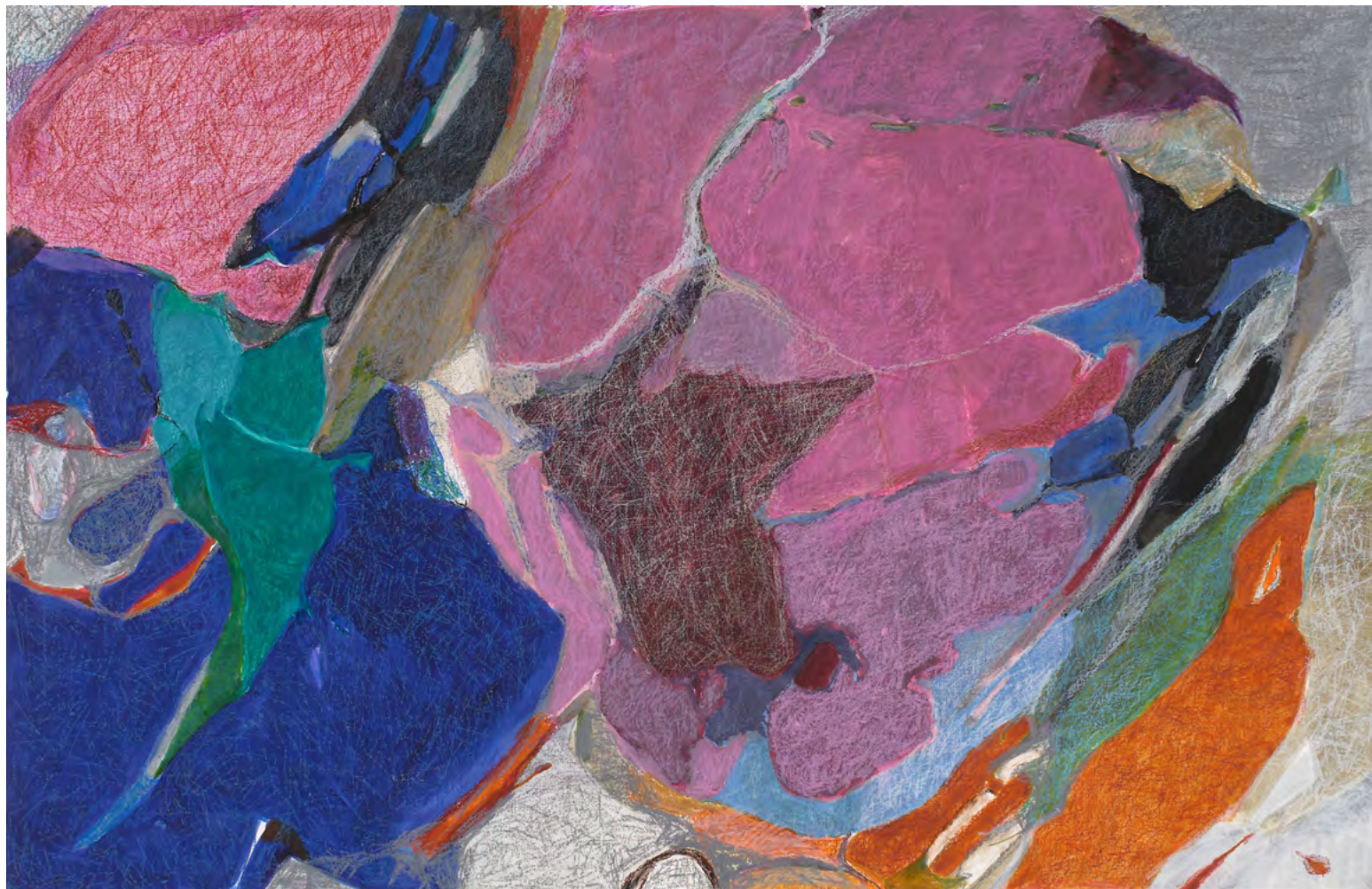
Бумага мелованная,
ксилография.Лист 13,9 x 10,
оттиск 6 x 8,5.Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

«тагильской школы», свободные в определении границ собственного высказывания: «Художники отказались от изображения видимого мира и обратились к регистрации природных импульсов, увлеклись визуальными знаками, фактурами, включили элементы стилей и направлений мирового искусства в свое творчество... Первичный натурный импульс вкупе с абстрактным началом и внутренней экспрессивностью давал смелые решения» [3, с. 34].

В числе тех, кто поддержал искания художника, оказалась Татьяна Баданина, которая наряду с Наседкиным впоследствии преподавала на родном факультете в конце 1970-х — начале 1990-х годов. Самые ранние ее произведения в музейном собрании датированы 1987 годом — две цветные литографии «Течение II» и «Течение III». В них природное извне словно находит изобразительный отклик в анатомических микропроцессах: группируясь, трубчатые и дисковидные формы создают ощущение пульсации и сокращений, напоминая ритмику перемещения крови по человеческому организму, задающую темп и течение самой жизни. Дальнейшая серия Баданиной «Таблица птиц и цветов» 1994 года предваряет «белую фазу» ее творчества, связанного с топографией неба и земли, образами света. Внешняя упорядоченность разбитых на квадраты листов не мешает художнице минимизировать рациональное начало, благодаря «посаженным» в ячейках диковинным

растительным фигурам и воздушным, естественным, как само дыхание, образам-символам, выполненным в технике тиснения, парящим за пределами расчерченных границ.

Отдельного внимания заслуживает и Светлана Бакшаева, одна из ведущих графиков Урала. В собрании ЕМИИ ее творчество представлено ярким и масштабным произведением «Ландшафт розовый» 2008 года, выполненным в смешанной технике. Начиная с воплощения мифологических, религиозных и литературных образов, в последние годы художница всё чаще проявляет интерес к научным теориям: математика, физика, биология становятся для нее новым источником вдохновения и основой для постижения законов мироздания. Будучи показательным образцом более позднего этапа в творчестве Бакшаевой, графический лист из музейной коллекции — часть целой серии изображений чистых научно-философских концепций, одна из которых — так называемая теория струн. «В подобных рисунках проявляется космическое пространство, где главенствующее значение имеет ритм, гармонично расположенные на листе геометрические формы и абстрактные идеи в виде цветковых пятен, свободно перетекающих друг в друга» [2, с. 123]. Устремляя свой взгляд в глубины понимания устройства окружающего ее мира, Бакшаева создает эту многосложную космическую карту, где с помощью тягучих плотных локальных цветов и столкновения текстур пытается



4. С.Г. Бакшаева.

Ландшафт розовый.

2008.

Бумага, смешанная техника.

57,5 x 89,5.

Екатеринбургский музей изобразительных искусств

воплотить гармонию и красоту некоего энергетического сгустка, питающего всё сущее.

Художник, учившийся на художественно-графическом факультете в период с 1975 по 1980 год, Иван Анцыгин, в настоящее время доцент кафедры станковой живописи Уральского государственного архитектурно-художественного университета, безусловно, внес свой вклад в развитие «нижнетагильской школы графики». Имеющаяся в собрании ЕМИИ монохромная серия линогравюр «Порт» (1988), история создания которой сопровождается интересными подробностями, — одна из самых удачных в его творчестве. Знаменательной она является и с точки зрения эволюции авторского стиля. Если верить легенде, идея этих произведений родилась во время поездки Анцыгина еще в студенческие годы вместе со своими сокурсниками и педагогом Евгением Бортниковым в Мариуполь на Черное море, которое и вдохновило его на создание дипломной работы. Тогда «удовлетворения от сделанного художник не испытал и впоследствии, в течение нескольких лет, рисовал и гравировал волны, морское пространство, пытаясь передать в эстампах сущность водной стихии. Каждый раз волны останавливались и не желали двигаться. Решение пришло во время работы

на творческой даче «Челюснинская» в 1988 году, когда, отказавшись от реального изображения волн, художник задумался над созданием образа моря» [1]. Так график нашел удачное решение, обратившись к более свободной манере работы с формой. Посредством искажения предметных очертаний и динамичной композиции художник создает убедительный образ морской стихии. С помощью определенного порядка постепенно укрупняющихся «смазанных» композиций «Дождь», «Радуга» и «Чайки» Анцыгин приходит к неуловимому впечатлению подступающей волны, рваными хлесткими штрихами передает ощущение упругих воздушных потоков и пульсирующей водной ряби. Убедительно и эффектно графику удастся воплотить собственное переживание эмоционального воздействия природной силы.

Художественные вкусы и эстетические идеалы Наседкина и примкнувших к нему художников очень скоро получили широкий отклик у их учеников: уже в начале 1980-х годов в стенах нижнетагильского худграфа сформировалась «вторая волна» авторов,двигающихся в своем творчестве в сторону свободы, ассоциативного мышления, разработки вопросов собственной художественной формы. Татьяна Баданина так

5. И.М. Анцыгин.

Дождь.

Из серии «Порт».

1988.

Бумага, линогравюра.

Лист 58,9 x 81,5,

оттиск 44,6 x 64,7.

Екатеринбургский музей

изобразительных

искусств

6. И.М. Анцыгин.

Радуга.

Из серии «Порт».

1988.

Бумага, линогравюра.

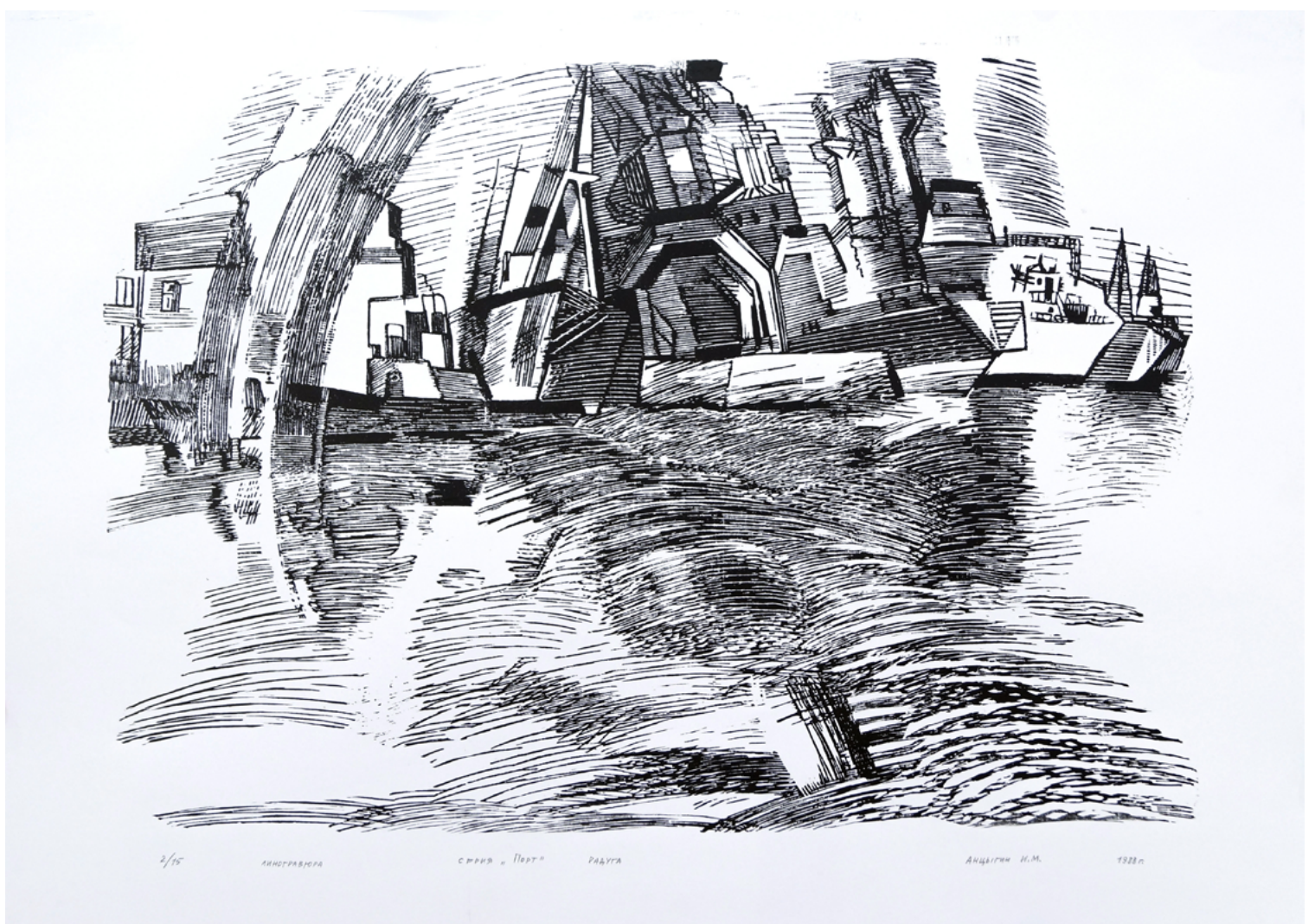
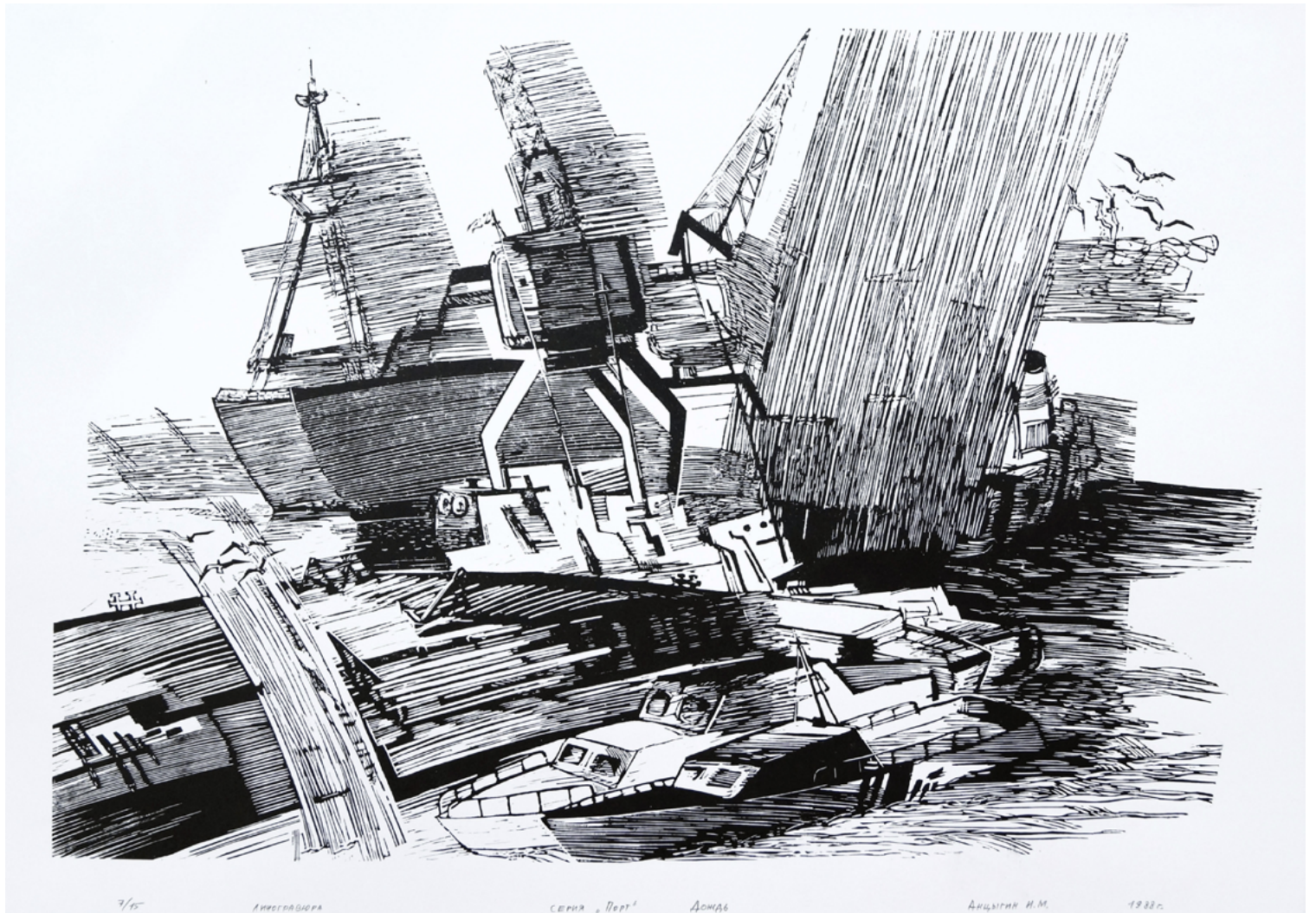
Лист 58,7 x 81,4,

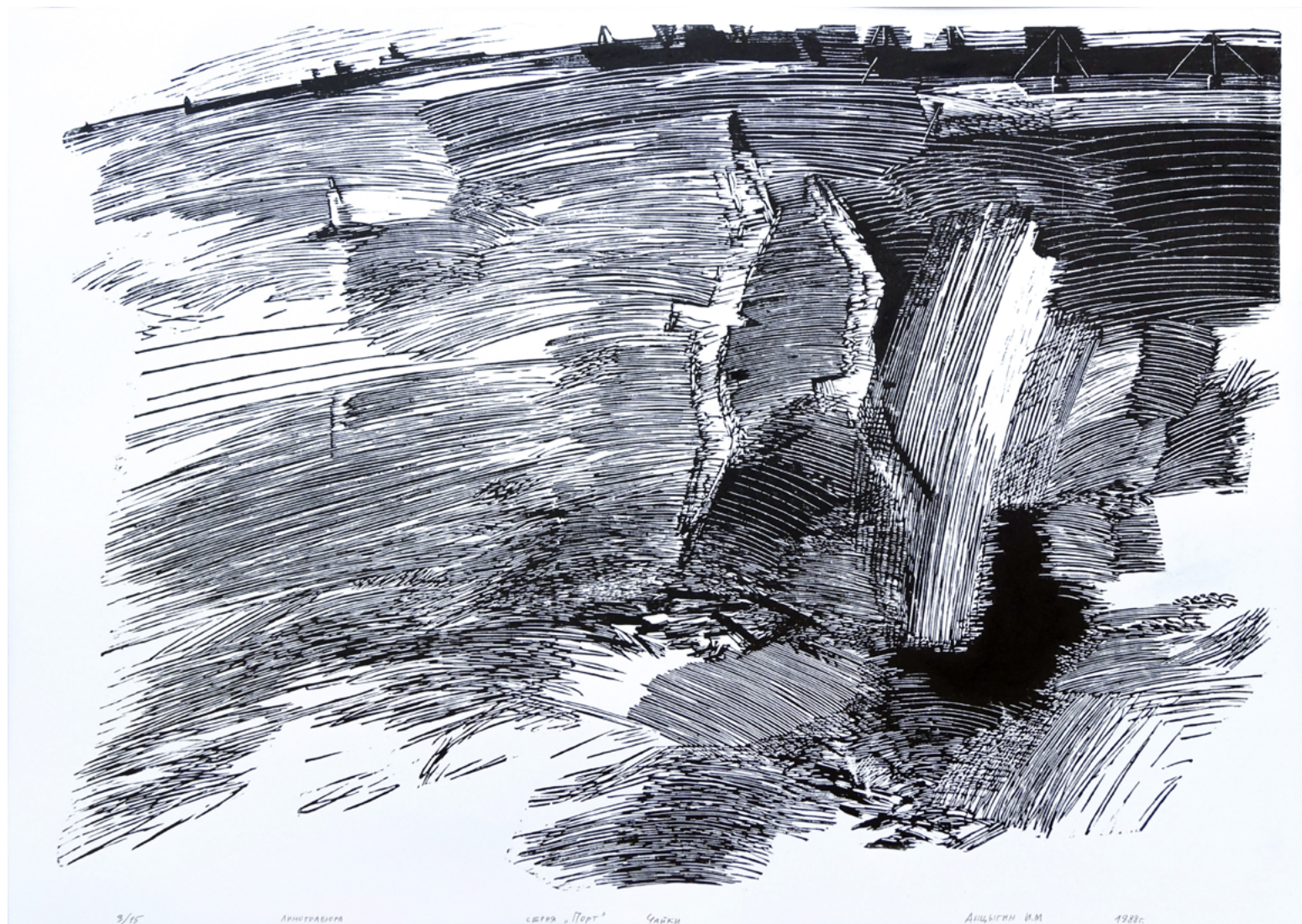
оттиск 46,6 x 65,7.

Екатеринбургский музей

изобразительных

искусств





7. И.М. Анцыгин.
Чайки.

Из серии «Порт».
1988.

Бумага, линогравюра.

Лист 59 x 81,6,

оттиск 46,7 x 65,5.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

вспоминает о годах своей преподавательской деятельности: «Мы организовали такой как бы клуб — собирались у кого-нибудь в мастерской, рисовали обнаженную натуру. Для нас это стало формой профессиональной и человеческой коммуникации — работали, обсуждали фильмы, книги, события в мире искусства. В то время на худграфе сформировалась очень хорошая в творческом плане атмосфера, было много интересных людей и среди преподавателей, и среди студентов. Как педагоги мы старались увидеть, что есть хорошего в человеке, не пропустить, заметить вовремя талант, одаренность, помочь советом» [4].

Лариса и Николай Грачиковы, Ольга Гайдук-Белохонова, Александр Штро, Валерий Хасанов, Елена Чебакова и многие другие выпускники педагогического института, увлекшись новыми идеями и пройдя путь от минимализма и абстракционизма до собственных эклектичных направлений, стали искать неторные пути в искусстве. Многие преуспели, один из них — ученик Наседкина, художник, график Сергей Брюханов. Собрание ЕМИИ насчитывает сегодня около двадцати графических

работ мастера 1994–2004 годов. Большая их часть выглядит как единая серия, в которой особое внимание автор уделяет восприятию света и цвета в призме собственного чувственного опыта. Сам автор, рассказывая о своих произведениях, отмечает, что порою ему кажется, что все работы не закончены, каждая следующая в чем-то продолжает предыдущие [4].

Главный «герой» большинства произведений Брюханова — цветовой спектр, разорванный на фрагменты-лоскуты. Цветовые поля здесь накладываются друг на друга, проявляя все спектральное богатство белого света. Работая в графике, Брюханов подчеркивает природное единство цветовых нюансов, рожденное в их разобщенности, с помощью техники коллажа. Используя картон, микалентную бумагу или любой другой материал, художник сочетает разные фактуры, создавая уникальные цветовые пейзажи — земные ландшафты, словно увиденные автором из стратосферы. Высказываясь об источниках вдохновения, Брюханов выделяет окружающее его природное пространство: «Художник — это медиум,

8. **С.В. Брюханов.**

Натюрморт №5.

2007.

Бумага, акрил, коллаж.

47,5 x 62,9.

Екатеринбургский музей
изобразительных искусств



проводник недоступных и непонятных высот. Он делает только ему ведомую информацию очевидной, читаемой, понятной. Все свои формы-образы-абстракции я извлекаю из всего аутентичного вокруг себя... Во мне заключен банк визуальной памяти в полноте неисчерпаемого многообразия и идеальной гармонии мира, окружающего человека... я очень скромно отношусь к своей персоне, учусь у природы. Это и составляет основу пластического языка» [7].

Особенной преданностью графическому искусству впоследствии отличился художник Владимир Зуев, в настоящее время профессор художественно-графического факультета Нижнетагильского государственного социально-педагогического института (бывшего НТГПИ), участник более чем 250 российских и международных выставок графики. Произведения мастера сегодня можно увидеть в музейных коллекциях многих городов России, Европы и США. В фондах ЕМИИ хранится шесть листов печатной графики 1987 и 1991 годов. С точки зрения изучения

авторского стиля особенно интересны эти, относительно ранние, гравюры. В них еще чувствуется влияние учителя художника — развивающего традиции абстрактного искусства Владимира Наседкина, и пока отсутствует авторское апеллирование к неисчерпаемым образам мировой культуры, давно ставшим символами, метафорами и архетипами. Многие из них окажутся заимствованы Зуевым из литературного наследия: в 1990-е он сотрудничает со Средне-Уральским книжным издательством, становится автором иллюстраций и оформления многих классических произведений.

В своей серии загадочных гравюр 1987 года художник представляет зрителю динамичные композиции с внедренными в угадывающиеся пейзажи инородными формами, напоминающими местами не то разъединенные ржавчиной промышленные детали и механизмы, не то элементы искореженных электротехнических изделий. Офорты автор называет натюрмортами с солнцем, ветром и молнией, указывая тем самым на явное естественное начало, как будто искаженное в фантазии графика



9. С.В. Брюханов.

Натюрморт.

2007.

Бумага, акрил, коллаж.

47,5 x 62,5.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

предчувствиями последствий насильственного вмешательства извне, некоей техногенной катастрофы. В то же время объекты, создающие конструктивные помехи в виде своеобразных «багов» компьютерной эпохи, которые заслоняют собой явления природы, «словно отражают информационную перенасыщенность современного мира» [8]. В серии «Земля. Небо. Птицы» 1991 года Зуев работает в менее умозрительном ключе, концентрируя внимание на условно изображенных пернатых, чьи свободная траектория полета, легкость и невесомость, волнующие автора, главенствуют над реалистичным образом и сводят его до уровня знака, простого символа.

Коллега по альма-матер Зуева Александр Сивков, окончивший нижнетагильский худграф на год позже, в 1982 году, также некогда являвшийся учеником Наседкина, представлен в коллекции ЕМИИ шестью масштабными цветными гравюрами 1989 и 1993 годов. Насыщенные разными оттенками работы мастера посвящены расшифровке тайных

посланий природы: неслучайно, что многие из своих произведений автор так и называет — «письмами». В серии 1989 года колючей, клокочущей предстает доминирующая фактура земных недр. С помощью острых и нервных разнонаправленных штрихов, которые образуют плотный рельеф, покрывающий всю поверхность листов, Сивков выражает особую глубинную энергию и мощь и заставляет зрителя мыслить о земной породе как об одухотворенной и витальной сущности. Пространство листов из серии «Летопись моря» (1993) произвольно расчерчено множеством дугообразных контрастирующих друг с другом по цвету линий на манер древней каллиграфии, где отражено изменчивое настроение морской стихии, беспокойное и воинственное. В каждом своем произведении, подобно многим представителям «тагильской школы», художник старается как можно глубже прочувствовать окружающее его пространство: «Природа — это колодезь бездонный. Когда ты берешь от нее вдохновение,

10. **А.В. Сивков.**

Горный свет.

1989.

Бумага,
автолитография цветная.

Лист 71,3 x 90,

оттиск 55,4 x 72,5.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



можно уходить в глубокую абстракцию, но посылы всегда оттуда — это восторг, преломленный через свою призму» [5].

Если Сивков в своем творчестве пытается дешифровать природные импульсы, то один из самых любопытных нижнетагильских графиков, уроженец Узбекистана, Рефат Мамутов, напротив, стремится к некоторой рационализации естественной среды, ее представлению в виде системы знаков. Будучи старшим преподавателем кафедры художественного образования своей альма-матер, Мамутов до сих пор очень тепло отзывается о годах, проведенных в качестве студента, и о своем любимом преподавателе: «Тагильский худграф показал мне, что искусство может быть другим, не таким, как нам его преподносили в школе и изостудии. И это другое искусство, с его возможностями познания самого себя, мне стало очень близко и органично моему пониманию прекрасного... Особое место в моем формировании сыграли пленэры под руко-

водством Владимира Никитовича Наседкина. Это была особенная группа творческих студентов, жаждущих искусства, не укладывающегося в рамки официальной учебной программы» [6].

Вслед за своим учителем Мамутов выбирает язык знаков, которым «кодирует» явления и элементы природы. В качестве иллюстраций к этой мысли могут быть использованы его произведения из собрания ЕМИИ — серия черно-белых линогравюр 1988 года «Философия природы», в которой особенно наглядно дает о себе знать авторская точность в изображении самых минимальных форм при наименьшем использовании выразительных средств — еще одна черта, сближающая его с Владимиром Наседкиным. Играя с текстурами и фактурами (в листах используется капроновая сетка), Мамутов пытается добиться первичного абстрактно-знакового образа, будь то дерево или животное, который под действием его непосредственной фантазии обрывает своими уникальными

историей и смыслом. Неисчерпаемый природный мир художника полон личных ассоциаций и пропитан индивидуальной аурой.

Заключение

Сформировавшаяся на излете советской эпохи «тагильская графическая школа» стала одним из «сигнальных костров» для изжившей себя системы официально-регламентированного искусства, искусства ожидаемого, заточенного под общественные запросы. Пластичная, вариативная в плане широкого разнообразия техник и средств графика моментально отозвалась реакцией на веяния современности. Неслучайно и то, что такими востребованными для художников оказались именно природные мотивы. В поисках способов новой изобразительности, уникальных форм, духовных переживаний и обостренных чувств художники обратились не просто к окружающему миру, но слились в едином стремлении к индивидуальному прочтению абстрактных природных явлений, загадочных состояний внешней среды, ее энергий, натуральных импульсов и вибраций, манифестируя принятие самоценности субъективных ощущений и ассоциаций, а значит и самоценности искусства, без навязанных социумом идей и толкований.

Примечания

1. О феномене «тагильской школы» упоминал историк искусства А.М. Кантор в отношении художников второй половины 1970-х годов и их учеников.



11. **А.В. Сивков.**

Ущелье.

1989.

Бумага,

автолитография цветная.

Лист 88,6 x 69,6,

оттиск 76,0 x 56.

Екатеринбургский музей

изобразительных

искусств

Литература

1. Анцыгин Иван Михайлович // turizmnt.ru: Центр развития туризма города Нижний Тагил. 2015. URL: https://turizmnt.ru/people_of_name/2722/ (дата обращения: 23.09.2021).
2. Баданина К.Г. Мифологические и литературные образы в графике Светланы Бакшаевой // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. № 2 (3). С. 120–125.
3. Ильина Е. Искусство Нижнего Тагила. 1960–2010-е годы // Приручая Пустоту. 50 лет современного искусства Урала: каталог выставки / Уральский филиал ГЦСИ в составе РОСИЗО; под ред. М. Соколовской. Екатеринбург: Издательские решения, 2018. 300 с.
4. Коряков А. Тагильская культурная аномалия // octagon.media: интернет-издание. 2020. 8 апреля. URL: https://octagon.media/istorii/tagil'skaya_kulturnaya_anomaliya.html (дата обращения: 23.09.2021).
5. Реализм, импрессионизм и абстракция // ikc66.ru: сайт Инновационного культурного центра в Первоуральске. 2017. 11 мая. URL: <https://ikc66.ru/реализм-импрессионизм-и-абстракция/> (дата обращения: 23.09.2021).
6. Рефат Мамутов. Интервью ко дню рождения художника // vk.com/artmnt: официальный аккаунт Нижнетагильского музея изобразительных искусств. URL: <https://vk.com/@artmnt-refat-mamutov-intervu-k-dnu-rozhdeniya-hudozhnika> (дата обращения: 23.09.2021).
7. Сeregina О. Сергей Брюханов. Интервью с художником // cabinetdelart.com: сайт. URL: <https://cabinetdelart.com/intervyu/sergej-bryuhanov-intervyu-s-hudozhnikom/> (дата обращения: 23.09.2021).
8. Шарко Г. Владимир Зуев. Графика. Персональная выставка // shr-ekb.ru: сайт Свердловского регионального отделения Союза художников России. URL: http://shr-ekb.ru/curr_new.php?curr_new=450 (дата обращения: 23.09.2021).

References

1. Antsygin Ivan Mikhailovich. *turizmnt.ru: Tsentraz razvitiya turizma goroda Nizhny Tagil* [turizmnt.ru: Nizhny Tagil Tourism Development Center]. 2015. Available at: https://turizmnt.ru/people_of_name/2722/ (accessed: 23.09.2021). (In Russian).
2. Badanina K.G. Mifologicheskiye i literaturnyye obrazy v grafike Svetlany Bakshayevoy [Mythological and literary images in the graphics of Svetlana Bakshaeva]. *Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka — Fine Art of the Urals, Siberia and the Far East*, 2020, No. 2 (3), pp. 120–125. (In Russian).
3. Ilina E. *Iskusstvo Nizhnego Tagila. 1960–2010-ye gody* [Art of Nizhny Tagil. 1960–2010s]. *Priruchaya Pustotu. 50 let sovremennogo iskusstva Urala* [Taming the Void. 50 years of contemporary art in the Urals: exhibition catalog]. Yekaterinburg, Publishing Solutions, 2018. 300 p. (In Russian).
4. Koryakov A. Tagil'skaya kul'turnaya anomaliya [Tagil cultural anomaly]. *Octagon.media: online edition*, April 8, 2020. Available at: https://octagon.media/istorii/tagil'skaya_kulturnaya_anomaliya.html (accessed: 23.09.2021). (In Russian).
5. Realizm, impresionizm i abstraktsiya [Realism, impressionism and abstraction]. *Ikc66.ru: website of the Innovative Cultural Center in Pervouralsk*, May 11, 2017. Available at: <https://ikc66.ru/realizm-impresionizm-and-abstraction/> (accessed: 23.09.2021). (In Russian).
6. Refat Mamutov. Interv'yu ko dnyu rozhdeniya khudozhnika [Interview for the artist's birthday]. *Vk.com/artmnt: official account of the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts*. Available at: <https://vk.com/@artmnt-refat-mamutov-intervu-k-dnu-rozhdeniya-hudozhnika> (accessed: 23.09.2021). (In Russian).
7. Seregina O. Sergey Bryukhanov. Interv'yu s khudozhnikom [Sergey Bryukhanov. Interview with the artist]. *Cabinetdelart.com: website*. Available at: <https://cabinetdelart.com/intervyu/sergej-bryuhanov-intervyu-s-hudozhnikom/> (accessed: 23.09.2021). (In Russian).
8. Charcot G. Vladimir Zuyev. Grafika. Personal'naya vystavka [Vladimir Zuev. Graphics. Personal exhibition]. *Shr-ekb.ru: website of the Sverdlovsk regional branch of the Union of Artists of Russia*. Available at: http://shr-ekb.ru/curr_new.php?curr_new=450 (accessed: 23.09.2021). (In Russian).

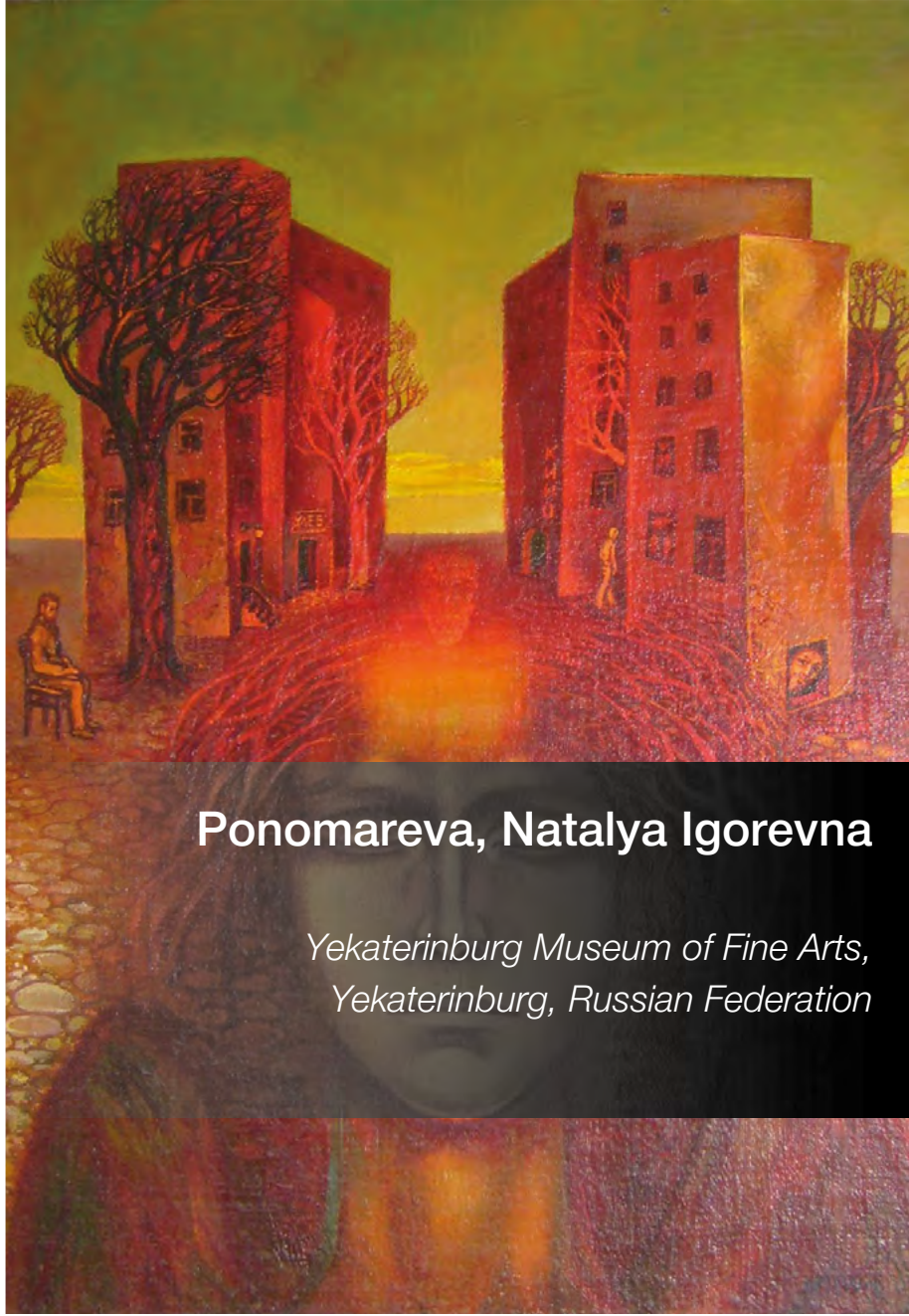
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Кустарёва Екатерина Андреевна — старший научный сотрудник сектора отечественного искусства XX века, Екатеринбургский музей изобразительных искусств, г. Екатеринбург, Российская Федерация, e.kustaryova@emii.ru

ABOUT AUTHOR: Kustareva, Ekaterina Andreevna — Senior Research Fellow of the Sector of Russian Art of the 20th century, Yekaterinburg Museum of Fine Arts, Yekaterinburg, Russian Federation, e.kustaryova@emii.ru

Для цитирования | For citation:

Кустарёва Е.А. Природные мотивы в творчестве нижнетагильских графиков из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). С. 112–123. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.011> URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/829>

Kustareva E.A. Natural motives in the works of Nizhny Tagil graphic artists from the collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2022, No. 1 (24), pp. 112–123. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.011>. Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/829> (In Russian).



Ponomareva, Natalya Igorevna

*Yekaterinburg Museum of Fine Arts,
Yekaterinburg, Russian Federation*

Пономарёва Наталья Игоревна

*Екатеринбургский музей изобразительных искусств,
г. Екатеринбург, Российская Федерация*

**SVERDLOVSK UNDERGROUND ART
OF 1960–1980S IN THE YEKATERINBURG
MUSEUM OF FINE ARTS — ANALYSIS
OF THE COLLECTION
AND DEVELOPMENT POTENTIAL**

**СВЕРДЛОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
АНДЕГРАУНД 1960–1980-Х ГОДОВ
В ЕКАТЕРИНБУРГСКОМ МУЗЕЕ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ:
АНАЛИЗ КОЛЛЕКЦИИ
И ПЕРСПЕКТИВЫ ЕЕ РАЗВИТИЯ**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.01.012

УДК 7.036(470.54)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

В статье на основе архивных документов рассматривается история комплектования коллекции свердловского неофициального искусства 1960–1980-х годов в Екатеринбургском музее изобразительных искусств, начиная с 1990-х и заканчивая 2021 годом, анализируется ее состав в контексте существующего в музее собрания отечественного искусства советского периода, представляются перспективы ее дальнейшего развития.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Екатеринбургский музей изобразительных искусств, комплектование коллекции, свердловский художественный андеграунд, альтернативные художественные практики.

ABSTRACT

The article focuses on the history of development of Sverdlovsk unofficial art collection in the Yekaterinburg Museum of Fine Arts from the 1990's to the 2021 as well as its analysis in the context of the museum's collection of Soviet art.

KEYWORDS: Yekaterinburg Museum of Fine Arts, collection development, Sverdlovsk underground art, alternative art practices.

Введение

Свердловский художественный андеграунд, развивавшийся в условиях закрытого индустриального города, по своей специфике ярко отличается от неофициального искусства других регионов бывшего СССР. Если в Москве и Ленинграде опорой ему служил русский авангард, то в Свердловске продолжать искусственно прерванные советской идеологией поиски художников начала XX века приходилось по немногочисленным альбомам и каталогам, которые привозились из столицы. Почти полное отсутствие западных влияний способствовало формированию в региональном городе самобытного художественного пласта, который требует сохранения, изучения и популяризации, чему и посвящена данная статья. В качестве основных методов использованы: историко-генетический, историко-биографический методы; искусствоведческий анализ.

Обсуждение

Хронологически формирование художественного андеграунда в Свердловске охватывает период 1960–1980 годов. Принято считать, что его рождение произошло в изостудии Свердловского дворца культуры железнодорожников, которой в 1959–1974 годы руководил художник-реалист, яркий представитель «сурового стиля» Н.Г. Чесноков. Это место было единственным в городе, где, по словам самого Николая Гавриловича, «...наряду с поклонниками соцреализма свободно экспериментировали убежденные любители авангарда» [9, с. 182]. В 1960-е годы в студии познакомились художники-концептуалисты, поэты А.А. Таршис, С.В. Сигов, В.Ф. Дьяченко, А.Н. Галамага и Е.В. Арбенев — участники первого в Свердловске неофициального художественного объединения «Уктусская школа» (1965–1974). В 1970-е годы у Н.Г. Чеснокова учились адепты сюрреализма В.Ф. Гаврилов и В.В. Павлов, представитель свердловского оп-арта В.Н. Гончаров и другие живописцы, чье творчество составило ядро свердловского андеграунда.

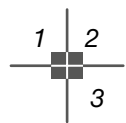
Начало формирования в Свердловске независимой художественной среды связано с 1970-ми годами, когда бывшие ученики студии разошлись по своим квартирам-мастерским, вскоре превратившимся в своеобразные салоны. Так, на ул. Горького, 22 вокруг В.Ф. Гаврилова сформировался круг художников — В.В. Павлов, В.В. Тхоржевский, З.Г. Гаврилова. В подвальном помещении рядом со Свердловским художественным училищем собирались члены «Дизайн центра», в который входили В.Н. Гончаров, В.Ф. Дьяченко, Е.В. Арбенев и другие. К ним нередко присоединялся А.А. Лысяков, работавший в то время фотокорреспондентом в газете «На смену!» и журнале «Следопыт». На перекрестке улиц Малышева и Карла

Либкнехта разместился «Скворечник» — мастерская А.И. Скворцова, напротив нее — мастерская Е.М. Малахина, в которой непродолжительное время жил и работал художник-монументалист, представитель «оказиаль-арта» В.Г. Жуков. Позже, в 1980-е годы отдельная группа сформировалась вокруг Н.З. Федореева — пионера свердловского соц-арта, работавшего в строительном управлении «Уралотделстрой».

Многие из этих художников стремились представить свои работы на молодежных выставках, проводимых ежегодно для членов Союза художников, но, как правило, получали отказ. Как следствие, их работы не закупались и не попадали в собрания музеев. Именно поэтому в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств (далее — ЕМИИ) «нет работ художников андеграунда — ни местных, ни столичных» [2, с. 200].

В действительности к 2000-м годам в собрании ЕМИИ все же хранилось несколько произведений художников, чье творчество лежало на границе официального и неофициального искусства: в 1988 году из областного управления культуры в коллекцию ЕМИИ были переданы три ассамбляжа В.Г. Жукова из серии «Металлопластика» (1976, рис. 1), пять своих работ (графический триптих «Белое пространство» (1990), пространственные конструкции, «Объект 1» (1984), «Лысякову Виткину» (1984), «Свобода» (1990)) передал в дар Н.З. Федореев после организации в музее его персональной выставки. Позднее, в 2010 году, В.Н. Гончаров подарил ЕМИИ картину «Я родился в страшный год» (1984), в 2017 году из фонда «Шлем» в собрание музея поступил графический триптих Е.В. Арбенева «Свободное падение геометрических тел» (1986–2007).

Разумеется, несмотря на фактическое наличие в собрании музея работ свердловских неофициальных художников, их было недостаточно для достоверной репрезентации этого значимого для уральского искусства феномена. Лакуну в собрании ярко демонстрирует обновленная экспозиция «Отечественное искусство советского периода», открывшаяся в апреле 2021 года в здании музея на ул. Воеводина, 5. Согласно концепции кураторской группы, выставка была призвана познакомить зрителя не только с магистральной линией развития изобразительного искусства СССР, но и с альтернативными художественными практиками. Неформальное искусство Свердловска в ней представлено в основном работами мастеров «левого крыла» Союза художников — М.Ш. Брусиловского, Г.С. Метелева, Г.С. Мосина, А.А. Калашникова, В.И. Реутова, В.А. Степанова и других. Немногочисленные произведения «неформалов» в основном были размещены в зале, посвященном периоду перестройки, и призваны



1. **В.Г. Жуков.**

День шнурует ночь.

Из серии

«Металлопластика».

Авторское повторение.

2001.

ДВП, металл, эмалевая
краска, тканевый шнур,
гнутое, ассамбляж.

134,5 x 57 x 11.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

2. **В.Н. Гончаров.**

Три дерева.

1989.

Холст, масло.

125 x 189.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

3. **Е.В. Арбенин.**

Иллюстрация

к стихотворению

А. Комлева

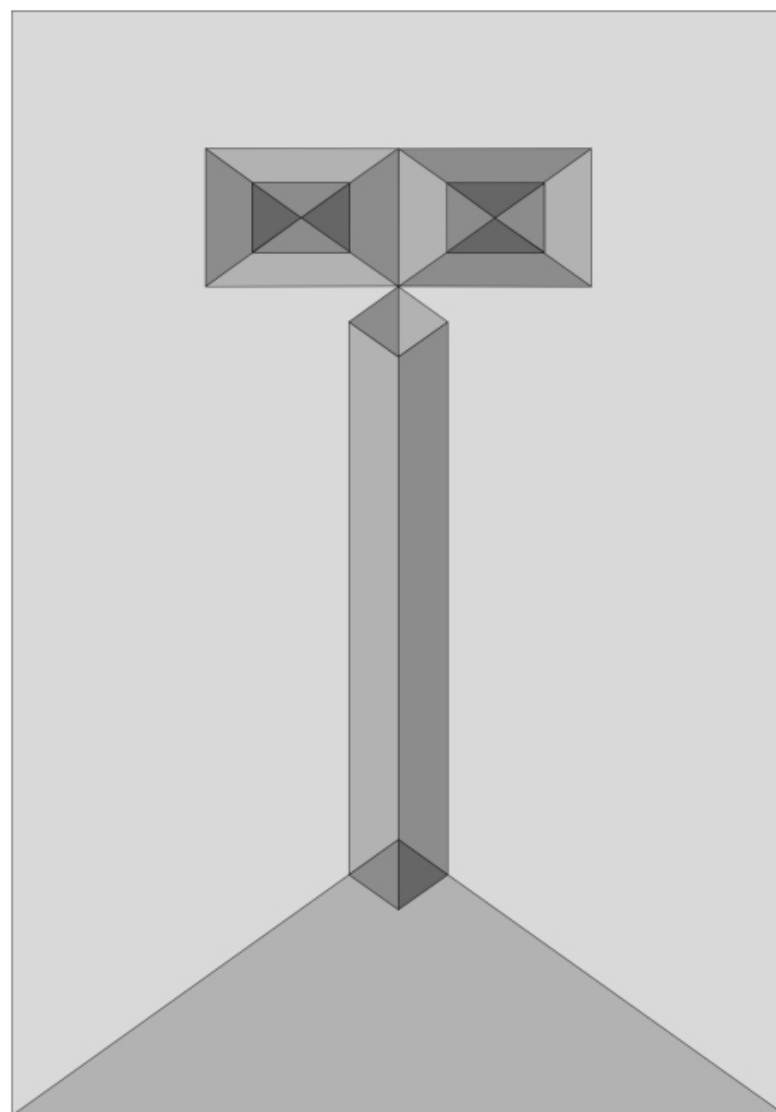
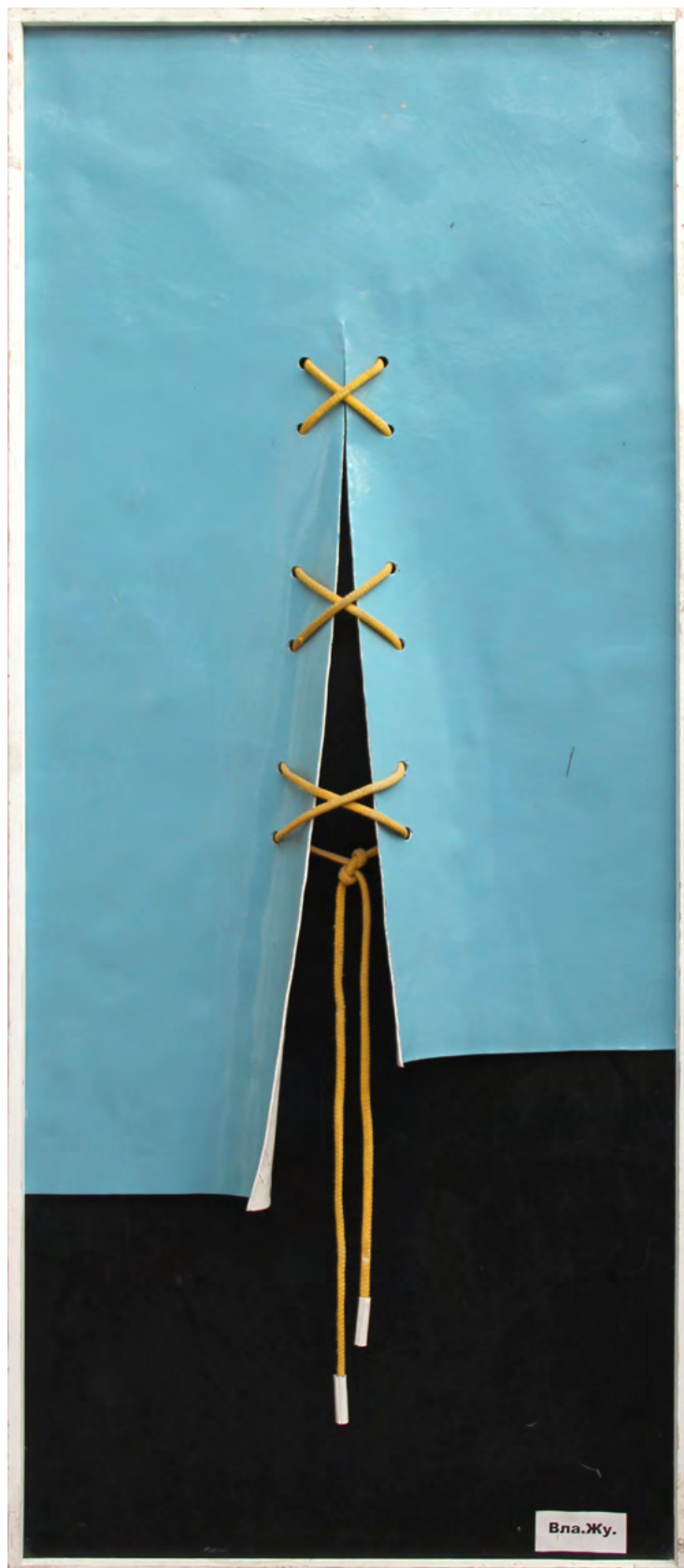
**«Я огромная шаткая
башня...».**

1967 (2021).

Бумага, печать.

29,5 x 21.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



иллюстрировать те новые виды искусства, которые художники открыли для себя во второй половине 1980-х — 1990-е годы. Так, в экспозиции демонстрировалась пространственная конструкция Н.З. Федореева «Объект 1», в отдельной витрине были представлены работы (иконные рельефы (1980-е) и морально-шинковальные досочки (1980–1990-е)), связанные с творческой

деятельностью Е.М. Малахина и созданного им в 1988 году общества «Картичник». Разумеется, отсутствие в экспозиции работ ключевых участников свердловской неофициальной сцены 1960–1980-х годов не позволяет полноценно отразить широту стилевых направлений свердловского искусства советского периода. С целью решить эту проблему в перспективе, по мере пополнения

коллекции андеграундного искусства в собрании ЕМИИ, возможно проведение небольших выставок внутри постоянной экспозиции, а также временное включение в нее работ, отражающих те или иные альтернативные практики.

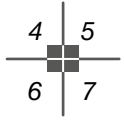
Несмотря на отсутствие полноценной коллекции начиная с конца 1980-х годов ЕМИИ неоднократно проявлял свой интерес к свердловскому андеграунду, проводя мероприятия по его популяризации. Впервые неофициальное искусство Свердловска было представлено в стенах музея на резонансной выставке объединения «Сурикова, 31» в 1988 году (ул. Воеводина, 5), через год после знаменитой экспериментальной художественной выставки «Сурикова, 31». В 1992–1993 гг. в стенах музея на ул. Вайнера, 11 была проведена упомянутая ранее персональная выставка Н.З. Федореева. Другим значимым событием стал масштабный проект «Сохранение и реставрация творческого наследия Валерия и Зинаиды Гавриловых», проведенный в здании на Вайнера, 11 осенью 2000 года при участии Ф.В. Смирнова — сына З.Г. Гавриловой. Экспозиция представила 73 живописные и графические работы В.Ф. Гаврилова и его супруги, хранившиеся в «Белой галерее». Последняя крупная выставка свердловского андеграунда, получившая название «Вентеннале “Сурикова, 31”», была организована в 2007 году — в 20-й юбилей безжурной выставки.

Наряду с выставками в музее проводились лектории, посвященные неофициальному искусству СССР (в том числе и свердловскому андеграунду), а также творческие встречи с художниками. В 2019 году был запущен совместный проект ЕМИИ и интернет-газеты «The Village» под названием «Лица андеграунда». В его рамках на сайте газеты были опубликованы интервью с Е.В. Арбеновым, И.О. Шуровым, В.Г. Жуковым, В.В. Павловым, А.А. Лысяковым с целью познакомить молодую аудиторию с малоизвестной в широких кругах неофициальной художественной культурой Свердловска 1970–1980-х годов через рассказы ее ярких представителей. Этот проект дал старт первому этапу целенаправленного комплектования коллекции, нацеленному на налаживание контактов между музеем и представителями свердловского художественного андеграунда, а также поиску и изучению частных коллекций неофициального искусства в Екатеринбурге и за его пределами. Во многом благодаря ему в 2021 году были проведены закупки произведений неофициального искусства у их авторов: были приобретены 3 картины В.В. Павлова («Ангел со сломанными крыльями (Томление духа)», 1978, рис. 4; «Бегство из Рая», 1990, рис. 5; «Апория», 1990), триптих И.О. Шурова «Менталитет» (1994), 13 иллюстраций-структур Е.В. Арбенева (оцифрованная художником

графика 1967–2006 гг.), 5 произведений Н.З. Федореева (картины «Сталин», 1982; «Чкаловский район», 1986, рис. 6; ассамбляжи «Я спутник», 1988; «Артефакт», 1994; пространственная конструкция «Плюс электрификация», 1985, рис. 7), портрет З.Г. Гавриловой кисти В.Ф. Гаврилова (1972, рис. 8). В дар ЕМИИ от художников были переданы ассамбляж И.О. Шурова «Банки пошутили (Шутки банковы)» (1994), 16 рисунков З.Г. Гавриловой (1970-е, рис. 9), графический портрет Е.М. Малахина авторства В.В. Павлова (1983), 2 иконных рельефа Е.М. Малахина (1980-е, рис. 10), а также 3 картины В.Г. Жукова из серии «Демократия в искусстве» (2017). Проведенные закупки имели несколько спорадический характер и проводились в краткие сроки по принципу «взять то, что осталось», при этом многие работы пришлось отклонить в связи с неудовлетворительным состоянием их сохранности. Художники-неформалы, как правило, не задумывались о долговечности своих произведений, так как не рассчитывали, что они попадут в музейные собрания: многие экспериментировали с техниками, использовали органические материалы, хранили работы в совершенно неподходящих условиях. Так, В.Ф. Гаврилов скручивал свои графические и живописные произведения в рулоны из соображений экономии пространства. Это неизбежно привело к разрушению большей части его творческого наследия, и поэтому поиск его произведений для пополнения коллекции музея значительно усложняется.

Особую значимость имеет пожертвование музею В.В. Павловым архивных материалов, связанных с экспериментальной художественной выставкой «Сурикова, 31», положившее начало формированию внутри научно-вспомогательного фонда ЕМИИ архива свердловского неофициального искусства. В этот архив также вошла работа Е.В. Арбенева «50 лет Уктусской школы» (2014 (2021)), в которой художник воспроизвел работы участников группы: А.Н. Галамаги, А.А. Таршис, С.В. Сигова и В.Ф. Дьяченко.

Таким образом, сейчас собрание ЕМИИ насчитывает 206 произведений представителей свердловского художественного андеграунда, из них в советский период были выполнены только 93. Достаточно полно в нем представлено лишь творчество Е.М. Малахина и А.А. Лысякова: большая часть их работ попала в музей в 2015 году в рамках масштабной передачи произведений из коллекции Е.В. Ройзмана, на основе которой был создан Музей наивного искусства. При этом несмотря на то что в собрание музея поступил большой объем работ Е.М. Малахина, монографическая коллекция его произведений не отражает всех граней его творческих интересов. Так, в ней полностью отсутствует экспериментальная фотография художника 1970-х годов.



4. **В.В. Павлов.**
Ангел со сломанными
крыльями
(Томление духа).

1978.
ДВП, масло.
80 x 60.
Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



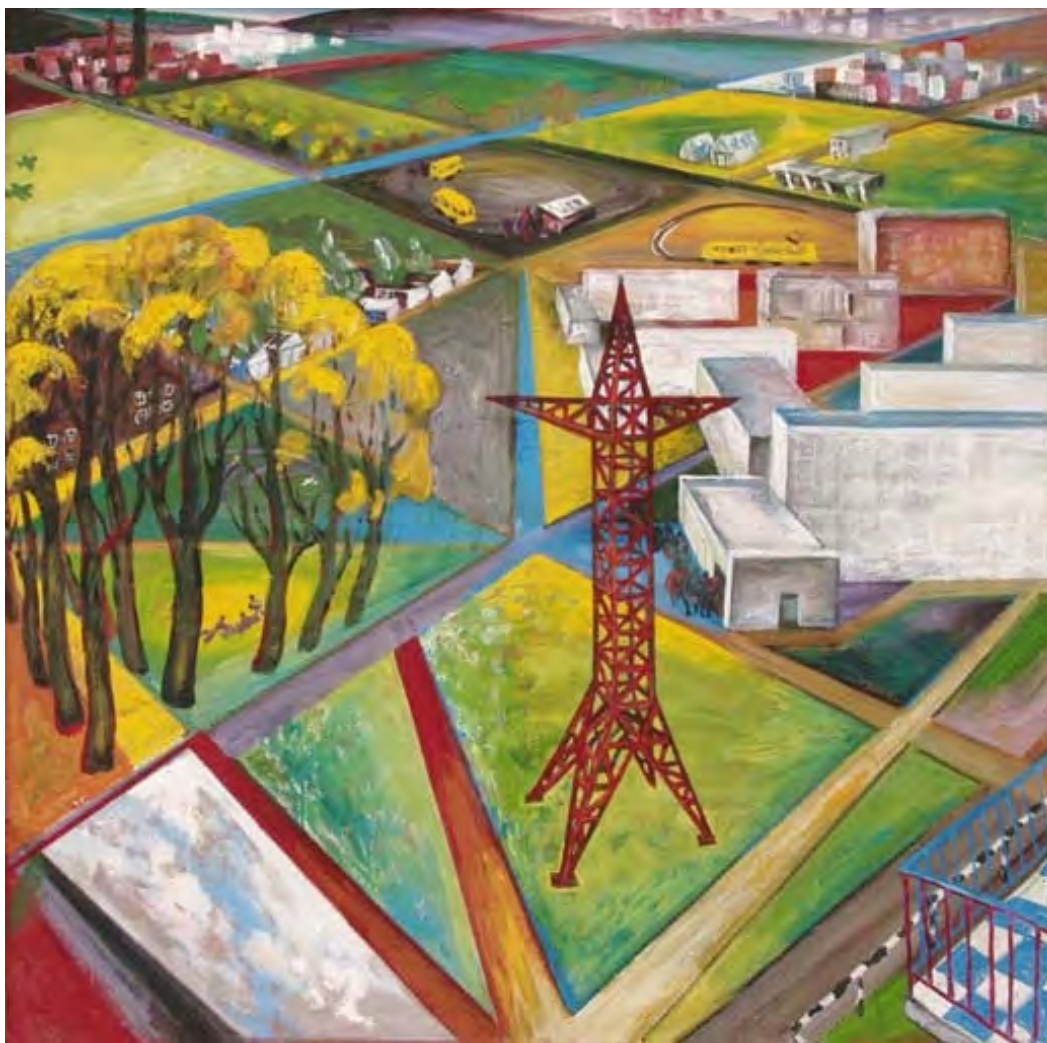
5. **В.В. Павлов.**
Бегство из Рая.

1990.
ДВП, масло.
95 x 70.
Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



6. **Н.З. Федореев.**
Чкаловский район.

1986.
ДВП, темпера, гуашь.
110 x 110.
Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



7. **Н.З. Федореев.**
Плюс электрификация.

1985.
Дерево, нитрокраска,
электрическая лампочка.
230 x 45 x 45.
Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств





В коллекции ЕМИИ совсем не представлено творчество нескольких ключевых героев свердловской неформальной сцены — С.В. Сигея и А.А. Таршис, В.Ф. Дьяченко, А.Н. Галамаги, А.И. Скворцова и других. Коллекция произведений и архивных материалов еще не позволяет рассказывать о значимых практиках, зародившихся в Свердловске в 1960–1980-е годы, которые с наступлением перестройки были почти забыты и заново открывались художниками следующего поколения в 1990-е (перформативное искусство, экспериментальная фотография, мейл-арт, бук-арт и пр.). Кроме того, для обеспечения репрезентативности коллекции требуется приобретение произведений менее известных в широких кругах художников, уже ушедших из жизни: А.А. Лебедева, В.А. Трифонова и других. В настоящее время перед музеем остро стоит проблема обозначения критериев пополнения коллекции, формирования

ее концепции: необходимо четко обозначить круг художников и направлений их творческой деятельности, которые нужно отразить в собрании.

Заключение

Главное препятствие для комплектования коллекции свердловского неформального искусства в ЕМИИ состоит в том, что большая часть его наследия в настоящее время хранится в частных собраниях, закрытых для широкой аудитории. Эти работы, как правило, не участвуют в выставочных проектах, не упоминаются в каталогах, научных и публицистических трудах. Именно поэтому самый масштабный и трудоемкий этап работы музея состоит в налаживании контактов с художниками, их родственниками и друзьями, выявлении и изучении частных коллекций. Важным условием для пополнения коллекции ЕМИИ, несомненно, является обозначение заинтересованности музея

8. **В.Ф. Гаврилов.**

Без названия
(Портрет
З.Г. Гавриловой).
1972.

Холст, масло.
88,5 x 69.
Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

9. **З.Г. Гаврилова.**
Автопортрет.

1970-е.
Бумага, тушь, перо.
29,5 x 21.
Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



10. **Е.М. Малахин.**

Без названия.

Из серии

«Иконопластика».

1980-е.

Дерево, резьба,
обжиг, шеллак.

29,5 x 21 x 3,5.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

в консервации и популяризации неофициального искусства Свердловска. Помимо непосредственного общения с его представителями необходимо регулярное проведение выставочных и образовательных проектов (лекториев, мастер-классов, творческих встреч с художниками и коллекционерами и пр.). Формирование в ЕМИИ полноценной коллекции свердловского неофициального искусства позволит окончательно легитимизировать это явление, изучить его значение для истории уральского искусства, проследить его связь с современным искусством Екатеринбурга.

11. **А.А. Лысяков.**

Ты прости, но я не твой.

1975.

Холст, масло.

53,5 x 45,5.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



12. В.А. Трифонов
на фоне работ
В.Н. Гончарова
на выставке
«Сурикова, 31».

Свердловск.

1987.

Фотобумага, печать.

18,5 x 12,5.

Екатеринбургский музей
изобразительных искусств

Литература

1. Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность: Сб. статей / УрГУ; Свердлов. отд. российского фонда культуры. Екатеринбург: [б. и.], 1993. 101 с.
2. Екатеринбургский музей изобразительных искусств: Альбом / сост. О.К. Пичугина, Г.С. Холодова. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2003. 239 с.
3. Жумати Т.П. Художественный андеграунд 1960–1980-х гг.: столицы и провинция // Известия Уральского государственного университета. 2005. № 35. С. 173–182.
4. Кутергин Е.Д. Уральский андеграунд 60-х: Кто такой Евгений Арбенин и что он сделал для искусства в Екатеринбурге СССР // The Village. 2019. 24 июля. URL: <https://www.the-village.ru/weekend/art/354645-evgeniy-arbenin> (дата обращения: 20.09.2021).
5. Пономарёва Н.И. «Пьянство — это опасный момент для психики». Валерий Павлов — о свердловских художниках в позднем СССР // The Village. 2021. 15 апреля. URL: <https://www.the-village.ru/weekend/art/pavlov-2-chast> (дата обращения: 20.09.2021).
6. Пономарёва Н.И. Валерий Павлов — о формализме в 60-х и уральских художниках, которые ненавидели друг друга // The Village. 2021. 02 марта. URL: <https://www.the-village.ru/weekend/art/pavlov> (дата обращения: 20.09.2021).
7. Пономарёва Н.И. Художник и кузнец Лысяков — о русском авангарде, Ройзмани и коллекционерах // The Village. 2021. 02 июня. URL: <https://www.the-village.ru/weekend/art/lysyakov> (дата обращения: 20.09.2021).
8. Самиздат. Свердловск 70е 80е 90е. Часть 1 / сост. В.В. Павлов, И.О. Шуров. Екатеринбург: [б. и.], 2017. 310 с.
9. Таурова З.Ю., Шевченко Е.А. Формирование коллекции современного искусства Екатеринбургского музея изобразительных искусств в 1992–2005 годах: пути, критерии, проблемы // Проблемы изучения и репрезентации художественного наследия в региональных музеях: Всерос. науч.-практ. конф., посвящ. 70-летию Екатеринбург. музея изобраз. искусств; Искусствовед. чтения памяти Б.В. Павловского: сб. докл., 28–29 марта 2006 г., г. Екатеринбург. Екатеринбург: Издат. дом «Автограф», 2008. С. 148–156.
10. Чесноков Н.Г. Претворенная в жизнь мечта. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2000. 316 с.

References

1. *Avangardnyye napravleniya v sovetskom izobrazitel'nom iskusstve: istoriya i sovremennost'* [Avant-garde trends in Soviet fine arts: history and modernity. Collection of articles]. Yekaterinburg, S. n., 1993. 101 p. (In Russian).
2. Pichugina O.K., Kholodova G.S. (comp.). *Yekaterinburgskiy muzey izobrazitel'nykh iskusstv* [Yekaterinburg Museum of Fine Arts]. Yekaterinburg, Ural University Publ., 2003. 239 p. (In Russian).
3. Zhumati T.P. Khudozhestvennyy andegraund 1960–1980-kh gg.: stolitsy i provintsiya [Artistic underground of the 1960s–1980s: capitals and provinces]. *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta — Proceedings of the Ural State University*, 2005, No. 35, pp. 173–182. (In Russian).
4. Kuterger E.D. Ural'skiy andegraund 60-kh: Kto takoy Yevgeniy Arbenev i chto on sdela dlya iskusstva v Yekaterinburge SSSR [Ural underground of the 60s: Who is Evgeny Arbenev and what did he do for art in Yekaterinburg of the USSR]. *The Village*, July 24, 2019. Available at: <https://www.the-village.ru/weekend/art/354645-evgeniy-arbenin> (accessed: 20.09.2021). (In Russian).
5. Ponomareva N.I. "P'yanstvo — eto opasnyy moment dlya psikhiki". Valeriy Pavlov — o sverdlovskikh khudozhnikakh v pozdnem SSSR ["Drunkness is a dangerous moment for the psyche." Valery Pavlov — about Sverdlovsk artists in the late USSR]. *The Village*, April 15, 2021. Available at: <https://www.the-village.ru/weekend/art/pavlov-2-chast> (accessed: 20.09.2021). (In Russian).
6. Ponomareva N.I. Valeriy Pavlov — o formalizme v 60-kh i ural'skikh khudozhnikakh, kotoryye nenavideli drug druga [Valery Pavlov — about formalism in the 60s and the Ural artists who hated each other]. *The Village*, March 02, 2021. Available at: <https://www.the-village.ru/weekend/art/pavlov> (accessed: 20.09.2021). (In Russian).
7. Ponomareva N.I. Khudozhnik i kuznets Lysyakov — o russkom avangarde, Royzmane i kollektsionerakh [The artist and blacksmith Lysyakov — about the Russian avant-garde, Roizman and collectors]. *The Village*, June 02, 2021. Available at: <https://www.the-village.ru/weekend/art/lysyakov> (accessed: 20.09.2021). (In Russian).
8. Pavlov V.V., Shurov I.O. (comp.). *Samizdat. Sverdlovsk 70e 80e 90e. Chast' 1* [Samizdat. Sverdlovsk 70s 80s 90s. Part 1]. Yekaterinburg, S. n., 2017. 310 p. (In Russian).
9. Tayurova Z.Yu., Shevchenko E.A. Formirovaniye kollektsii sovremennogo iskusstva Yekaterinburgskogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv v 1992–2005 godakh: puti, kriterii, problem [Formation of the Contemporary Art Collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts in 1992–2005: Ways, Criteria, Problems]. *Problemy izucheniya i reprezentatsii khudozhestvennogo naslediya v regional'nykh muzeyakh* [Problems of Studying and Representing the Artistic Heritage in Regional Museums. Proceedings of conference]. Yekaterinburg, Autograph Publ., 2008, pp. 148–156. (In Russian).
10. Chesnokov N.G. *Pretvorennaya v zhizn' mehta* [A dream come true]. Yekaterinburg, Ural University Publ., 2000. 316 p. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Пономарёва Наталья Игоревна — младший научный сотрудник сектора новейших течений отдела современного искусства, Екатеринбургский музей изобразительных искусств, г. Екатеринбург, Российская Федерация, gmtplus5@gmail.com

ABOUT AUTHOR: Ponomareva, Natalya Igorevna — Junior Research Fellow of the Sector of the Newest Trends, Department of Contemporary Art, Yekaterinburg Museum of Fine Arts, Yekaterinburg, Russian Federation, gmtplus5@gmail.com

Для цитирования | For citation:

Пономарёва Н.И. Свердловский художественный андеграунд 1960–1980-х годов в Екатеринбургском музее изобразительных искусств: анализ коллекции и перспективы ее развития // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). С. 124–133. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.012> URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/831>

Ponomareva N.I. Sverdlovsk underground art of 1960–1980s in the Yekaterinburg Museum of Fine Arts — analysis of the collection and development potential. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2022, No. 1 (24), pp. 124–133. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.012>. Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/831> (In Russian).



Trifonova, Galina Semyonovna

*South Ural State Institute of Arts,
Chelyabinsk, Russian Federation*

Kazakova, Galina Mikhailovna

*Pitirim Sorokin Syktyvkar State University,
Syktyvkar, Russian Federation*

Трифонова Галина Семеновна

*Южно-Уральский государственный институт искусств
им. П.И. Чайковского, г. Челябинск, Российская Федерация*

Казакова Галина Михайловна

*Сыктывкарский государственный университет
им. П. Сорокина, г. Сыктывкар, Российская Федерация*

**ARTHUR VOLLENWEIDER —
THE ARTIST, EDUCATOR HERALD
OF URBAN INDUSTRIAL CULTURE**

**АРТУР ФОЛЛЕНВЕЙДЕР —
ХУДОЖНИК, ПЕДАГОГ,
ВЫРАЗИТЕЛЬ ГОРОДСКОЙ
ИНДУСТРИАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.01.013

УДК 7.07:929(470.55)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена художнику и педагогу уральского города Коркино Артуру Фолленвейдеру, чье наследие стало недавно объектом искусствоведческого и культурологического исследования. Показаны основные этапы биографии и творческого становления художника. Авторы подчеркивают, что актуализация советского наследия в региональных вариациях становится исследовательским мейнстримом, поскольку взгляд на искусство соцреализма как на некую стандартизированную монолитность уступает место более широкому и неоднозначному пониманию. Отмечается важная роль творчества А. Фолленвейдера в художественном пространстве СССР и России. Показано отражение в его работах перекрестных связей исторических событий и личной судьбы; принципы формирования языка, окрашенного романтизмом, метафорикой, лирикой, декоративностью колорита и конструктивностью формы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: живопись Южного Урала, городская индустриальная культура, Артур Фолленвейдер.

ABSTRACT

The article is devoted to the artist and teacher of the Ural city of Korkino Arthur Vollenweider, whose legacy has recently become the object of art history and cultural studies. The main stages of the artist's biography and creative development are shown. The authors emphasize that the actualization of the Soviet heritage in regional variations is becoming a research mainstream, since the view of the art of socialist realism as a kind of standardized solidity is giving way to a broader and more ambiguous understanding. The important role of A. Vollenweider's creativity in the artistic space of the USSR and Russia is noted. The reflection in his works of cross-links of historical events and personal fate is shown; the principles of the formation of a language colored by romanticism, metaphor, lyricism, decorative coloring and constructive form.

KEYWORDS: painting of the Southern Urals, urban industrial culture, Arthur Vollenweider.

Введение

Актуализация советского наследия в региональных вариациях становится исследовательским мейнстримом, поскольку научный взгляд на искусство соцреализма как на некую стандартизированную монолитность уступает место пониманию множественности «Россий» на протяженном социокультурном пространстве нашей родины. Россия Дальнего Востока не есть Россия Урала, Центрального района, северных и южных земель, арктических и азиатских территорий. Урал — абсолютно специфичный регион по своей культурно-исторической миссии («скрепа» российских Запада и Востока, Европы и Азии, Московии и Сибири и т.д.), уральскому типу русского характера, региональной идентичности и самосознанию уральцев. Это отразилось в региональном и локальном искусстве советского Урала и составило цель данного исследования.

Обсуждение

Индустриальность Урала во многом обусловила творчество ряда художников, которых можно охарактеризовать как «культурных героев», «духовных лидеров», «знаковых фигур» уральских рабочих городков, провинциальных по территории, но не по сути протекающих там социокультурных процессов. Более того, тем важнее сила культурных подвижников, чем дальше удаленность территории от столичных центров инноваций.

Диалектика истории заключается в равнозначности двух ее масштабов: глобального и локального, мирового и регионального, великого и повседневного. Пренебрежение каждым из них ведет к искажению объективности Бытия, нарушению равновесности картины мира; забвение хотя бы одной частицы прошлого отзывается провалом несостоявшегося будущего. Настало время «сплошной» истории, одинаково внимательной к своим рядовым и нерядовым событиям, явлениям, личностям. Правильнее было бы говорить о «рядовом нерядовом», предполагая взаимоувязанность «типичного и специфичного», «общего и единичного», «массового и уникального». Авторы данного текста внесли свой вклад в изучение южноуральской региональной культуры [1; 6].

Для данной публикации выбран малоизученный срез состояния художественной культуры и искусства в малых городах Южного Урала с их специфической горнозаводской промышленностью, являющейся базисом общественных отношений; возникновения и развития тяготения к высоким этапам культуры и искусства. Для этого необходимо появление творческих личностей, имеющих профессиональное художественное и педагогическое образование, которые готовы профессионально осуществлять эту деятельность

совместно с властными структурами по формированию специализированных учреждений художественного образования [5]. Именно так проявил свое призвание художник, педагог, культурный лидер Артур Гильдебейтович Фолленвейдер (1942–2016) — ровесник шахтерского города Коркино Челябинской области, известного своим гигантским (самым крупным в Европе) Коркинским открытым угольным разрезом (ныне рекультивируемым) [2].

Артур Фолленвейдер — человек трудной судьбы, сын потомственных учителей, этнических немцев, сосланных с началом войны из Крыма в Казахстан, откуда отец будущего художника был отправлен на Средний Урал работать на лесоповале; семья воссоединилась после 1956 года. Эта тяжелая травма для сына не стала препятствием для его гражданственного и духовно-творческого развития: Артур служил в Советской армии в авиационных войсках и хотел стать летчиком, но не смог осуществить это без благословения матери. Тогда он решил продолжить семейную традицию учительства, найдя в ней реализацию другого своего пристрастия — к искусству, и окончил художественно-графический факультет Нижнетагильского педагогического института, не порывая плотной связи своей специальности с жизнью и характером шахтерского города.¹ Его творческая заряженность и человеческая харизма позволили Фолленвейдеру объединить силы художников-керамистов и живописцев-оформителей города Коркино, участвовать в работе шахт и шахтоуправления — в создании наглядной агитации, в градостроительном планировании развития города; возглавить Коркинский клуб художников и организовать проведение художественных выставок местных художников, художников Челябинска и других горных городов Южного Урала (Златоуста, Копейска, Еманжелинска, Миасса, Магнитогорска). Художники во главе с Фолленвейдером добились передачи в их распоряжение помещения для городского выставочного зала. Фолленвейдер также принял участие в передаче здания горкома коммунистической партии для детской школы искусств. В городской школе искусств по его инициативе было открыто отделение изобразительного искусства, затем класс керамики, преобразованный в филиал Челябинского художественного училища по специальности «керамика». Отделение возглавил сам А.Г. Фолленвейдер, привлекая коркинских скульпторов-керамистов и живописцев А. Колмогорова, Л. Угрюмова, Н. Потапова, Д. Костылева, Ю. Расцектаева, работавших на Коркинском стекольном заводе. Педагогическая деятельность захватила Фолленвейдера на более чем три десятилетия. Любовь к детям и искусству и максимум самоотдачи в работе с детьми и молодежью дали замечательные плоды: коркинские

юные художники принимали вместе со своим педагогом участие в конкурсах, в различного ранга отечественных детских и зарубежных выставках и фестивалях и привозили домой призы. В стране и за рубежом найдется много художников разных специальностей, которые с благодарностью и гордостью называют своим учителем Фолленвейдера.

В 2009 году Артур Фолленвейдер, патриот города Коркина, автор его герба и флага, высоко оцененных государственной экспертизой по геральдике, и получивший звание «Почетный гражданин г. Коркино» — навсегда покинул ставший ему родным город, чтобы последние семь лет своей жизни посвятить путешествиям по исторической родине его предков и ее изучению, а также продолжению педагогической и выставочной деятельности — уже на земле Баден-Вюртемберг на юго-западе современной Германии. По инициативе дочери художника Инны Фолленвейдер, начавшей из Германии через Челябинскую организацию Союза художников России хлопоты о посмертной выставке А.Г. Фолленвейдера на родине художника, в апреле 2018 года в выставочном зале Союза художников России в Челябинске открылась его персональная выставка из произведений, созданных в Коркино и оставленных художником на родной земле. В процессе подготовки выставки искусствоведом Г.С. Трифоновой, работающей много лет в сфере изучения и публикации художественного наследия Южного Урала, было предложено собрать материалы для монографии. Выход монографии, изданной на средства дочери художника, с предисловием известного ученого, специалиста по региональной культуре Г.М. Казаковой, состоялся в Челябинске в типографии «Тета» в 2019 году [4]. Эта книга стала поистине народной — земляки-коркинцы прислали свои воспоминания о своем друге, любимом художнике, педагоге и человеке: «Это был Пушкин в истории нашего города (Ю.В. Макаров)»; «“Король Артур”, как в средневековом эпосе о рыцарях Круглого стола и их короле Артуре, и как в песне у Окуджавы: “Был король как король, если другу станет трудно иль вообще не повезет, он протянет ему свою царственную руку, свою верную руку — и спасет”» (А.Б. Кердан) [4, с. 239, 243]. В альбом вошли главные произведения, созданные Фолленвейдером в России и Германии. Вместе с выставкой монография положила начало исследованию творчества художника в двух этих странах, публикации и музеефикации его творческого наследия и дальнейшим исследованиям.

Несомненно, произведения живописи коркинского периода в советское и в постсоветское время и его педагогическая деятельность представляют главную ценность художественного наследия Артура Фолленвейдера. Метафорическая,

конструктивная, декоративная стилистика выдает принадлежность художника к семидесятникам в отечественном искусстве. Настроение и состояние времени остро чувствуется в городских пейзажах, особенно в жанровых сценах, среди них: «Остановка», «Перестройка», «Кто услышит коноплянку» и другие.

Огромную ценность представляет собой созданная Артуром Фолленвейдером галерея современников — представителей творческой интеллигенции и граждан Коркино. Глубокий строгий психологизм в лаконичном колорите и композиции — в галерее портретов ярких, сильных, талантливых личностей: психиатра Владимира Попова (1984, рис. 1), художника Юрия Ращектаева (1977, рис. 2), врача Е. Разудалова (1978, рис. 3), художников города Коркино (1977, рис. 4), журналистки Л. Меркурьевой (1982), в трехракурсном портрете Эллы Буреш «Учитель словесности» (1982); в большой группе автопортретов, тяготеющих к картине (рис. 5). Яркие образы, выразительные характеристики, композиционное построение, сюжетная канва выдает художника смелого, способного соединить в характеристике образа тонкие психологические ходы с символизмом и декоративным решением колорита.

Работы двух последних десятилетий отличает углубление в философию истории, в них заметно нарастание декоративности, размышления о вечности, особенно в группе работ на тему «Храм» — аскетичных, полных трагических предчувствий.

Свое самоопределение в пространстве искусства художник мыслит широко, ему важны не только темы судьбы, семьи и родословной; истории и пейзажа — от пышного цветущего до inferнального, ледяного и пустынного, но и обращение к реальным образам творцов искусства: С. Есенин, В. Высоцкий, В. Распутин, В. Шукшин; Бетховен, Лютер. Своего рода завершением этой линии стала работа с лицами художников и их героев, исполненная в 2014 г. в Германии — «Мои знакомые из всех времен»: в едином пространстве изображены лица персонажей от Рафаэля до Пикассо и коркинских друзей, знакомых, с портретом жены в центре.

Творческое наследие Артура Фолленвейдера богато и разнообразно. Живя в сердце России в шахтерском городе, он стремился найти образ Южного Урала — его гор, характерного ландшафта; образ, одухотворенный человеческой энергией, олицетворенный в образах исторических и мифопоэтических. В его наследии есть два уникальных полотна с образом горы-террикона, раскаленного энергиями планеты Земля, и поэтического образа вечернего сумрачного пейзажа горы, пронизанного таинственным трепетом. Речь идет о картинах «Красная гора» (2003, рис. 6)



1. А.Г. Фолленвейдер.

Портрет психиатра

Владимира Попова.

1984.

Холст, масло.

80 x 79,5.

Государственный
исторический музей

Южного Урала.

Дар Инны Фолленвейдер

и «Илюшина гора» (1998, рис. 7). В этих символических пейзажах художник выражает свое представление о крае, в котором прошла его жизнь; создает образ единства духа земли и человеческого труда; передает свои духовные прозрения, воплощая их в кристаллически-структурную форму и живописно-взволнованную стихию красоты горной материи. По-другому ту же тему спрессованной миллиардами лет горной структуры Земли, превратившей органические формы в черные

угольные пласты, где заложена горячая золотая энергия Солнца, Фолленвейдер развивает в окруженной звездами лаконичной спирали, прорастающей листом папоротника на гербе города Коркино.

2. **А.Г. Фолленвейдер.**

Портрет художника

Ю. Рацектаева.

1977.

ДВП, масло.

79 x 79.

Городская детская школа искусств, г. Коркино

3. **А.Г. Фолленвейдер.**

Портрет врача

Е. Разудалова,

основателя

молодежного театра

«Проспект горняков».

Холст, масло.

77,3 x 77,3.

Музей горного техникума, г. Коркино



4. **А.Г. Фолленвейдер.**

Групповой портрет

художников города

Коркино.

Открытие клуба

художников.

1977.

Холст, масло.

125 x 129,5.

Выставочный зал

г. Коркино.

Слева направо художники:

Леонид Чиньков,

Николай Мурдасов,

Миллят (Михаил) Зарипов,

Александр Колмогоров

Леонид Угрюмов,

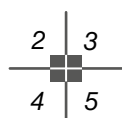
Артур Фолленвейдер,

Владимир Пресняков,

Николай Потапов,

Владимир Жувак,

Игорь Харченко



Заключение

Наследие Артура Фолленвейдера отзывается многократно в родном, покинутом им городе, в душах его учеников, товарищей, соратников, коллег. Его дело воспитания молодежи искусством и творчеством продолжается в бывшем шахтерском городе Коркино. Его ученики работают как самостоятельные художники разных специальностей: дизайнеры, керамисты, скульпторы, живописцы и графики и художники-педагоги. Его произведения, благодаря дару дочери Инны Фолленвейдер, вошли в собрания музеев Челябинска и Коркино; они живут в частных коллекциях друзей художника.

Артуру Фолленвейдеру в трудное время политического прессинга в советский период удалось быть самостоятельной свободной творческой личностью, работавшей для общества, для людей, и что особенно важно — для детей. Корысть и карьера никогда не были в его жизненных приоритетах. В анализе творчества Фолленвейдера сделан первый серьезный шаг; впереди — дальнейшее многогранное исследование одного из харизматических творческих личностей уральской глубинки, главным делом жизни которого было искусство и для которого Южный Урал стал пространством откровений, открытий и щедрого служения людям.

5. **А.Г. Фолленвейдер.**

Семья.

(С автопортретом).

1974.

Холст, масло.

120,5 x 150,5.

Челябинский

государственный музей

изобразительных

искусств.

Дар И. Фолленвейдер



Примечание

1. Переезд с семьей в 1968 из Свердловска в Коркино с женой Нелли, окончившей Свердловский горный институт [4, с. 12].

6. А.Г. Фолленвейдер.

Красная гора.

2003.

Холст, масло.

80 x 130.

Коллекция Колмогоровых,
г. Коркино

7. А.Г. Фолленвейдер.

Илюшина гора.

1998.

Холст, масло.

60 x 80.

Коллекция семьи
художника, Бопфинген,
Германия

Литература

1. Казакова Г.М. Культура Южного Урала: локальный вариант регионального измерения: монография. СПб.: [б. и.], 2007. 254 с.
2. Казакова Г.М. Предисловие // Трифонова Г.С., Фолленвейдер И.А. Артур Фолленвейдер. Время искусства: книга о художнике. Челябинск: Креативная мастерская «ТЕТА», 2019. С. 5.
3. Казакова Г.М. Регион как социокультурный феномен: монография. М.: НОИ УРАО, 2013. 164 с.
4. Трифонова Г.С. Артур Фолленвейдер. Время искусства: Книга о художнике. Челябинск: Креативная мастерская «Тета», 2019. 322 с.
5. Трифонова Г.С. Современное искусство Урала и Уральские творческие организации Союза художников России // Изобразительное искусство Российской Федерации в 13 тт. Т. 3. Урал. М.: Пранат, 2013. С. 10–29.
6. Трифонова Г.С. Художественная культура Южного Урала (1900–1980-е гг.). Художественная среда. Музей. Художники. Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2009. 271 с.

References

1. Kazakova G.M. *Kul'tura Yuzhnogo Urala: lokal'nyy variant regional'nogo izmereniya* [Culture of the Southern Urals: a local version of the regional dimension]. St. Petersburg, S. n., 2007. 254 p. (In Russian).
2. Kazakova G.M. Predisloviye [Foreword]. Trifonova G.S., Vollenweider I.A. *Artur Vollenweider. Vremya iskusstva: kniga o khudozhnike* [Arthur Vollenweider. Art time: a book about the artist]. Chelyabinsk, TETA Publ., 2019. P. 5. (In Russian).
3. Kazakova G.M. *Region kak sotsiokul'turnyy fenomen* [Region as a sociocultural phenomenon]. Moscow, NOI URAO, 2013. 164 p. (In Russian).
4. Trifonova G.S. *Artur Vollenweider. Vremya iskusstva: Kniga o khudozhnike* [Arthur Vollenweider. Art Time: A Book about an Artist]. Chelyabinsk, TETA Publ., 2019. 322 p. (In Russian).
5. Trifonova G.S. *Sovremennoye iskusstvo Urala i Ural'skiye tvorcheskiye organizatsii Soyuza khudozhnikov Rossii* [Modern art of the Urals and the Ural creative organizations of the Union of Artists of Russia]. *Izobrazitel'noye iskusstvo Rossiyskoy Federatsii v 13 tt. T. 3. Ural* [Visual Arts of the Russian Federation in 13 vols. Vol. 3. Ural]. Moscow, Pranat Publ., 2013, pp. 10–29. (In Russian).
6. Trifonova G.S. *Khudozhestvennaya kul'tura Yuzhnogo Urala (1900–1980-ye gg.). Khudozhestvennaya sreda. Muzey. Khudozhniki* [Artistic culture of the Southern Urals (1900–1980s). Artistic environment. Museum. Painters]. Chelyabinsk, South Ural State University, 2009. 271 p. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

Трифонова Галина Семеновна — кандидат исторических наук, доцент, Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского, г. Челябинск, Российская Федерация. Член Союза художников России, член Российской ассоциации искусствоведов, trifonovagalina@rambler.ru

Казакова Галина Михайловна — доктор культурологии, профессор, Сыктывкарский государственный университет им. Питирима Сорокина, г. Сыктывкар, Российская Федерация, kazakovagm@mail.ru

ABOUT AUTHORS:

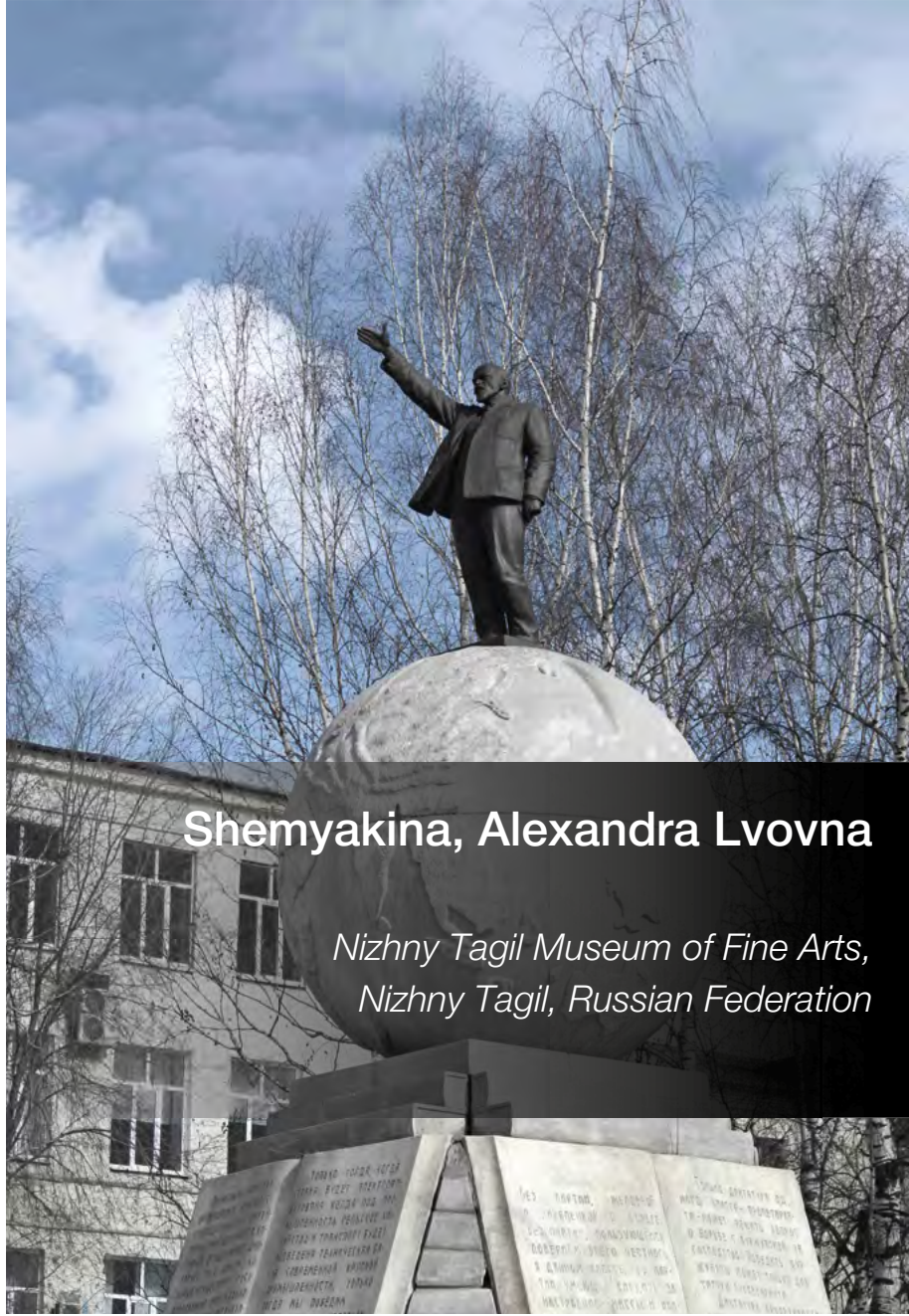
Trifonova, Galina Semenovna — Cand. Sc. (History), Associate Professor, South Ural State Institute of Arts, Chelyabinsk, Russian Federation. The member of the Union of Artists of Russia, member of the Russian Association of Art Critics, trifonovagalina@rambler.ru

Kazakova, Galina Mikhailovna — D. Sc. (Cultural Studies), Professor, Pitirim Sorokin Syktyvkar State University, Syktyvkar, Russian Federation, kazakovagm@mail.ru

Для цитирования | For citation:

Трифонова Г.С., Казакова Г.М. Артур Фолленвейдер — художник, педагог, выразитель городской индустриальной культуры // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). С. 134–141. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.013>
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/837>

Trifonova G.S., Kazakova G.M. Arthur Vollenweider — the artist, educator herald of urban industrial culture. *Iskusstvo Evrazii* — The Art of Eurasia, 2022, No. 1 (24), pp. 134–141. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.013>
Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/837>



Shemyakina, Alexandra Lvovna

*Nizhny Tagil Museum of Fine Arts,
Nizhny Tagil, Russian Federation*

Шемякина Александра Львовна

*Нижнетагильский музей изобразительных искусств,
г. Нижний Тагил, Российская Федерация*

**URAL HISTORY IN THE MONUMENTAL
SCULPTURE OF NIZHNY TAGIL:
UNIVERSAL AND INDIVIDUAL IN THE ART
OF TAGIL SCULPTORS**

**УРАЛЬСКАЯ ИСТОРИЯ
В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ
СКУЛЬПТУРЕ НИЖНЕГО ТАГИЛА:
УНИВЕРСАЛЬНОЕ
И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ В ИСКУССТВЕ
ТАГИЛЬСКИХ СКУЛЬПТОРОВ**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.01.014

УДК 7.036.1:730(470.54)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Вехи развития советского государства нашли отражение в тагильской монументалистике, имея свои особенности. За время советской власти сложился определенный образ Нижнего Тагила как города труженика, поддерживаемый местными скульпторами. В то же время искусство Нижнего Тагила в 1920–1980-е годы развивалось в контексте тенденций и идеологических требований, характерных для всей страны в целом. Выявление типических, универсальных и индивидуальных черт в искусстве тагильских монументалистов — основная цель данного исследования.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Нижний Тагил, памятники, история города, соцреализм, советская скульптура.

ABSTRACT

Milestones in the development of the Soviet state are reflected in the Tagil muralist, having their own characteristics. During the Soviet period, a certain image of Nizhny Tagil as a city of workers was formed, supported by local sculptors, at the same time, the art of Nizhny Tagil developed all the years of Soviet power in the context of those trends and ideological requirements characteristic of the whole country as a whole. The identification of typical, universal and individual features in the art of Tagil muralists is the main purpose of this study.

KEYWORDS: Nizhny Tagil, monuments, history of the city, socialist realism, Soviet sculpture.

Введение

История Нижнего Тагила тесно связана с историей страны, и в монументалистике города отразились ее главные события. К концу 1980-х — началу 1990-х в городе было расположено около 70 объектов монументального искусства. Сейчас более 150 объектов городской и монументальной скульптуры, учитывая памятники, памятные знаки, памятные доски, монументальные комплексы, скульптуру в архитектуре, рельефы, городскую и парковую скульптуру, находятся в Нижнем Тагиле и на присоединенных сельских территориях. Создавались эти объекты преимущественно тагильскими художниками-монументалистами. Предметом данного исследования стали 15 произведений монументального искусства советского периода, расположенные непосредственно в городе и в пригороде. Цель — определение типических и индивидуальных черт в искусстве монументалистов Нижнего Тагила. В работе использованы культурно-исторический метод и формально-стилистический анализ произведений.

Обсуждение

Монументальная скульптура советского периода начинается с ленинского плана монументальной пропаганды, который приобрел силу закона после принятия Совнаркомом декрета от 12 апреля 1918 года «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической республике». Это был беспрецедентный случай, когда государство не просто поставило себе на службу изобразительное искусство, а сделало это явление массовым, наполняя пространство городов зримыми образами грядущей советской жизни и построения светлого будущего. Среди памятников и монументов, создаваемых по всей стране, наибольшее значение имели объекты, отражающие героические события далекого и недавнего прошлого, значимые исторические личности и героев мирного социалистического строительства.

Первым дошедшим до наших дней монументом советской эпохи в Нижнем Тагиле стал памятник В.И. Ленину (рис. 1). Советская Лениниана, активно заявившая о себе в первые послереволюционные годы и развивавшаяся до конца 1980-х, разрабатывалась и уральскими художниками. Идея создания нижнетагильского памятника возникла сразу после смерти В.И. Ленина, на траурном митинге, который прошел на старом чугуноплавильном и железоделательном заводе. Как и во многих городах, среди которых были Москва, Петроград, Пермь, Екатеринбург, Невьянск, в Нижнем Тагиле был объявлен конкурс на лучший проект. В газетах и журналах развернулась дискуссия, в ходе которой Л. Красин написал слова, многократно

цитировавшиеся впоследствии: «Память Ленина должна быть увековечена в целом ряде памятников на всем пространстве Союза. Это будет работа для нескольких поколений, но начать ее надо немедленно... Необходимо сделать вопрос об увековечивании Ленина предметом обсуждения как на рабочих и партийных собраниях, так и в прессе» [3]. Нижнетагильский памятник открылся 7 ноября 1925 года.

За основу композиции взята отлитая в Ленинграде и растрепанная в более семи тысячах экземпляров скульптура работы В.В. Козлова. Необходимо было разработать постамент, ставший индивидуальным проектом «Ленин жив в заветах» А.И. Фролова. Постамент своеобразен и отвечает духу художественных тенденций первых лет после революции. Он представляет собой усеченную пирамиду, выложенную из книг, корешки книг расположены так, что в плане образуют пятиконечную звезду. С четырех сторон пирамиды развернуты книжные страницы с настоящими цитатами из трудов В.И. Ленина. Венчает ее большой земной шар с изображением материков, а наверху установлена фигура вождя. Символика довольно проста — жизнь и счастье, светлое будущее всего мира, путь к которому указал Ленин, зиждется на ленинских заветах. На композиционный строй постамента повлиял советский агитационный плакат — самое зримое и массовое новое искусство начала 1920-х. Сочетание авангардного постамента с реалистической скульптурой считается как принявшее массовый характер включение фотографии в композицию плаката, которое использовали А. Родченко, Э. Лисицкий, А. Ган. Интересно, что подобные конструктивные решения памятника с применением геометрических фигур шара и пирамиды когда-то были в Сочи, Тамбове, Великом Устюге, но сохранились только в Нижнем Тагиле.

Находки 1920-х годов, мыслящиеся как монументальное отражение своего времени, не получили дальнейшего развития в последующие десятилетия. В 1932 году творческая жизнь страны переориентирована на новый художественный метод — социалистический реализм, прославляющий новый советский строй, соединивший традиции русского классицизма с романтикой революции и построения нового социального общества.

Именно в стиле соцреализма, с высоким пафосным накалом и романтической патетикой, создан памятник, посвященный одной из трагических страниц в жизни не только города, но и всей страны — Гражданской войне. В Нижнем Тагиле в районе Красный Камень находится одно из самых крупных захоронений красноармейцев на Среднем Урале, погибших в боях за город осенью 1918 г. Именно здесь в ноябре 1957 г.

1. **В.В. Козлов,**

А.И. Фролов.

Памятник

В.И. Ленину.

1925.

Бронза, литье, мрамор.

Фонд городской

скульптуры,

Нижнетагильский музей

изобразительных

искусств.

Фото: А.Л. Шемякина





2. В.М. Ушаков,
Л.П. Ушакова,
Ю.П. Петров,
Н.Я. Черпаков.
Памятник Героям Гражданской войны.

1957.

Чугун, литье, гранит.

Фонд городской

скульптуры,

Нижнетагильский музей

изобразительных

искусств.

Фото: С.Н. Кузнецов

открывается памятник, посвященный этому событию (рис. 2). Это первая коллективная работа тагильских авторов. В ней принимали участие скульпторы В.М. Ушаков, Л.П. Ушакова, Ю.П. Петров и архитектор Н.Я. Черпаков. Классическая композиция представляет собой расположенную у подножья стелы фигуру солдата-красноармейца с винтовкой в руках, показанного в пафосном романтическом развороте, в широко распахнутой шинели. Работа отличается тонкой проработкой деталей, точностью пластических решений.

К сожалению, до наших дней не сохранились рельефы по двум сторонам стелы, они восстановлены в 2007 г. другими авторами, поэтому о прежнем пластическом языке судить сложно, но сами названия «Реквием» и «Бой» говорят о высокой героической ноте в образной составляющей памятника.

Бои за город осенью 1918 г. проходили на трех направлениях: через Салдинский тракт, через поселок Горбуново и район Гальянка и со стороны станции Сан-Донато. По всем трем направлениям боев уже в 1930-е годы было предложено

3. **А.Г. Неверов,**
В.И. Солтыс.
Памятник первым
комсомольцам
Нижнего Тагила
«Молодость Страны
Советов».

1981.

Фонд городской
скульптуры,
Нижнетагильский музей
изобразительных
искусств.

Фото: С.Н. Кузнецов



горисполкомом увековечить память павших. Но только в 1978 г. появляется второй памятник, посвященный этой теме, — в поселке Горбуново, в боях за который отличилась семья Наумовых и все мужчины этой семьи погибли. Именно их скульптор И.Я. Боголюбов сделал главными героями своего монумента: на четырехгранной прямоугольной стеле он разместил четыре рельефных портрета, символизирующих отца и трех сыновей Наумовых. Эти портреты, выполненные в суровом стиле 1970-х, также стали собирательными образами героев.

Еще один памятник, посвященный событиям революции и Гражданской войны, — памятник первым комсомольцам Нижнего Тагила «Молодость Страны Советов» (1981). 5 сентября 1919 года в Нижнем Тагиле провожали первую группу комсомольцев — добровольцев в Красную Армию, а в середине октября уходят почти все первые комсомольцы города на фронт Гражданской войны. Скульптором А.Г. Неверовым создан романтико-героический возвышенный образ двух молодых людей, юноши и девушки, уходящих



4. И.Я. Боголюбов,
В.И. Стеканов,
Д.С. Попов,
А.И. Обухов.
Памятник рабочему
и танкисту.
Мемориальный
комплекс
«Площадь Славы».
1968.

Гранит, бетон,
окалина, литье.
Фонд городской
скульптуры,
Нижнетагильский музей
изобразительных
искусств.
Фото: А.Л. Шемякина

на войну (рис. 3). Композиция памятника буквально воспроизводит первую строчку знаменитой песни «Прощальная комсомольская»: «Дан приказ ему на запад...». Две фигуры, ориентированные на запад и восток, изображены уже проходящими друг мимо друга, чуть соприкасающимися плечами, и только их взгляды «цепляются», прощаясь. Скульптор работает в строгих лапидарных формах сурового стиля, отсекая все лишнее, представляет образы сильных и полных решимости молодых людей, «...героям “суровых” свойственно не умиляться и восторгаться при всяком случае, а жить “в сплошной лихорадке будней” в них и находить свою радость» [2, с. 197]. Образная составляющая этого монумента похожа на памятник Героям Гражданской войны на Красном камне, но исполнение его резко отличается именно простым и лаконичным пластическим языком.

Великая Отечественная война оставила неизгладимый след в истории Нижнего Тагила. Город не только отправлял своих граждан на фронт,

но и «сражался» в тылу. Нижний Тагил — это Город трудовой доблести, здесь глубоко в тылу ковалась Победа. Работали снарядные, танкостроительные, металлургические предприятия. Осмысление военной темы, перед которой отходили на задний план личные интересы и индивидуальные мелочи, придало еще один импульс развитию скульптуры соцреализма: «Открытая, мужественная, пожалуй, даже несколько жестокая ясность оценки всех явлений жизни стала как бы психологическим камертоном времени» [2, с. 185].

В 1965 году возобновляется широкое празднование Дня Победы, и вся страна готовилась к этому событию. В преддверии праздника во многих городах и селах стали появляться памятники, памятные знаки, мемориалы и памятные доски. Первым монументом, посвященным теме Великой Отечественной войны в Нижнем Тагиле, стал памятник горнякам Высокогорского железного рудника, погибшим в Великой Отечественной войне (1965). Это коллективная работа нескольких

5. **Л.И. Перевалов,**
В. Тетюцкий,
В.И. Солтыс.
Мемориальный
комплекс боевой
и трудовой славы
металлургов.

1970.

Чугун, литье, бетон.

ЕВРАЗ-НТМК.

Фото: В.В. Бекетов

6. **Л.И. Перевалов,**
В. Тетюцкий,
В.И. Солтыс.
Мемориальный
комплекс боевой
и трудовой славы
металлургов.

Фрагмент.

1970.

Чугун, литье, бетон.

ЕВРАЗ-НТМК.

Фото: В.В. Бекетов



авторов: В.М. Ушакова, М.П. Крамского, Ю.П. Клещевникова. Впервые в нижнетагильской монументалистике это не круглая скульптура, а рельеф. Памятник представляет собой целый комплекс, состоящий из горизонтальной стелы с рельефом, на котором разворачивается символическая сцена ухода на фронт шахтеров, вертикальной стелы с вечным огнем и установленных неподалеку артиллерийских орудий. Более шестисот шахтеров рудника ушли на фронт Великой Отечественной войны. Многие не вернулись, а оставшиеся трудились в тылу. Высокогорский горно-обогатительный комбинат во время войны дал 7,4 миллиона тонн руды [1]. 65 лучших рабочих и служащих были награждены в 1945 году за ударный труд во время Великой Отечественной войны [1]. Им всем — погибшим и воевавшим — посвящен этот мемориал.

Нижний Тагил не случайно называют «танкоградом». Во время войны легендарные танки Т-34 сходили с конвейеров Уралвагонзавода. Символы, образы, пафосное иносказание, характерное для скульптуры сурового стиля, нашли свое выражение в мемориале «Площадь Славы» (И.Я. Боголюбов, В.И. Стеканов, архитекторы А.И. Обухов, Д.С. Попов, 1968, рис. 4). Авторам удалось создать обобщенный символический образ советских людей, сделавших значительный вклад в Победу. В памятнике рабочему-танкостроителю и танкисту эти образы символизируют сплав волевых усилий на благо Родины, ради которой они встали единой скалой, стеной в преодолении трудностей войны.

Еще более символичным и лаконичным стал Мемориальный комплекс боевой и трудовой славы металлургов (Л.И. Перевалов, В.И. Тетюцкий, архитектор В.И. Солтыс, рис. 5, 6). В этом монументе нет уже ни тонко проработанных портретов, ни тематических рельефов, ни круглой скульптуры, как это было в описанных выше памятниках, а есть лаконично исполненные лики, условно изображающие волевые солдатские лица и расположенные по углам большого постамента. На самом кубе постамента расположены сотни фамилий рабочих Нижнетагильского металлургического комбината, ушедших на фронт и не вернувшихся с войны.

Отказ от фигуративности, переход к иносказанию и символам доходит до наивысшей точки выражения в памятнике горнякам рудника им. III Интернационала, погибшим в годы войны (авт. А.А. Кузьмин, 1976, рис. 7). В нем две противопоставленные углами пирамиды наполнены символами горняцких терриконов, непробиваемой стены, преградившей путь врагу, могильных холмов над павшими. С началом Великой Отечественной войны все шахты перешли на военный режим работы. Несмотря на ведущее положение отрасли в годы войны, часть шахтеров ушла на фронт. В забоях трудились женщины и дети. Уже в 1942 году

за трудовые заслуги рудник был награжден орденом Трудового Красного Знамени и неоднократно получал звание «Лучший рудник СССР». Всего на полях сражений воевало более 600 горняков-тагильчан, около 150 — пали смертью храбрых [4].

Памятники, посвященные Великой Отечественной войне, в Нижнем Тагиле создавались такими авторами, как М.П. Крамской, который обращался к рельефу и создавал круглую скульптуру в рамках сурового стиля; О.В. Подольский, впервые в тагильской монументалистике обратившийся к такой форме художественной выразительности, как выколотка из нержавеющей металла по бетону; П. Колобов, применивший в создании обобщенного портретного образа солдата чеканку.

Строительство и расширение Нижнего Тагила за счет появления соцгородков и новых районов, образованных вокруг заводов-гигантов в период индустриализации и послевоенного мирного времени, отражают два памятника строителям (рис. 8, 9) — работы В.М. Ушакова (1980) и А.Г. Неверова (1989). Вокруг промышленных гигантов — Нижнетагильского металлургического комбината и Уралвагонзавода — образуются новые районы: Тагилстроевский и Дзержинский. Они заселяются строителями заводов и соцгородков, рабочими этих предприятий. Несмотря на то что монументы создавались в 1980-х, то есть в эпоху уже новых монументальных форм, в своей работе, посвященной строителям крупного треста № 88, скульптор В.М. Ушаков снова обращается к классической подробной разработке образов 1950–1960-х, к детализации, сложной трехфигурной композиции. А через девять лет А.Г. Неверов, наоборот, подходит к иному, более условному художественному языку, воплотив в рельефах памятника работникам треста «Тагилстрой» всю историю строительства Нижнего Тагила от деревянного провинциального горнозаводского поселка до крупного промышленного центра на Урале.

Всякий город славен и своими историческими личностями. Особый интерес к знаменитым землякам стал проявляться еще в середине XX века. И это был социальный заказ государства на выявление исторических личностей в регионах. Именно в это время появляется памятник механикам Е.А. и М.Е. Черепановым, создателям первого паровоза (1956). Памятник Черепановым — это произведение московского скульптора А.С. Кондратьева и архитектора А.В. Сотникова (рис. 10). Здесь скульптор, работая в стиле соцреализма, за композиционную основу берет памятник Кузьме Минину и князю Дмитрию Пожарскому (И.П. Мартос, 1818), одну из самых известных работ эпохи классицизма, и создает прямолинейные художественные образы без иносказаний, сложных метафор и символов. Он говорит: «В чем заключается идея моего

7. **А.А. Кузьмин.**
Памятник горнякам
рудника
им. III Интернационала,
погибшим
в годы Великой
Отечественной войны.
1976.

Бетон, гранит, облицовка.
Фонд городской
скульптуры,
Нижнетагильский
музей изобразительных
искусств.
Фото: В.В. Бекетов





8. В.М. Ушаков.
Памятник боевой
и трудовой славы
строителей треста
№ 88.

1980.

Бетон, литье.

Администрация

Дзержинского района.

Фото: А.Л. Шемякина



9. **А.Г. Неверов,**
В.И. Солтыс.
Памятник
строителям города.
 1989.
 Бетон, литье.
 Городской дворец
 молодежи.
 Фото: А.Л. Шемякина

памятника? Коротко это так: идущая как бы из земли сила русской старины, выраженная в лице отца Черепанова, сидящая фигура, показывающая на чертеж и призывающая решить поставленную задачу... Поворот головы, обращенной к сыну, — это призыв к молодому поколению, перед которым стоит задача окончательного решения технической проблемы. Стоящая фигура Мирона Черепанова выражает большое спокойствие, уверенность, упорство и силу духа» [5, с. 2–3].

Если механики Черепановы были героями далекого дореволюционного прошлого, то рабкор Г.С. Быков — это герой недавнего прошлого. Гибель рабкора Г.С. Быкова в свое время всколыхнула весь Средний Урал, и в сороковую годовщину его

смерти В.М. Ушаков в 1976 году создает его строгий и лаконичный образ (рис. 11).



Вывод

Анализируя монументы и памятники Нижнего Тагила советской эпохи, можно с уверенностью сказать, что их авторы работали в том художественном ключе, том методе, который был характерен для каждого десятилетия советской эпохи. Они создавали произведения, отражающие устремления и чаяния, запросы советского общества. Исторические события, происходившие на Урале в целом и в Нижнем Тагиле в частности, стали источником вдохновения для нескольких поколений тагильских художников, каждый из которых обладал своим неповторимым художественным языком, что придает особое разнообразие созданным произведениям. Работая в стиле авангарда, соцреализма и суровом стиле, они воплотили образы героев города, Урала, страны.

10. **А.С. Кондратьев, А.В. Сотников.**

Памятник механикам Е.А. и М.Е. Черепановым, создателям первого русского паровоза.

Бронза, литье, гранит. 1956.

Фонд городской скульптуры, Нижнетагильский музей изобразительных искусств.

Фото: С.Н. Кузнецов

11. **В.М. Ушаков.**

Памятник рабкору Г.С. Быкову.

1977.

Открытие.

Бетон, отливка.

Фото: Нижнетагильский музей изобразительных искусств

Литература

1. Высокогорский горно-обогатительный комбинат в годы войны // Сайт Министерства промышленности и науки Свердловской области. URL: <https://mpr.midural.ru/75-let-pobedy/istoricheskaya-spravka-o-promyshlennykh-predpriyatiyakh-regiona-v-gody-velikoy-otechestvennoy-voyny/vysokogorskiy-gorno-obogatitelnyy-kombinat/> (дата обращения: 11.10.2021).
2. Каменский А.А. Романтический монтаж. Москва: Советский художник, 1989. 334 с.
3. Красин Л. Архитектурное увековечение Ленина // Известия ВЦИК'а. 1924. 7 Февраля. № 31.
4. Рудник им. III Интернационала // Рудники Урала [веб-сайт]. URL: <https://uralmines.ru/rudnik-imeni-iii-go-internatsionala/> (дата обращения 11.10.2021).
5. Сметанина Е.Г. Как одели в бронзу Черепановых // Тагильский металлург. 1996. 2 ноября. С. 2–3.

References

1. Vysokogorskiy gorno-obogatitel'nyy kombinat v gody voyny [Vysokogorsky Mining and Processing Plant during the war years]. *Website of the Ministry of Industry and Science of the Sverdlovsk Region*. Available at: <https://mpr.midural.ru/75-let-pobedy/istoricheskaya-spravka-o-promyshlennykh-predpriyatiyakh-regiona-v-gody-velikoy-otechestvennoy-voyny/vysokogorskiy-gorno-obogatitelnyy-kombinat/> (date accessed: 11.10.2021). (In Russian).
2. Kamensky A.A. *Romanticheskiy montazh* [Romantic montage]. Moscow, Soviet artist Publ., 1989. 334 p. (In Russian).
3. Krasin L. Arkhitekturnoye uvekovecheniye Lenina [Architectural perpetuation of Lenin]. *Izvestiya VTSIK'a — News of the All-Russian Central Executive Committee*, 1924, February 7, No. 31. (In Russian).
4. Rudnik im. III Internatsionala [3rd International Mine]. *Rudniki Urala* [Mines of the Urals]. Available at: <https://uralmines.ru/rudnik-imeni-iii-go-internatsionala/> (accessed 11.10.2021). (In Russian).
5. Smetanina E.G. Kak odeli v bronzu Cherepanovykh [How the Cherepanovs were dressed in bronze]. *Tagil'skiy metallurg — Tagil Metallurgist*, 1996, November 2, pp. 2–3. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Шемякина Александра Львовна — искусствовед, заведующая отделом городской скульптуры, Нижнетагильский музей изобразительных искусств, г. Нижний Тагил, Российская Федерация, sculptcity@artmnt.ru

ABOUT AUTHOR: Shemyakina, Alexandra Lvovna — Head of the Department of Urban Sculpture, Nizhny Tagil Museum of Fine Arts, Nizhny Tagil, Russian Federation, sculptcity@artmnt.ru

Для цитирования | For citation:

Шемякина А.Л. Уральская история в монументальной скульптуре Нижнего Тагила: универсальное и индивидуальное в искусстве тагильских скульпторов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). С. 142–155. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.014> URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/836>

Shemyakina A.L. Ural history in the monumental sculpture of Nizhny Tagil: universal and individual in the art of Tagil sculptors. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2022, No. 1 (24), pp. 142–155. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.014>. Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/836> (In Russian).

ПО ЗАПАСНИКАМ
И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ
И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ

IN STOREROOMS
AND EXPOSITIONS
OF MUSEUMS
AND ART GALLERIES

Savitskaya, Tatyana Evgenievna

*Radishchev State Art Museum in Saratov,
Saratov, Russian Federation*

Савицкая Татьяна Евгеньевна

*Саратовский государственный художественный музей
имени А.Н. Радищева, г. Саратов, Российская Федерация*

THE LEIDEN VIEWS
IN THE COLLECTION
OF THE RADISHCHEV STATE
ART MUSEUM IN SARATOV:
REALITY AND FANTASY

ВИДЫ ГОРОДА ЛЕЙДЕНА
В РАДИЩЕВСКОМ МУЗЕЕ:
РЕАЛЬНОСТЬ И ФАНТАЗИЯ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.01.015

УДК 75.051+7.047(21-21)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию двух городских пейзажей, обозначенных как виды Лейдена, из собрания Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева. Пейзаж, поступивший в 1920 г. как работа голландского художника XVII века, является имитацией старой голландской живописи, выполненной, предположительно, на рубеже XVIII–XIX веков. Имитатор, изображая в качестве типичного голландского городка XVII века фантазийный образ Лейдена, стремится указать на связь с традициями старых голландцев. Другой пейзаж, поступивший как работа неизвестного мастера, атрибутирован голландскому мастеру XIX века П.Г. Вертину (1819–1893). Художник соединяет реальность и фантазию, главная задача, которую он решает, — передать игру света на узкой улице. Сравнение двух работ из собрания Радищевского музея наглядно иллюстрирует два разных подхода к традиции голландского городского пейзажа. Имитация XVIII — начала XIX века является примером механического обращения к искусству старых мастеров, работа П.Г. Вертина показывает, как профессиональный художник XIX столетия, опираясь на наследие предшественников, решает художественные задачи, соответствующие своему времени. При всём различии решаемых художниками задач работы объединяет одно — обращение к образу Лейдена как к эмблеме, олицетворению Голландии эпохи золотого века живописи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Лейден, голландская живопись, Радищевский художественный музей, XVII век, XIX век, городской пейзаж, имитация, П.Г. Вертин.

ABSTRACT

The article is about the paintings of two town views (oil on panel) which are marked as the views of Leiden, from the collection of the Radishchev State Art Museum in Saratov. The first landscape was transferred to the museum in 1920. It was created by an unknown Dutch artist by the late 18th — early 19th century, imitating old Dutch painting tradition. The artist was deeply influenced by Dutch painting tradition of the 17th century both stylistically and technically. He created the fantasy image of Leiden as a typical Dutch river town of the 17th century to highlight a connection with the old Dutch painting tradition. Another town view was transferred to Radishchev Museum as a work of an unknown master in 1972. The painting was later attributed to the Dutch master of the 19th century P.G. Vertin (1819–1893). It is a typical artwork done by P.G. Vertin who used to play with reality and fantasy. The artist aims to solve the subtle play of the light and shadows on a narrow town street. The comparison of two Leiden views from the Radishchev State Art Museum in Saratov collection clearly illustrates two different approaches to the tradition of the Dutch town landscape. The imitation painting is an example of a mechanical approach to the old Dutch art. The artwork by P.G. Vertin shows how a professional artist of 19th century sees the art heritage of his predecessors as a solid base, but solves artistic problems in a modern way, corresponding to his time.

The image of Leiden as a typical Dutch town is a reflection of the general art trend. The artists had different approaches and solved different tasks. However, they have one important thing in common: both of them see the image of Leiden as an emblem, the embodiment of Holland in the era of the Golden painting age.

KEYWORDS: Leiden, Dutch painting, the Radishchev State Art Museum in Saratov, 17th century, 19th century, town view, imitation, P.G. Vertin.



**1. Неизвестный
художник XVIII века.**

Панорамный вид.
Окрестности Лейдена.
Дерево, масло.
25 x 37,3.
Саратовский
государственный
художественный музей
имени А.Н. Радищева.
Инв. Ж-1129

Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева — это, прежде всего, музей русского искусства, по сравнению с которым произведения зарубежных художников составляют довольно небольшую часть. И тем примечательнее, что два пейзажа европейских мастеров связываются с темой города Лейдена.

Коллекция нидерландского искусства, формировавшаяся в течение столетия, с момента основания музея в 1885 году и практически до конца XX века, разнообразна и хронологически, и по качеству, содержит наряду с оригинальными произведениями XVII–XIX веков копии и имитации. В 1920 году при передаче национализированных фондов в музей поступил как произведение голландской школы XVII века городской пейзаж на деревянной основе. Из-за ошибки в прочтении надписи «Лейден» в левом нижнем углу картины она некоторое время связывалась с именем Яна ван Гейдена¹ (рис. 1, 2).

Визуальное сравнение работы с произведениями голландских мастеров XVII века вызвало сомнение в ее оригинальности. В композиционном построении ощутимо влияние речных пейзажей мастеров этой школы, среди которых Ян ван Гойен

(1596–1656), Йост Корнелис Дрохсолт (1586–1666), Эсайас ван де Вельде (1587–1630). Здесь присутствует традиционный набор элементов, характерный для картины с видом голландского городка на реке. Однако декоративный характер живописи, ее цветовое решение, метод наложения красочного материала соответствуют более позднему времени.

В начале 1990-х годов Радищевский музей организовал комплексное технико-технологическое исследование коллекции зарубежного искусства². В процессе работы было определено, что пейзаж, подписанный как «Лейден», является имитацией старой голландской живописи, выполненной, предположительно, на рубеже XVIII–XIX веков³.

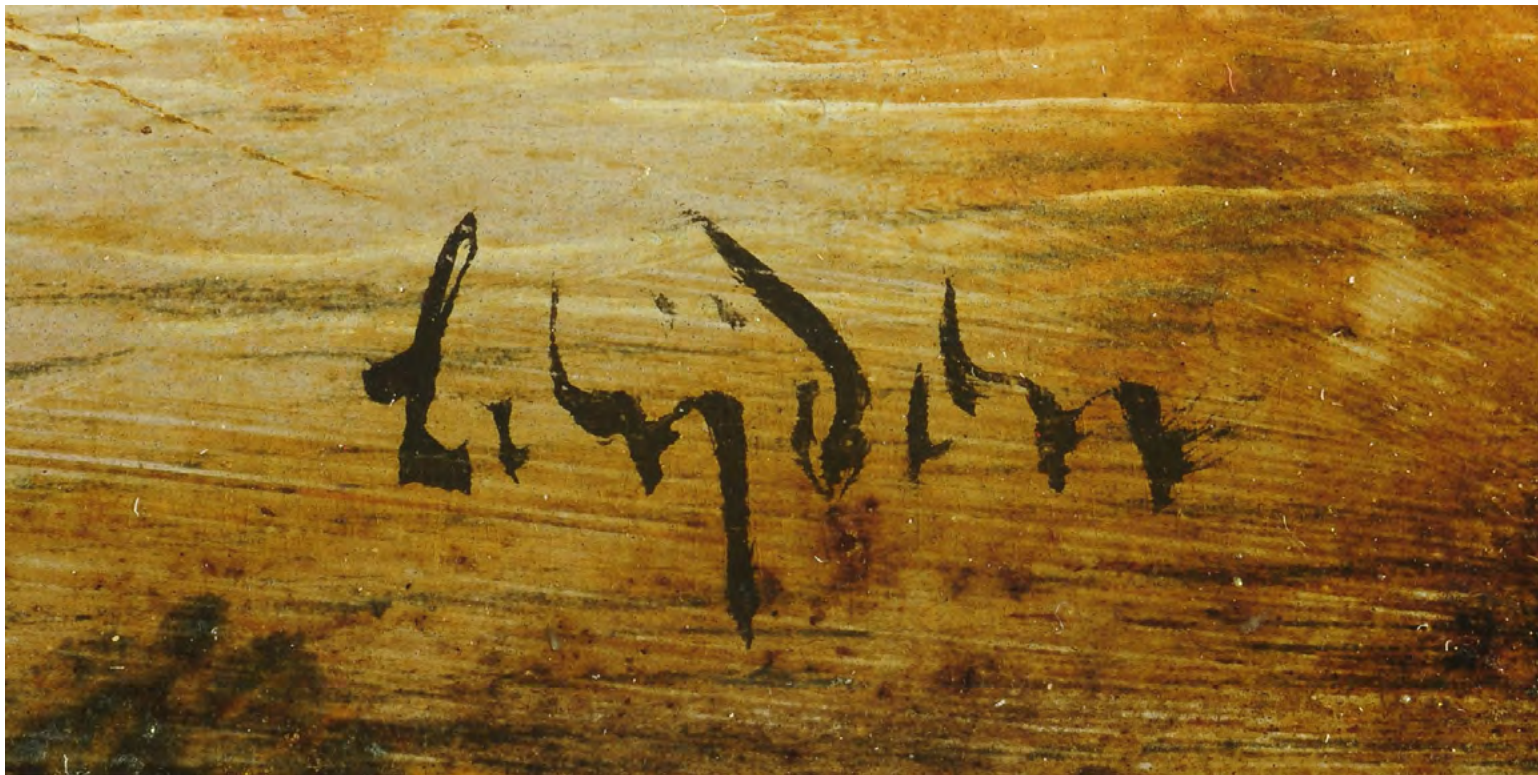
Имитатор стремится к размытости очертаний предметов, как бы погруженных в воздушную дымку. Пытаясь механически воспроизвести структуру голландской картины XVII века, он наносит на деревянную основу двуслойный светлый грунт и желтую имприматуру. Но если у старых мастеров эти подготовительные слои, просвечивая сквозь лессировочные краски, способствуют тональному единству живописи, то здесь возникает противоположный эффект.

2. **Неизвестный
художник XVIII века.**

Панорамный вид.

Окрестности Лейдена.

Инв. Ж-1129. Надпись



Желтая тональность имприматуры, видимая в пропусках изумрудно-зеленой кроющей краски, которой написана растительность, контрастирует с ней и вызывает ощущение пестроты. Художник, работающий уже фабричными красочными материалами, стилистически и технологически стремится следовать традициям прошлого, XVII столетия, но делает это механически.

Надпись «Лейден» не вполне соответствует изображению. Голландцы любили писать ничем не примечательные, не имеющие особых черт виды. Но если название связывается с конкретным местечком, то на картине, как правило, присутствует то характерное, что свойственно именно ему. Даже на тающем в воздушной дымке пейзаже Яна ван Гойена «Вид Лейдена» (1643) из собрания мюнхенской Старой пинакотeki хорошо различимы очертания знаменитой готической церкви Святого Панкратия⁴. Примером топографической конкретности художника можно назвать эрмитажный «Зимний вид Лейдена» Абрахама Берстрате-на, на котором И.А. Соколова определила точное расположение катка с прилегающими достопримечательностями⁵.

Автор картины из Радищевского музея, напротив, «сочиняет» вид Лейдена, создавая образ типичного голландского городка XVII века на реке. Для него это — еще один способ, наряду с имитационным характером живописи, указать на связь с традициями старых голландцев.

Другой городской пейзаж, обозначаемый как вид Лейдена, был передан в музей в 1972 году

в составе собрания московского врача-кардиолога Е.П. Разумовой⁶ (рис. 3). Он также написан на тонкой дубовой доске с узкими фасками на обороте. Справа внизу видна неразборчивая подпись и дата «66» (рис. 4). На обороте доски сохранилась бумажная этикетка с надписью на французском языке: «vue de ville Leide. H. Brunçu(?)...» («Вид города Лейдена. Х. Брюнсю(?)...»). Этикетка на обороте, по всей видимости, была наклеена при продаже картины. В пейзаже нет конкретных деталей, позволяющих соотнести его с городом Лейденом. Однако узкая мощеная улочка со старыми, средневековой постройки зданиями, на которой мы видим ее обитателей — уличных продавцов с корзинками, сидящего у стены нищего, гуляющую с ребенком женщину, — традиционно связываются в нашем представлении с голландским городком.

В результате стилистического анализа и идентификации подписи [4; 5] работа была отнесена Питеру Герардусу Вертину (1819, Гаага — 1893, Гаага). Небольшие, изысканные по колориту и светотеневому решению картины этого художника пользовались большой популярностью. Они хранятся во многих музейных собраниях, в том числе в Рейхсмузее, Королевском кабинете гравюр и Музее Виллет-Хольтхаузен в Амстердаме, музее Бойманса ван Бейнингена в Роттердаме, Центральном музее Утрехта и других, представлены в частных коллекциях, имеют широкое хождение на международных художественных аукционах [7; 8].

Питер Герардус Вертин жил и работал в основном в Гааге, писал виды Утрехта, Амстердама,



3. П.Г. Вертин.

Городской пейзаж.

1866.

Дерево, масло.

36 x 29,5.

Саратовский

государственный

художественный музей

имени А.Н. Радищева.

Инв. Ж-1751

4. П.Г. Вертин.

Городской пейзаж.

1866.

Инв. Ж-1751.

Подпись и дата



Лейдена, Дельфта. Известный мастер световых эффектов, он всегда выбирал мотивы, позволяющие выгодно показать игру света, — заснеженные зимние или летние, залитые солнцем улочки, площади, водоемы. Некоторые его картины обозначены как виды конкретных местечек («Вид Гарлема летом», «Рыбный рынок в Утрехте» и т.д.), но большинство названий — поздние, неавторские, часто повторяются. К числу самых распространенных относятся «Жители на солнечной улице голландского городка» и «Уличная сцена в голландском городке» — оба вполне могли бы подойти к картине из нашего музея.

Городской пейзаж с предположительным видом Лейдена является типичным произведением П.Г. Вертина. Как и в других своих работах, художник соединяет реальность и фантазию. Свет условный, нельзя найти его источник, трудно определить, первая или вторая половина дня изображена. Скорее всего, многие здания написаны с натуры, но показаны с разных точек зрения — так, стены домов на первом плане слева специально «развернуты» к зрителю. Этот приём, а также отсутствие пространственной глубины, расположенность зданий замкнутым полукругом, напоминающим архитектурный фон для сценической площадки, говорят об использовании автором принципов построения театральной декорации. Это вполне объяснимо — учителями Вертина были Иоаннес Брекенхаймер (Breckenheijmer, Joannes, 1772–1856), художник-декоратор Лейденского театра, и позже, в Гаагской академии изящных искусств, известный пейзажист, много работавший для театра, — Бартоломеус Иоанн ван Хове (Bartholomeus Johannes van Hove, 1790–1880).

Стаффаж в пейзажах П.Г. Вертина иногда выполняли другие художники. Согласно данным Института истории искусств в Гааге (RKD), с ним сотрудничали Иоанн Франсуа Хоппенбрауверс (Hoppenbrouwers, Johannes Franciscus 1819–1866), Шарль Рохуссен (Charles Rochussen, 1814–1894), Самуэль Вервер (Verveer, Samuel 1813–1876), Питер Штортенбекер (Pieter Stortenbeker, 1828–1898) [6].⁷ Все эти художники известны в Голландии, и сотрудничество с ними является косвенным свидетельством того, что в голландском искусстве этого времени П.Г. Вертин занимал довольно заметное место.

Рассмотрев стаффаж в нашей картине, мы убедились, что он, как и в большинстве работ Вертина, выполнен им самим. Аналогичные персонажи, написанные ловкими, уверенными движениями кисти, постоянно встречаются на пейзажах художника. Расставляя героев, словно фигурки на шахматной доске, лишь слегка меняя их позы, мастер вводит таким образом дополнительные цветовые акценты, способствующие колористическому единству пейзажа.

Вертин, в отличие от имитатора — автора ранее рассмотренного пейзажа, не пытается повторить сложное оптическое построение голландской картины XVII века. Живописная задача, которую он ставит перед собой, изображение игры света на узкой городской улочке, решается с помощью разнообразной фактуры красочного слоя⁸. Колорит картины строится на соотношении различных, отличающихся степенью светлоты оттенков синего, коричневого, зеленого, цветов, вплоть до почти белого, передающего ощущение слепящего, нивелирующего все красочные нюансы солнечного света. Именно этот слепящий белый свет является объединяющим элементом картины, способствует ее тональному единству.

Сравнение двух работ с видами Лейдена из собрания Радищевского музея наглядно иллюстрирует два разных подхода к традиции голландского городского пейзажа. Имитация XVIII — начала XIX века является примером механического обращения к искусству старых мастеров, а работа П.Г. Вертина показывает, как профессиональный художник XIX столетия, опираясь на наследие предшественников, решает художественные задачи, соответствующие своему времени. Он, как и автор предыдущей картины, тоже создает обобщенный образ голландского городка, но опирается при этом на реальные наблюдения.

В XVII столетии Лейден — богатый буржуазный город, второй по численности населения в стране, важный университетский и художественный центр Голландии. Его название традиционно, на протяжении уже почти четырех столетий ассоциируется с целой плеядой блестящих мастеров — Рембрандтом и Яном Ливенсом, Яном ван Гойеном, Герардом Доу, Яном Стеном и другими. Одно из последних свидетельств — «лейденская» коллекция, собранная Томасом Капланом и Дафной Реканати-Каплан уже в начале XXI века. Интересным примером подтверждения признания значимости Лейдена как города художников, а также показателем отношения к искусству как труду, заслуживающему достойного вознаграждения, в XVIII столетии является картина Пауля Константейна Лафарга «Интерьер зала общества «Искусство — результат труда» в Лейдене» (1780) из собрания Музея Лакенхаль [6].

Изображение города Лейдена на картинах Радищевского музея как типичного голландского городка является отражением общей тенденции. При всем различии решаемых задач художников объединяет одно — обращение к образу Лейдена как к эмблеме, олицетворению старой доброй Голландии, Голландии эпохи золотого века живописи.

Примечания

1. Репродукция этой картины в формате открытки как работа Я. ван Гейдена до настоящего времени предлагается на антикварном рынке.

2. Руководитель Т.В. Максимова (Москва).

3. Неизвестный художник XVIII века. Панорамный вид. Окрестности Лейдена. Дерево, масло. 25 x 37,3. Слева внизу надпись: Leuden. Происхождение в 1920 г. из Саратовского отдела ИЗО. Инв. Ж-1129 [1, с. 206].

4. Ян ван Гойен (1596–1656). Вид Лейдена (Пейзаж с лейденским мотивом). 1643. Дерево, масло. 39,8 x 59,5. Мюнхен, Старая пинакотекка [3, S. 206].

5. Абрахам Берстратен (1643–1666). Зимний вид Лейдена. Холст, масло. 88 x 128,2. На пересечении рек Старый Рейн, Новый Рейн и Маре. Слева на переднем плане — здание Весовой, на противоположном берегу справа — церковь Марекрек. Предположительная датировка — 1660-е гг. [2, кат. 74, с. 104–107].

6. Голландский художник XIX века. Городской пейзаж. Дерево (дуб?), масло. 36 x 29,5. Происхождение: в 1972 г. от МК РСФСР. Ранее — собрание Е.П. Разумовой. Инв. Ж-1751 [1, с. 192].

7. П.А. Шеен приводит более развернутые сведения, сообщая, что Хоппенбрауверс работал с Вертином в 1840-е, Рохуссен выполнял стаффаж для его зимних пейзажей в 1845–1848 гг., а Вервер — для городских пейзажей в 1852 г. [9, р. 547].

8. Большие участки сине-зеленого, коричневого, белого цвета прописаны в подмалевке мягкой широкой кистью. Далее, для передачи движения света художник наносит кроющей, полукроющей и лессировочной краской мазки различной конфигурации. На небе красочный слой плотный, ровный, прописан широкой кистью. Светлые участки стен домов как бы «лепятся» мелким пастозным мазком, нанесенным тонкой, но грубой, оставляющей следы щетинной кисточкой. Узор черепицы, булыжника мостовой выполнен тонкой кисточкой коричневой лессировочной краской.

Литература

1. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. Каталог в 2 т. Т. 2: Зарубежное искусство. Живопись. Рисунок. Скульптура. Шпалеры / отв. ред. Л.В. Пашкова, авт.-сост. Л.П. Краснощёва и др. Саратов: Новый ветер, 2008. 504 с.
2. Соколова И.А. Голландская живопись XVII–XVIII веков: каталог коллекции в 4 т. Том 1: Алдеверелд – Винк. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2017. 440 с.: ил.
3. Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken (3. durchges., überarb. und erw. Auflage). München, 1999. 622 S.
4. Artist's Signatures. Vertin Pieter Gerardus. URL: <http://www.findartinfo.com/english/0/1/artist-signatures/page/4207.html> (дата обращения: 15.01.2019).
5. Artist's Signatures. Vertin Pieter Gerardus. URL: <http://www.findartinfo.com/english/3/0/artist-signatures/page/38254.html> (дата обращения: 15.01.2019).
6. Paulus Constantijn la Fargue. Interieur van de zaal van het genootschap 'Kunst wordt door arbeid verkregen' in Leiden // RKD — Netherlands Institute for Art History. URL: <https://rkd.nl/nl/explore/images/3656> (дата обращения: 11.01.2022).
7. Petrus Gerardus Vertin. Artworks // MutualArt. URL: <https://www.mutualart.com/Artist/Petrus-Gerardus-Vertin/969FFF20F4E607F9/Artworks> (дата обращения: 15.01.2022).
8. Petrus Gerardus Vertin. A bustling market on a Dutch street // Christie's. URL: <https://www.christies.com/lot/lot-5884971/?from=salesummary&pos=2&intObjectID=5884971> (дата обращения: 15.01.2022).
9. Scheen P.A. Lexicon Nederlandse beeldende Kunstenaars. 1750–1880. 's-Gravenhage: Uitgeverij Pieter A. Scheen B.V., 1981. 686 p.

References

1. Pashkova L.V. (ed.). *Saratovskiy gosudarstvennyy khudozhestvennyy muzey imeni A.N. Radishcheva. Katalog v 2 t. T. 2: Zarubezhnoye iskusstvo. Zhivopis'. Risunok. Skul'ptura. Shpalery* [The Radishchev State Art Museum in Saratov. Catalog in 2 volumes. Volume 2: Foreign Art. Painting. Drawing. Sculpture. Tapestries]. Saratov, New Wind Publ., 2008. 504 p. (In Russian).
2. Sokolova I.A. *Gollandskaya zhivopis' XVII–XVIII vekov: katalog kollektsii v 4 t. Tom 1: Aldevereld – Vink* [Dutch painting of the 17th – 18th centuries: collection catalog in 4 volumes. Volume 1: Aldevereld – Vink]. St. Petersburg, State Hermitage Publ., 2017. 440 p. (In Russian).
3. Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken (3. durchges., überarb. und erw. Auflage). München, 1999. 622 S. (In German).
4. Artist's Signatures. Vertin Pieter Gerardus. Available at: <http://www.findartinfo.com/english/0/1/artist-signatures/page/4207.html> (accessed: 15.01.2019).
5. Artist's Signatures. Vertin Pieter Gerardus. Available at: <http://www.findartinfo.com/english/0/1/artist-signatures/page/4207.html> (accessed: 15.01.2019).
6. Paulus Constantijn la Fargue. Interieur van de zaal van het genootschap 'Kunst wordt door arbeid verkregen' in Leiden. In: *RKD — Netherlands Institute for Art History*. Available at: <https://rkd.nl/nl/explore/images/3656> (accessed: 11.01.2022).
7. Petrus Gerardus Vertin. Artworks. In: *MutualArt*. Available at: <https://www.mutualart.com/Artist/Petrus-Gerardus-Vertin/969FFF20F4E607F9/Artworks> (accessed: 15.01.2022).
8. Petrus Gerardus Vertin. A bustling market on a Dutch street. In: *Christie's*. Available at: <https://www.christies.com/lot/lot-5884971/?from=salesummary&pos=2&intObjectID=5884971> (accessed: 15.01.2022).
9. Scheen P.A. *Lexicon Nederlandse beeldende Kunstenaars. 1750–1880. 's-Gravenhage*, Uitgeverij Pieter A. Scheen B.V., 1981. 686 p. (In German).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Савицкая Татьяна Евгеньевна — кандидат искусствоведения, заведующий отделом зарубежного искусства, Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева, г. Саратов, Российская Федерация, sawizkaja@yandex.ru

ABOUT AUTHOR: Savitskaya, Tatyana Evgenievna — Cand. Sc. (Art History), Head of the Department of foreign art, Radishchev State Art Museum in Saratov, Saratov, Russian Federation, sawizkaja@yandex.ru

Для цитирования | For citation:

Савицкая Т.Е. Виды города Лейдена в Радищевском музее: реальность и фантазия // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). С. 156–163. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.015>
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/825>

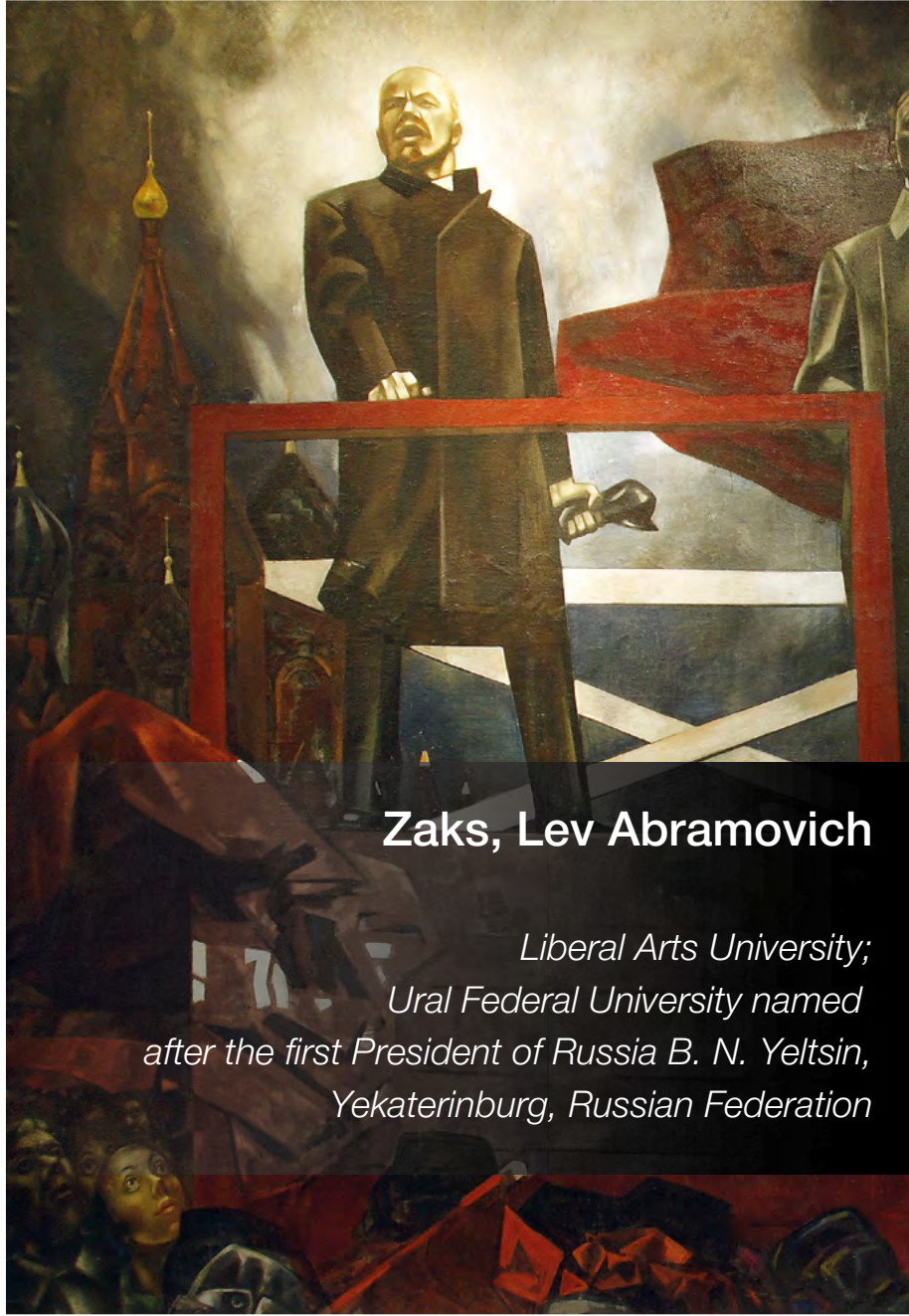
Savitskaya T.E. The Leiden views in the collection of the Radishchev State Art Museum in Saratov: reality and fantasy. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2022, No. 1 (24), pp. 156–163. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.015>. Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/825> (In Russian).

ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА



Philosophy and Theory of Art

Первая из статей, размещенных в этом разделе (ее тезисы были представлены в докладе на конференции «Искусство советского Урала: художественное воплощение и развенчание социальных мифов», Екатеринбургский музей изобразительных искусств, 14–15 октября 2021 г.), получила разные оценки в редакторском коллективе и вызвала полемический отклик. Полемика всегда интересна читателям, так как позволяет сравнить разные позиции и на этой основе уточнить свою собственную. В данном случае речь идет о двух точках зрения на вопросы о том, какие мировоззренческие смыслы, образы и идеи лежали в основе соцреализма. Можно ли их назвать мифологией, и если да, — то как оценить эту мифологию? Как подлинную и «здоровую» или как ложную и вредную? В двух предлагаемых статьях — два разных взгляда, которые, надеемся, заинтересуют читателей нашего журнала и, возможно, дискуссия будет продолжена, что весьма актуально.



Zaks, Lev Abramovich

*Liberal Arts University;
Ural Federal University named
after the first President of Russia B. N. Yeltsin,
Yekaterinburg, Russian Federation*

Закс Лев Абрамович

*Гуманитарный университет;
Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина,
г. Екатеринбург, Российская Федерация*

**MYTHOLOGY FOREVER.
THE UNIVERSAL/ETERNAL
AND SPECIFICALLY HISTORICAL
IN THE MYTHOLOGISM OF THE ART
OF SOCIALIST REALISM**

МИФОЛОГИЯ FOREVER.

**УНИВЕРСАЛЬНОЕ/ВЕЧНОЕ
И КОНКРЕТНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ
В МИФОЛОГИЗМЕ ИСКУССТВА
СОЦРЕАЛИЗМА**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.01.016

УДК 130.2:7.067

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Мифологичность, мифотворчество — атрибутивная черта человеческого сознания, присущая ему на всех этапах истории человечества. Особо эта черта присуща ценностно-мировоззренческим формам сознания, в том числе и особенно искусству. Однако каждый этап истории культуры и каждый культурно-исторический тип сознания рождает свои особые варианты мифологии, в том числе мифологии художественной. У мифологии искусства соцреализма также были свои основания, породившие соцреалистическую мифологию: «архетипические» и «парадигмальные» для этого искусства мифогерои и мифосюжеты. В статье выделяются и осмысляются три важнейшие социокультурные основания присущего соцреализму мифологизма. Это, во-первых, модернистские природа и «пафос» соцреализма, выразившего устремленность молодого советского общества (особенно в ранний период его существования) к радикальному переустройству природного и культурного мироздания. Во-вторых, политико-идеологическая доминанта всей советской цивилизации и ее общественного сознания, порождавшая мифологию слияния идеала и реальности, должного и сущего, мифологию вечной борьбы героев нового мира с врагами коммунизма и победы над ними. Она же определила и своеобразие «доставшейся» соцреализму системы ценностей, например особую («атеистическую») религиозность, этатизм, приоритет общественного над личным, добровольное самоотчуждение, склонность к иллюзиям и идеализациям (вопреки декларируемому «реализму»). В-третьих, обусловленные исторически и идеологически особенности коллективной психологии советских людей. Статья выделяет, в частности, внутреннюю противоречивость реальной массовой психологии: единство в ней позитивных чувств и устремлений с нараставшими негативными. Мифы соцреализма стали способом «разрешения», иллюзорного преодоления такой противоречивости. Всё это в целом и породило устойчивую мифосистему соцреализма. Кризис социализма и его духовный «декаданс» привели к постепенной девалоризации и элиминации этой мифоклассики. Что, однако, не ликвидировало мифологизма художественного сознания как такового, но привело к смене мифологических парадигм, легитимации нового художественно-мифологического плюрализма. Подтверждением всему сказанному выступает собрание советской и постсоветской живописи в Екатеринбургском музее изобразительных искусств, в том числе и приводимые в статье произведения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: искусство, художественное сознание, соцреализм, мифология, миф, мифологизм искусства, соцреалистическая мифология, модернизация, идеология, коллективная психология.

ABSTRACT

Mythologicality, mythmaking is an attributive feature of any human consciousness inherent in it at all stages of human history. This characteristic is intrinsic to value and worldview-based forms of consciousness, particularly art. However, each phase of the history of culture and every cultural-and-historical type of consciousness generates its peculiar variants of mythology, an artistic one amongst others. The mythology of the art of socialist realism also had its foundations that gave birth to social-realistic mythology: 'archetypal' and 'paradigmatic' mythical heroes and storylines. The author singles out and comprehends three essential sociocultural foundations intrinsic to the mythologism of socialistic realism. First, it is modernist nature and 'pathos' of socialist realism expressed in the thirst of a young socialist society (especially at its early stages) for the radical redevelopment of the natural and cultural universe. Second, it is political and ideological dominant of the entire Soviet civilization and its public consciousness that created the mythology of the convergence of ideals and reality, the proper and all that exists, the mythology of eternal struggle of new world heroes with communism foes and the victory against them. It determined the 'specificity' of the value system that socialist realism 'inherited', for instance, particular (atheistic) religious commitment, statism, a priority of the public over the individual, voluntary self-alienation, a penchant for illusions and idealizations (in defiance of the declared realism). Third, it is the shaped, historically and ideologically, specific features of Soviet people's collective psychology. The paper highlights, notably, the internal incoherence of actual mass psychology: the unity of positive feelings and aspirations with ever-accelerating negative ones. Myths of socialistic realism became a way to sort out, illusively overcome this inconsistency. All this gave rise to a sustainable mythical system of socialist realism. The crisis of socialism and its spiritual 'decadence' led to gradual devalorization and elimination of this myth classic. That, however, did not eliminate mythologism of artistic consciousness as such but caused the alteration of mythological paradigms, legitimation of the novel artistic-and-mythological pluralism. The collection of Soviet and post-Soviet paintings in Yekaterinburg Art Gallery including those, mentioned in the paper, acts as proof of the above-said.

KEYWORDS: art, artistic consciousness, social realism, mythology, myth, mythologism of art, social-realistic mythology, modernization, ideology, collective psychology.

В рамках дискуссий о социальной мифологии искусства соцреализма, ее воплощения и исторического «развенчания» (я бы акцентировал другой аспект: «самоисчерпания») важно отметить, что до сих пор сильно видение, объясняющее мифологичность соцреализма исключительно идеолого-политическими основаниями, что автоматически превращает всё искусство соцреализма в сознательно сконструированный по лекалам коммунистической идеологии и навязанный обществу советских людей феномен. Адептами этот факт рассматривался исключительно как величайшее достоинство, критиками-диссидентами, соответственно, наоборот: как неустранимый родовой порок. При этом явно искажались как конкретно-историческая, так и всеобщая, универсальная содержательность произведений соцреализма. И редуцировались важные трансисторические и конкретно-исторические истоки-основания художественного творчества этого типа, что также вело к неполноте и неадекватности понимания и *объяснения* его произведений.

Между тем наука и философия (от А.Н. Веселовского [3], Э. Кассирера [7] и А.Ф. Лосева [10] до Я.Э. Голосовкера [5], Л. Леви-Брюля [8], М. Элиаде [16], К. Леви-Стросса [9] и Р. Барта [2]) давно пришли к гораздо более глубокому и адекватному пониманию истоков и места «мифологического» начала в культуре и искусстве, что позволяет с этих позиций и соцреалистические мифы «прочитать» и интерпретировать не столь односторонне и тенденциозно. Потому начну с некоторых уже общепринятых философско-научных идей относительно феноменов мифа, мифотворчества и мифологии, лежащих и в основе постижения художественного мифотворчества. Изложу эти идеи в форме кратких тезисов.

1. Мифология — продукт раннего, но уже вполне сформировавшегося в своих основных психических основаниях-способностях и обретающего свой духовный характер сознания. Она — способ (форма) целостной репрезентации реальности, носящей «синкретический» — до-, или внеаналитический, спонтанно-бессознательный характер. Базовые особенности такой репрезентации: слиянность и нераздельность, неосознаваемость в своей отличной от другого, самостоятельной специфике объективного и субъективного, бытия и репрезентирующего его сознания (мыслей, чувств, желаний), предметно-познавательного (на языке психологии — когнитивного) и ценностно-смыслового (аффективного, эмоционально-волевого) его компонентов. Поэтому всё, что мыслится и переживается, что на самом деле существует как феномены сознания, самым этим сознанием принимается за объективную действительность, включая и ценностные свойства, субъективные смыслы

объектов (так, например, самостоятельным мировым явлением и мировой силой становится красота).

При этом данная форма с ее способностью, с одной стороны, вбирать (воссоздавать) всё сущее, связывать в нем всё со всем (см.: [2]; о метафоричности мифа см. также: [11]), а с другой стороны, всё наполнять смыслом, делая реальность понятной и «очеловеченной», оказывается эффективным способом одновременного удовлетворения двух разных, но равно фундаментальных потребностей внутреннего мира людей: *объяснения* реальности в целом («мира») и ее важнейших явлений (что предполагает ответы на многочисленные «почему?» — вопросы о причинах сущего) и ее *ценностной интерпретации* (ответы на не менее многие «зачем?» — вопросы о человеческой значимости, или смысле, сущего и его «желанных» или должных вариантах). Всегда неизбежный дефицит «объективной» информации о реальности эта форма легко обходит спонтанным «включением» воображения, свободой ассоциаций и отождествлений всего со всем, что и заполняет пробелы реального опыта, дополняет эмпирическую картину мира созданными воображением образами (а для самих людей — реалиями) существенного и должного.

Самим сознанием эта его работа идеального конструирования мира, привнесения в него (его картину) недостающих в практическом опыте информационных звеньев не осознается. Как и заданные культурно-историческими познавательными возможностями его «данности», «видимости», «самоочевидности», используемые сознанием спонтанно-бессознательно в качестве исходного строительного материала своего творчества-репрезентации. Последующая история сознания, включая его наиболее рациональные и рефлексивные формы (наука, философия), дает убедительное доказательство фундаментальной закономерности всякого сознания (детского и взрослого, рационального и ценностного, практического и теоретического): свои базовые основания (они же и его пределы) — исходные для него «это» и «почему это» — сознание объяснить не может, принимая их как безусловную данность (что выразил великий математик и логик К. Гёдель в своей известной теореме). Это в равной мере относится к Богу и скорости света, вечности материи и бессмертию души, романтическому «царству идеала» и коммунизму, существованию ценностных полюсов в мире (добро — зло; справедливость — несправедливость; красота — безобразное).

Таким образом, непреходящий характер потребности людей во всеохватном видении и объяснении мира и его человеческой целесообразности и смыслоносности, с одной стороны, и наличие

в любую эпоху объективных, безусловных, никогда в полной мере не осознаваемых и необъяснимых на данном уровне развития сознания оснований (его базовых «первоатомов» — объективных видимостей), с другой стороны, объясняют существование мифологического «начала» (мифологического сознания, его творчества и продуктов последнего — конкретных мифов) как необходимого и исторически непреходящего феномена культуры. Хотя вместе с культурой, материальной и духовной, содержание и формы мифологического сознания существенно менялись.

2. Со временем мифология как самостоятельная форма сознания, бытийно связанная прежде всего с ритуалами, перестает существовать. Но не исчезает, а становится «универсалией»: всеобщей духовной формой культуры, парадигмальной мироконцептуальной основой разных форм культурного сознания, особенно имеющих мировоззренческую направленность: религии, философии и искусства. Особо значимы мифологические основы сознания в переломные эпохи, когда всё культурное «мироздание» и питаемое им мироотношение людей переживает кризис, ищет способов адаптации в меняющихся условиях, гармонизации с ними, а главное — самоорганизации, стабилизации и самоутверждения в противостоянии с хаосом природы, истории и кризисной субъективности. Тут-то и «пригождаются» антиэнтропийные структуры мифологии, вписывающие природные и человеческие стихии в устойчивый порядок традиционного миропредставления, ментально их укрощающие и утверждающие «ценностей незыблемую скалу», как сформулировал О. Мандельштам. Но рядом с этими мировоззренческими мифообразами в истории рождаются и внедряются в массовое сознание мифы другого рода: мифы идеологии как выражающего определенные социально-политические интересы иллюзорного, «ложного» (К. Маркс) сознания, в том числе и как продукты сознательного, целенаправленного социального мифотворчества. Вроде мифов о государстве всеобщего благоденствия, обществе равных возможностей или о советской системе как высшей формы народовластия.

3. Особо близкие отношения внутреннего родства и взаимотяготения с мифологией любого рода у искусства. Они, обобщенно говоря, генетически и логически соприродны, о чем глубоко размышлял Ф. Шеллинг [15; 17]. К. Маркс, как известно, характеризовал мифологию как «бессознательно-художественную переработку природы» [12, с. 737]. Замечательно их многовековое противоречивое историческое родство и единство буквально одной фразой выразил Т. Адорно: «Исторический путь искусства, содержанием которого явилось его одухотворение, привел как к критике мифа,

так и к его спасению» [1, с. 174]. Их роднит, кроме всеми отмечаемого воображения, взаимопроникновение объективного и субъективного, ценностный характер мироотношения, спонтанный и безотчетно-бессознательный характер мирообразов, их бытийственность-экзистенциальность. Отсюда органическая для искусства мифологическая база художественного сознания [6; 13]. Мифология оказывается своего рода культурно-архетипическим метанарративом искусства. Базовые (архетипические) темы, мотивы и сюжеты мифологии питают и внутренне структурируют художественно-образную реальность: субъекты — творцы и «хозяева» природы и культуры как «мира человека» (боги и культурные герои, а также — как без них — их антиподы-враги), их деятельность по созиданию, преобразованию и защите мира культуры и победоносные результаты этой деятельности — укрощенная, подвластная человеку природа, культурные предметы и силы, знания, умения и навыки.

Не имея возможности проследить здесь исторические типы художественной мифологизации реальности до соцреализма, перейдем к характеристике соцреалистического мифологизма. Сразу подчеркнем его «неоднородность» и несводимость к каноническим схематичным клише, как это порой имело место в антисоветской и постсоветской арт-критике. Очень условно выделяю в художественном сознании и творчестве соцреализма несколько «мифологизмов».

4. «Мифологизм-1», или первое базовое основание соцреалистического мифологизма: модернистская основа и сущность соцреализма

Соцреализм унаследовал у духа, атмосферы и искусства первых послереволюционных лет, у индустриального пафоса первых советских пятилеток их фундаментальные и радикальные (революционные) демиургические цели: культуротворчество в сфере природы, общества и человека. Высокую ценность познания и созидания. Запрос на демократического «культурного героя» и его трудовые и боевые подвиги. Радикальность задач определила возрождение базовых, ключевых мифологических структур мироздания, героической борьбы, одоления врагов и сопротивления природных сил, преодоления трудностей, препятствий, пределов собственных возможностей. В собрании ЕМИИ таковы, в частности, картины С. Адливанкина, В. Апостоли, В. Крайнева (рис. 1–3).

Однако соцреализм актуализирует намного меньше того, что разработано и накоплено арсеналом мировой мифологической культуры — пожалуй, лишь самые элементарные культуротворческие сюжеты. Древние греки были на этот счет много богаче; показательно также,



1 | 2 | 3

что новый мифологизм преодолевающих соцреализм художников (1980–1990-е гг.) сразу расширяет свою предметную «базу», используя и не востребуемые в соцреализме ресурсы античной и христианской мифологии, и кое-что иное, о чем далее. Почему же так ограничена предметно-событийная база соцреалистической мифологии? Отчасти, думается, в силу большего, чем в древности, «сектора рационализации». «Онаученности», «расколдованности» (М. Вебер) первой реальности. Социальные преобразования и индустриализация развивают новую меру рациональности сознания, формируют технико-технологическую оптику, что стимулирует и культивирует не «сновиденческое» мифотворчество, а, обобщенно говоря, «хищный глазомер простого столяра» (О. Мандельштам). Хотя масштаб и радикальная сущность коллективно совершаемых деяний в художественном сознании закономерно рожают «библейско-эпические» и «демиургические» ассоциации (ср. названия романов И. Эренбурга «День второй» и В. Катаева «Время, вперед!», не говоря уже о «мирозданческом» масштабе советских эпических поэм В. Маяковского). Но еще большую роль играла доминанта идеологии, работавшая в самом примитивном варианте. И этот примитив (адекватный культурному уровню масс) и стал важнейшим началом всей жизни общества и основой ограниченного и, чем дальше, тем больше, схематичного, подчиненного визуальному канону мифотворчества (об этом следующий пункт).

Но, что примечательно, несмотря на внутренние ограничения в рамках идеологически заданной семантики соцреализма сохраняется

достаточное художественное многообразие — благодаря множеству индивидуальностей, старых и новых, а также явному, до поры работавшему влиянию новейших течений мировой живописи. Теперь, с исторической дистанции, мы видим не только идейно-тематическую заданность, но и разнообразие почерков и стилей, свежесть и, в целом, весьма высокое мастерство и художественное качество изобразительного и других искусств. В коллекции ЕМИИ это тоже очень хорошо видно.

В рамках уже сказанного нужно выделить значение самой *энергии модернизации*, эмоционально-волевой «замах» на революционное преобразование, созидание ни много ни мало нового мира, нового сознания, нового человека. Это была объективная реальность не только коллективной практики, но и коллективной психологии того времени, несущей уверенность в успехе, бодрой, мажорной, оптимистически-энтузиастической и со своей стороны питавшей мажорное мифотворчество массового сознания и советского довоенного искусства (ср. слова героя фильма А. Германа «Мой друг Иван Лапшин»: «Посадим сады и еще поживем в них»). Недавно вслед за классикой соцреализма эту энтузиастическую («нам нет преград») психологию выразительно воссоздал Д. Быков в романе «Истребитель», правда, на наш взгляд, с явным перекосом-перебором — чрезмерным отвлечением от нараставших противоположных составляющих коллективной психологии: отчуждения, чувства зависимости от власти, внутренней несвободы и утраты индивидуальности, страха перед

1. **С.Я. Адливанкин.**
На стройке Уралмаша.
1932.
125 x 100.
Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

2. **В.А. Апостоли**
(Апостоли-
Триондафилос).
Портрет машиниста
Лясковского.
Пермская железная
дорога.
1935.
Холст, масло.
140 x 140.
Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

3. **В.В. Крайнев.**
Стройка городка
Чекистов.
1932 (?).
Холст, масло.
105,6 x 89,3.
Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

репрессивной машиной государства, каравшей за малейшее прегрешение. Соцреализм, понятно, от этих сторон советской психологии отвлекался, но они косвенно влияли на догматизацию художественного сознания, его примитивно-схематичную мифологизацию.

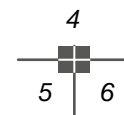
5. «Мифологизм-2», или второе базовое основание соцреалистического мифологизма: политико-идеологическая основа и сущность соцреализма

Именно политическая идеология (марксистско-ленинско-сталинская) стала краеугольным камнем и тоталитарного политического строя в СССР, и, отсюда, тоталитаризма всего советского социокультурного *способа жизни* и его художественно-мифологических репрезентаций. Она осознанно и жестко подчинила всю систему мироотношения (соответственно, и советского образа жизни, и искусства) сформулированной и узаконенной ею системе ценностей, идеалов и целей. В результате мифологизм «здоровый» (модернистский) в соцреализме соединяется, дополняется, опосредуется и, в сущности, извращается мифологизмом «нездоровым», политико-идеологическим, тоталитарным [4; 14]. Религиозный характер такой идеологии давно описан и осмыслен. И он был с энтузиазмом продолжен и выражен в пространстве художественной мифологии соцреализма, реализовавшей религиозный по сути запрос на безусловные и всемогущие высшие инстанции — как персонифицированные (место богов заняли обладавшие всеми божественными достоинствами вожди), так и сверхличностные, имперсональные (место церкви заняли Партия, Государство, Завод и Колхоз, сама Идеология, или «всесильное, потому что верное» Учение). В соцреализме эти «объекты» стали героями и сюжетами «высокой» «житийной» парадно-монументальной живописи. В собрании ЕМИИ примерами такого рода идеологических мифов являются картины Г. Ряжского и Г. Мелентьева (рис. 4, 5). Впоследствии эта мифология получит карнавально-пародийное «повторение» в соц-арте В. Комара и А. Меламида, И. Кабакова и многих иных постсоветских живописцев, включая и свердловских (Н. Федореева, В. Кравцева и др.). А смысловой основой тоталитарного художественного мифологизма стали религиозно-идеологические ценностные абсолюты: идеал коммунизма и борьбы за него, примата общественного над личным (советский коллективизм и отрицание «индивидуализма»), абстракция свободы как осознанной необходимости и абсолютность этой последней (дисциплины, самоотречения, примата воли партии над индивидуальными волями ее «борцов»). Практические результаты такой системы ценностей хорошо известны, а яркий художественный пример ее воплощения на практике дал роман

А. Кестлера «Слепящая тьма», опубликованный в журнале «Урал». Важнейшим компонентом этой системы была идейно-ценностная универсалия борьбы и антагонизма, неустранимости препятствий и врагов (ср. центральные для советского идеологического дискурса метафоры «осажденной крепости», «врагов народа» и «происков врага», «народной расправы») и т.п. Пример из коллекции ЕМИИ — картина Б. Иогансона «Сговор у кулака» (рис. 6). С сожалением приходится признать живучесть, а в последнее время и усиленную актуализацию этой мифологии.

6. «Мифологизм-3», или третье базовое основание соцреалистического мифологизма: психологическая основа и сущность соцреализма

Как и всякий другой исторический тип искусства, соцреализм базировался на определенном культурно-историческом типе общественной психологии с ее традиционными матрицами, установками, привычками, рецептивными, эмоциональными, умственными и волевыми; представлениями о сущем и должном, интенциями и устремлениями. Сегодня это называют народной (массовой) ментальностью. Главное, что в этом пункте хочется отметить: глубокая социально-психологическая и, отсюда, художественно-психологическая противоречивость соцреализма. Об одном ее аспекте «мимоходом» сказано выше (в реплике о романе Д. Быкова). Но не менее важен и другой. Соцреализм изначально был и идейно, и, отсюда, художественно-методологически противоречив: настаивал одновременно на принципиально разных вещах, декларировал и сакрализовал исключаящие друг друга ценностные императивы-нормы в жизни и в искусстве — требовал соединить сущее и будто бы осуществленное, должное; реализм, классицизм и романтизм; науку и религию (свою). И это рождает фундаментальную проблему для сознания. Логически не решаемую. Так попавшая в тупик неразрешимых противоречий ментальность и вырастающая из нее коллективная психология востребуют мифологию, «перепрыгивающую» через логику, ее требования непротиворечивости и доказательности. Заменяя их мифологической безусловностью фантазирования, «имагинативным абсолютом» (Я.Э. Голосовкер) в его именно мифологическом существе, разрешающими противоречия медиациями (К. Леви-Стросс), вольными отождествлениями, спонтанной онтологизацией фантазий, сопряжений идеала и реальности, представления желаемого как уже действительного — как на картине Н. Ионина (рис. 7). И не задаваясь философским вопросом, как возможно, и не сомневаясь, возможно ли, онтологизирующая безусловность фантазийного миропредставления дополняется и усиливается



4. Г.Г. Ряжский.

Перед сменой.

Бригада Стаханова.

1937.

Холст, масло.

149 x 184,5.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

5. Г.А. Мелентьев.

Встреча героев

(Праздник победы).

1945–1947.

Холст, масло.

134 x 215.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

6. Б.В. Иогансон.

Сговор у кулака.

1932.

Холст, масло.

100 x 120,5.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



7. Н.А. Ионин.

Конец жатвы.

1935.

Холст, масло.

165,3 x 165,7.

Екатеринбургский музей
изобразительных искусств



религиозной верой в идеал, в авторитетные инстанции, в «потребное будущее» и в преображенное идеализирующей оптикой настоящее. Как нужен был миф о Христе для соединения земного и небесного, идеала и реальности, признания греховности рода людского и возможности спасения, так оказался нужен и соцреалистический миф о реальности земного воплощения «здесь и сейчас» коммунистического идеала или хотя бы отдельных его «крупниц» (так в превращенном религиозно-коммунистическом сознании виделась

тоталитарная диктатура сверхчеловеческих и уже давно бесчеловечных сил — то, что не получалось у романтиков и получилось у коммунистов).

7. Трансформация соцреалистической мифологии после XX съезда: шестидесятники

Оттепель положила начало смягчению политического режима, некоторому расширению сектора реальной свободы и определенной гуманизации общественной и частной жизни. Мировоззренческие основы идеологии стали более широкими и гибкими, в философию и идеологию



вернулась антропологическая, аксиологическая и гуманистическая проблематика, чему во многом способствовала публикация рукописей К. Маркса 1844 и 1857–1859-х годов, а также западных философов-гуманистов. Благодаря либерализации и гуманизации жизни и мировоззрения художники-шестидесятники не стали политическими диссидентами, сохранили веру в «подлинный», как они верили, социализм — социализм «с человеческим лицом». В результате социальная мифология соцреализма эволюционировала (вместе со всем общественным сознанием), но сохранила

исходную политико-идеологическую сущность и свои базовые предметно-ценностные матрицы. Которые воспринимались как новые (обновленные), более «свежие» и верные. Главными аспектами обновления-«освежения» художественных мифов стали следующие.

а) Устранение социально-ритуальной мертвечи, откровенного вранья о реальности и «фанфар» (ставшего враньем пафоса, приторно-сахарного приукрашивания и восхваления социалистической реальности); возвращение к сложности и противоречивости реальных человеческих отношений

8. **М.Ш. Брусиловский, Г.С. Мосин.**
1918-й год.

1962.

Холст, масло.

300 x 400.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

и характеров. Типологическим выражением такой эволюции без изменения базовых представлений и мифов стал «суровый стиль».

б) Очеловечивание человека и истории от велика до мала: вожди-сверхчеловеки вновь стали «человеками», похожими на других людей и не противопоставленные им; героизм обрел земную размерность и трагическую содержательность, причем герой в своей борьбе мог не только победить, но и проиграть, в чем-то оказаться слабым, внутренне противоречивым и уязвимым, а его величие стало более соразмерным обычным людям, более земным и теплым. Ярким проявлением таких тенденций стали картины Г. Мосина и М. Брусиловского «1918-й год» (1962, рис. 8), «Полководцы Гражданской войны» (1969), а также «Групповой портрет бригады кузнецов УЗТМ» (1977) М. Брусиловского, получившие в те годы огромный общественный резонанс и противоречивые официальные оценки. Для нас же в данном случае важно, что новая социально-психологическая содержательность образов типичных соцреалистических героев не отменила, а лишь модифицировала мифологический характер самой художественно-образной «ткани» этих картин. И эта, весьма разная по языковым средствам, художественно-мифологическая реальность воспринималась зрителями-современниками как «правда».

в) Мощная лирическая струя в советской живописи 1970–1980-х и откровенная субъективная свобода выбора средств лирического самовыражения авторов, несомненно, знаменовавшие, символизировавшие и обеспечивавшие ревалюацию ценности человеческой индивидуальности. Но и эта живописная лирика творила собственные, согретые теплом человеческой уникальности художественные мифы. В коллекции ЕМИИ мы видим целую серию знаменательных для эпохи автопортретов и портретов художников, предлагающих современные, по тем временам, и весьма разные авторские варианты вечного «мифа о художнике». Это, например, портрет художника Евгения Гудина работы Е. Широкова, воплощающий архетипический миф творца как возвышенного героя — большого внешне и внутренне человека, ведомого любовью к жизни и людям и исполненного сознанием своей высокой миссии (и название у картины соответствующее: «Баллада о художнике», рис. 9); «Автопортрет» О. Филатчева (рис. 10) — это репрезентация напряженной духовно-интеллектуальной рефлексии личности через экспрессионистски воплощенные регистры самоощущения и самовидения, создающие мифообраз не только психологически, но и экзистенциально уникальной творческой субъективности; а автопортрет М. Брусиловского «В мастерской» (рис. 11) — его демонстративное отталкивание от романтической мифологизации

художника, через интимизацию, одомашнивание, «снижение» автообраза и самоиронию освобождающего место для другого, не менее ценного мифа: о художнике — земном, бытовом человеке, художнике — частице обывательной жизни, посредством связи с ней, однако, укорененном в Бытии.

8. Преодоление соцреалистической мифологии новой/другой мифологией (в том числе и «хорошо забытой» древней)

Как видно даже из последних, выше приведенных примеров, искусство переросло рамки и нормы соцреализма раньше, чем рухнул сам социализм. Что на деле означало, что сам социализм в сознании духовно рухнул раньше, чем в бытии. Когда этот процесс проник в головы руководителей (М.С. Горбачев, А.Н. Яковлев, Б.Н. Ельцин), началась перестройка — практическое падение социализма. Процессы, происходившие в искусстве этого времени, требуют специального анализа, и эта задача, на мой взгляд, весьма сложная. Здесь же я ограничусь тезисом, продолжающим общую тему этой статьи.

Соцреалистические мифы уходят вместе с породившим их типом художественного сознания (чтобы в том убедиться, достаточно сравнить работы советского и постсоветского периодов творчества тех, кого с полным основанием считали классиками соцреализма, например Г. Коржева, а в Свердловске — И. Симонова). Но мифологизм в искусстве постсоветского времени при этом не исчезает. На смену соцреалистическим мифам приходят другие, выражающие бытие и сознание новой эпохи — эпохи крушения одной цивилизации и становления другой. В образах постсоветской живописи обнаруживают себя новые «объективные видимости» — ценностно-мировоззренческие конструкции, несущие черты новой, часто еще не осознаваемой самими творцами, но уже владеющей их сознанием концептуальной модели мира. Коллективно-типологический, возникающий на полотнах людей разной индивидуальности характер этой модели и, одновременно, ее содержательно-структурное, предметно-событийное родство с мифологиями прошлого и позволяет уверенно говорить именно о новом мифологизме постсоветского искусства, рожденного новыми социокультурными условиями жизни российского общества и его граждан.

Только назовем основные, на наш взгляд, варианты преодоления соцреалистического мифологизма — варианты «новой мифологии», обнаруживаемой и в собрании живописи ЕМИИ:

— архаическая, языческая мифология (Г. Райшев. Вечерний шайтан. 1973, рис. 12);

— ветхозаветная мифология (М. Брусиловский, В. Волович);

— новозаветная мифология (В. Калинин. Ворота. 1979, рис. 13);



9
10 | 11

9. **Е.Н. Широков.**
Баллада о художнике.
1979.

Холст, масло.

130 x 197.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

10. **О.П. Филатчев**
Автопортрет
в красной рубашке.

1965.

Холст, масло.

75 x 54,5.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



11. **М.Ш. Брусиловский.**
В мастерской.

1965.

Холст, масло.

168 x 149.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

— античная мифология (И. Табенкин. Натюр-морт на античный сюжет. 1970, рис. 14);

— космогонические представления вместе с современными урбанистическими представлениями, откровенно противопоставленные мифу о рае советского города (С. Тарасова. ВИЗ — старейший из заводов. 1979, рис. 15);

— преодоление исторической полуправды, мифа об идеальных победителях — с использованием христианской мифоиконографии, апокалиптических ассоциаций (Ф. Кирке. На руинах (Посвящение Дрездену). 1986, рис. 16);

— миф как средоточие-выражение «родового» народного сознания, его карнавальности, космичности, комизма и т.п. (А. Чаругин. Зимняя рыбалка в Уфе. 1991, рис. 17);

— модернистский «кафкианский» миф об отчуждении от мира и других людей, обезличенности/деперсонификации человека, распаде социальных связей и даже более фундаментальных причинно-следственных, что ведет к абсурду (Н. Нестерова. Переход. 1986, рис. 18; А. Алексеев. Жмурки. 1988, рис. 19);

— попытка реальной демифологизации (двойной: социальной и художественной, работающей на первую) с возвращением к будто бы реальности «самой по себе» как она есть — без прикрас и домыслов. Гиперреализм, фотореализм (С. Базылев. Источник. 1982, рис. 20);

— комическая демифологизация соц-арта с его собственными «антимифами»-пародиями на мифы соцреализма.

А уже свободное от советского наследства искусство постмодернистское, концептуалистское, «актуальное», работающее с новой реальностью посредством нового языка арт-объектов, инсталляций, видеообразов и т.д., творит собственные мифы, в которых современная повседневность взаимоотражается с реалиями мировой культуры, высокой и массовой. Но это уже тема других текстов.



12	13
14	15

12. **Г.С. Райшев.**
Вечерний шайтан.

1973.

Картон, масло.

79 x 48,9.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

13. **В.Г. Калинин.**
Ворота.

1979.

Холст, масло.

180 x 149.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

14. **И.Л. Табенкин.**
Натюрморт
на античный сюжет.

1977.

Холст, масло.

56 x 74,5.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

15. **С.В. Тарасова.**
ВИЗ — старейший
из заводов.

1979.

Холст, масло.

123 x 132.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



16 | 17
18

16. **Ф.Г. Кирке.**

**На руинах
(Посвящение
Дрездену).**

1986.

Холст, масло.

130 x 170.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



17. **А.К. Чаругин.**

Зимняя рыбалка в Уфе.

1991.

Холст, масло.

140 x 120.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



18. **Н.И. Нестерова.**

Переход.

1986.

Холст, масло.

129 x 199.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



19. **А.А. Алексеев.**

Жмурки.

1988.

Холст, масло.

148 x 200.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств

20. **С.Н. Базилев.**

Источник.

**Центральная
часть триптиха.**

1982.

Холст, масло.

119 x 132,5.

Екатеринбургский музей
изобразительных
искусств



Литература

1. Адорно Т.В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 527 с.
2. Барт Р. Мифологии. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 312 с.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.
4. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 206 с.
5. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М.: Главная редакция Восточной литературы издательства «Наука», 1987. 217 с.
6. Грималь П. Греческая мифология // Грималь П., Фор П., Лакост Ж. Искусство и миф. М.: Весь мир, 2017. С. 9–105.
7. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. II: Мифологическое мышление. М.: Академический проект, 2011. 279 с.
8. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Академический проект, 2015. 428 с.
9. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Главная редакция Восточной литературы издательства «Наука», 1985. 399 с.
10. Лосев А.Ф. Дialeктика мифа // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Издательство «Правда», 1990. 655 с.
11. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: «Александра», 1992. С. 58–75.
12. Маркс К. Экономические рукописи 1857–1958 гг. // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2. Т. 12. М.: Политиздат, 1958.
13. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Главная редакция Восточной литературы издательства «Наука», 1976. 407 с.
14. Чегодаева М.А. Соцреализм: мифы и реальность. М.: Захаров, 2003. 215 с.
15. Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
16. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проект, 2021. 235 с.
17. Vaysse Jean-Marie. Schelling: Art et mythologie. Paris: Ellipses, 2004. 128 p.

References

1. Adorno T.W. *Ästhetische theorie*. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. 13. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. (Russ. ed.: Adorno T.V. *Eстетическая teoriya* [Aesthetic theory]. Moscow, Respublika Publ., 2001. 527 p.).
2. Barthes R. *Mythologies*. Paris, Éditions du Seuil, 1957. 267 p. (Russ. ed.: Barthes R. *Мифологии*. Moscow, Sabashnikov PH, 1996. 312 p.).
3. Veselovsky A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989. 404 p. (In Russian).
4. Golomstock I.N. *Totalitarnoye iskusstvo* [Totalitarian art]. Moscow, Galart Publ., 1994. 206 p. (In Russian).
5. Golosovker Y.E. *Logika mifa* [Myth logic]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 217 p. (In Russian).
6. Grimal P. *Grecheskaya mifologiya* [Greek mythology]. Grimal P., Faure P., Lacoste J. *Iskusstvo i mif* [Art and myth]. Moscow, Ves Mir Publ., 2017, pp. 9–105. (In Russian).
7. Cassirer E. *Philosophie der symbolischen Formen*. 3 Bde. 1. Auflage: Bruno Cassirer, Berlin, 1923–1929. (Russ. ed.: Cassirer E. *Filosofiya simvolicheskikh form*. T. 2: *Mifologicheskoye myshleniye*. Moscow, Academic project Publ., 2011. 279 p.).
8. Lévy-Bruhl L. *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*. Paris, Alcan, 1931. In-80, XL-526 p. (Russ. ed.: Lévy-Bruhl L. *Sverkhystestvennoye v pervobytnom myshlenii*. Moscow, Academic project Publ., 2015. 428 p.).
9. Lévi-Strauss C. *Anthropologie structurale*. Paris, Plon, 1958. 452 p. (Russ. ed.: Lévi-Strauss C. *Strukturnaya antropologiya*. Moscow, Nauka Publ., 1985. 399 p.).
10. Losev A.F. *Dialektika mifa* [Dialectics of myth]. Losev A.F. *Iz rannikh proizvedeniy* [From early works]. Moscow, Pravda Publ., 1990. 655 p. (In Russian).
11. Lotman Yu.M., Uspensky B.A. *Mif – imya – kul'tura* [Myth – name – culture]. Lotman Yu.M. *Izbrannyye stat'i v trekh tomakh. Tom I: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [Selected articles in three volumes. Volume 1: Articles on semiotics and typology of culture]. Tallinn, Alexandra Publ., 1992, pp. 58–75. (In Russian).
12. Marx K. *Ekonomicheskiye rukopisi 1857–1958 gg.* [Economic Manuscripts 1857–1958]. Marx K., Engels F. *Sochineniya* [Works]. Vol. 12. Moscow, Politizdat Publ., 1958. (In Russian).
13. Meletinsky E.M. *Poetika mifa* [Poetics of myth]. Moscow, Nauka Publ., 1976. 407 p. (In Russian).
14. Chegodaeva M.A. *Sotsrealizm: mify i real'nost'* [Socialist realism: myths and reality]. Moscow, Zakharov Publ., 2003. 215 p. (In Russian).
15. Schelling F.W.J. *Philosophie der Kunst*. In: *Sämtliche Werke*. Abt. 1, Bd. 5. Stuttgart, 1859. (Russ. ed.: Schelling F.W.J. *Filosofiya iskusstva*. Moscow, Mysl' Publ., 1966. 496 p.).
16. Eliade M. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963. 247 p. (Russ. ed.: Eliade M. *Aspekty mifa*. Moscow, Academic project Publ., 2021. 235 p.).
17. Vaysse J.-M. Schelling: Art et mythologie. Paris, Ellipses, 2004. 128 p. (In French).

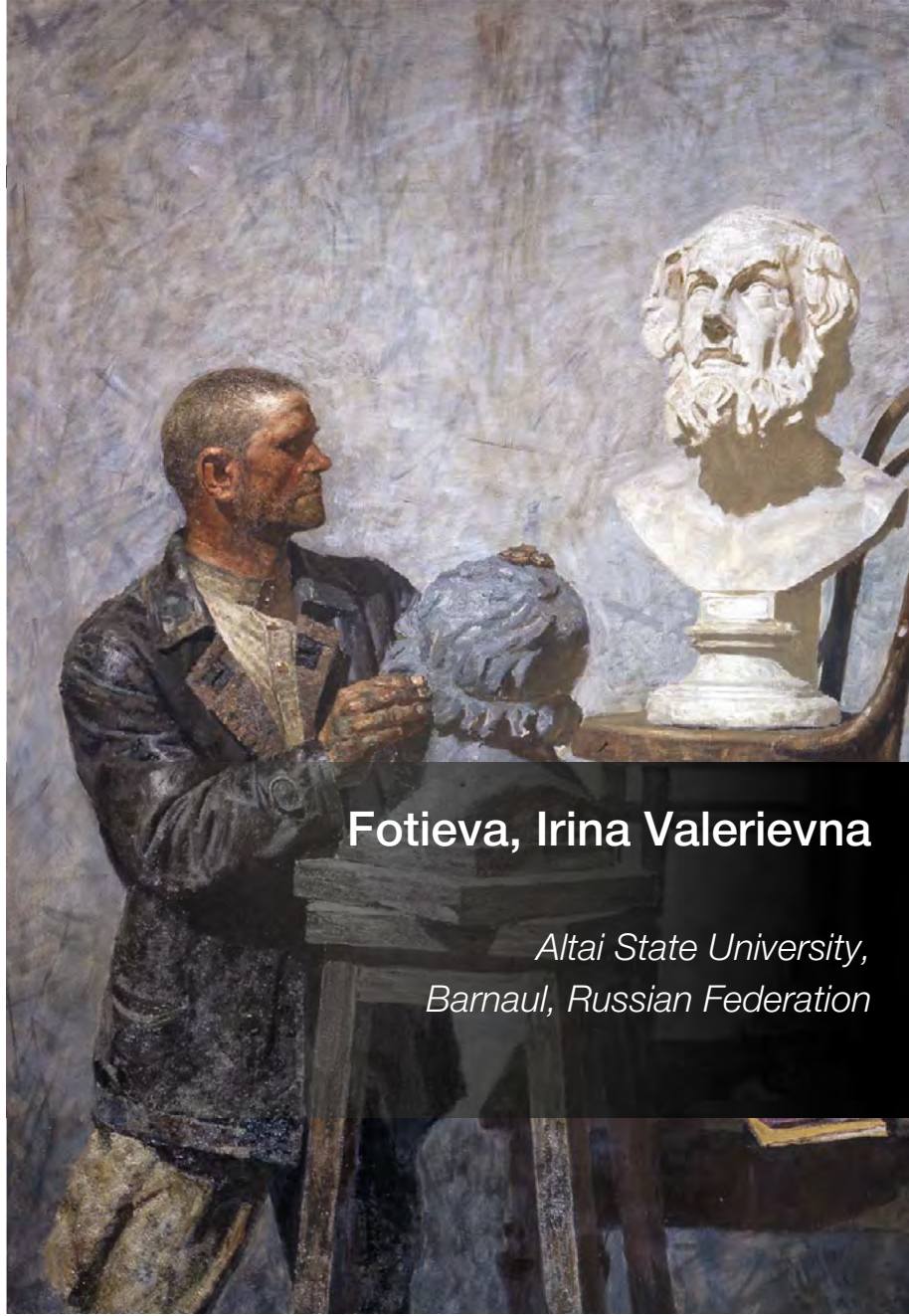
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Закс Лев Абрамович — доктор философских наук, профессор, ректор, Гуманитарный университет; заведующий кафедрой истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Российская Федерация, rector@guniver.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1219-3404>

ABOUT AUTHOR: Zaks, Lev Abramovich — D. Sc. (Philosophy), Professor, Rector, Liberal Arts University; Head of the Chair of History of Philosophy, Philosophical Anthropology, Aesthetics and Theory of Culture, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Yekaterinburg, Russian Federation, rector@guniver.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1219-3404>

Для цитирования | For citation:

Закс Л.А. Мифология forever. Универсальное/вечное и конкретно-историческое в мифологизме искусства соцреализма // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). С. 166–181. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.016>
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/845>

Zaks L.A. *Mythology forever. The universal/eternal and specifically historical in the mythologism of the art of socialist realism. Iskusstvo Evrazii* — The Art of Eurasia, 2022, No. 1 (24), pp. 166–181. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.016>. Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/845> (In Russian).



Fotieva, Irina Valerievna

*Altai State University,
Barnaul, Russian Federation*

Фотиева Ирина Валерьевна

*Алтайский государственный университет,
г. Барнаул, Российская Федерация*

**THE MYTHOLOGY
OF SOCIALIST REALISM:
A POLITICIZED CONSTRUCTION
OR A RETURN TO THE ORIGINS?**

**МИФОЛОГИЯ
СОЦРЕАЛИЗМА:
ПОЛИТИЗИРОВАННАЯ
КОНСТРУКЦИЯ —
ИЛИ ВОЗВРАТ К ИСТОКАМ?**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.01.017

УДК 130.2:7.067

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

В статье анализируются различные точки зрения на мифологию как таковую и на мифологический комплекс, лежащий в основании направления социалистического реализма в изобразительном искусстве. Утверждается, что квазирелигиозный характер доктрины социализма породил множество пересечений с мифологиями древних культур в представлениях о борьбе добра и зла и наступлении «золотого века» (светлого будущего); в образах героев и богов. При этом подчеркивается, что эти образы и представления, как и древняя мифология в целом, сегодня получают новое истолкование как отражение неких бытийных закономерностей, в связи с уходом от узко-материалистической картины мира. Соответственно, утверждается конструктивный и жизнеутверждающий характер лучших произведений, созданных в направлении социалистического реализма.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: мифология, живопись, изобразительное искусство, соцреализм, постмодернизм.

ABSTRACT

The article analyzes different points of view on mythology as such and on the mythological complex underlying the direction of socialist realism in the visual arts. It is argued that the quasi-religious nature of the doctrine of socialism gave rise to many intersections with the mythologies of ancient cultures in ideas about the struggle between good and evil and the onset of the “golden age” (bright future); in the images of heroes and gods. At the same time, it is emphasized that these images and ideas, as well as ancient mythology as a whole, today receive a new interpretation as a reflection of certain existential patterns, in connection with the departure from the narrowly materialistic picture of the world. Accordingly, the constructive and life-affirming nature of the best works created in the direction of socialist realism is affirmed.

KEYWORDS: mythology, painting, fine art, socialist realism, postmodernism.

Введение

Предлагаемая статья в большой степени является откликом на статью Л.А. Закса («Мифология forever. Универсальное/вечное и конкретно-историческое в мифологизме искусства соцреализма» [4]), опубликованную в этом выпуске журнала. Сразу скажем, что она приятно удивила своей философской направленностью (что нечасто можно увидеть в искусствоведческом издании) и серьезным подходом. В то же время статья вызвала целый ряд вопросов и размышлений, выводы из которых во многом оказались несходными с выводами автора. Таким образом, целью нашей статьи также является анализ мифологии направления соцреализма; в качестве же методов использованы сравнительно-сопоставительный анализ, элементы историко-генетического и культурологического анализа.

Обсуждение

Сначала необходимо коснуться мифологии как таковой, — хотя бы вкратце, учитывая искусствоведческую, а не философскую и не религиоведческую направленность журнала. Напомним основные тезисы автора. Итак, мифология — это «...способ (форма) целостной репрезентации реальности, носящей... спонтанно-бессознательный характер». Она обусловлена тем, что сознание всегда стремится выстроить целостную картину мира, упорядочить поступающий поток информации, заполнить информационные лакуны путем априорного принятия неких *базовых оснований*, аксиом. «Это в равной мере относится к Богу и скорости света, вечности материи и бессмертию души, романтическому «царству идеала» и коммунизму, существованию ценностных полюсов в мире (добро — зло; справедливость — несправедливость; красота — безобразное и т.п.)» [цит. соч.].

Но наряду с этим «...в истории рождаются и внедряются в массовое сознание мифы другого рода: мифы идеологии как выражающего определенные социально-политические интересы иллюзорного, “ложного” (К. Маркс) сознания... Вроде мифов о государстве всеобщего благоденствия, обществе равных возможностей или о советской системе как высшей формы народовластия» [цит. соч.]. Таким образом, автор различает *подлинную* и *ложную* мифологию (или, далее, по его терминологии, «здоровую» и «нездоровую»). Главным критерием «нездоровой», по автору, видимо является ее политико-идеологическая обусловленность.

Мы солидарны в проведении демаркационной линии между подлинной и ложной мифологией. Но проблема критериев всё же остается. Если, скажем, древние мифологии считать «здоровыми», подлинными, то, видимо, потому что у них другие истоки. Но какие именно? Почему их можно считать «здоровыми»?

Как известно, мифологией занимались не только религиоведы, но и философы, антропологи, психологи и т.д. Соответственно, на поставленный вопрос существует множество различных ответов. Истоки мифологических представлений искали и в попытках древнего человека как-то объяснить мир (Э. Лэнг, Э.Б. Тайлор и др.), и в «болезни языка» (М. Мюллер), и в структурах сознания (К. Леви-Стросс), и в бессознательном (Д. Кэмпбелл, К.-Г. Юнг) и т.д. Но, предельно упрощая, все теории мифа можно разделить на две группы — назовем их (очень условно) «материалистическими» и «религиозно-идеалистическими». Не вдаваясь в подробности, сразу перейдем ко второй группе. Не только потому, что этот подход более эвристичен — к чему мы ниже еще вернемся, — но и потому, что он позволяет нам, хотя бы в первом приближении, очертить искомый критерий подлинности того или иного мифа.

Согласно представителям этой группы, базовые мифологические представления и образы, близкие для многих культур и эпох, являются результатом особой формы познания мира, которую обобщенно можно назвать *трансцендентным опытом*. Поэтому они отнюдь не произвольны и не субъективны — а отражают некие *бытийные (мета-физические) структуры и закономерности*.

Эту точку зрения развивал, например, целый ряд русских философов рубежа XIX–XX веков. Так, С.Н. Булгаков пишет, что в мифе выражается «откровение трансцендентного высшего мира... он есть те письмена, которыми этот мир начертывается в имманентном сознании; его проекция в образах» [3, с. 57]. «Миф изображает сверхприродное в природном, сверхчувственное в чувственном... Миф символически связывает два мира» [2, с. 50]. Символ — это не условное обозначение, а сам язык мифа, что подчеркивали и Н.О. Лосский, и П.А. Флоренский, и другие авторы; это «окно» в самую трансцендентную реальность. В религиоведении на близких позициях стояли многие представители феноменологического направления — Р. Отто, М. Элиаде, Й. Вах. Последний подчеркивал: «Религиозный опыт является ответом на то, что переживается нами как предельная реальность (Ultimate Reality); это означает, что в религиозном опыте мы реагируем не на какое-либо единичное или конечное явление, материальное или нематериальное, а на то, что определяет и обуславливает все моменты, конституирующие мир нашего опыта» [цит. по: 9, с. 499–500].

Насколько правомерна такая позиция «в эпоху господствующего материализма»? На самом деле этому господству явно приходит конец. С одной стороны, усиливаются критические тенденции в естествознании, недавнем «бастионе материализма» — начиная с радикального пересмотра

представлений о самой «материи» и, в целом, о реальности, о чем, с разных сторон, писал целый ряд всемирно известных авторов: В. Гейзенберг, Д. Бом, Ф. Капра, Дж. Джинс и др. Известный отечественный исследователь В.В. Казютинский, развивая идеи Р. Пенроуза, прямо говорил о необходимости расширить рамки значения слова «существование», включив в него, в частности, математические формы [5]. С другой стороны, продолжает активную работу школа Е.А. Торчинова, одного из самых крупных исследователей трансцендентного опыта [6], утверждавшего его когнитивную значимость; с третьей стороны, в последние десятилетия наблюдается ренессанс теологических исследований, совсем недавно считавшихся маргинальными в среде профессиональных философов [см. напр. 1; 7; 8; 9].

Таким образом, повторим, сегодня есть все основания полагать, что источником древних мифологических представлений является метаприродная реальность, постигаемая в особом трансцендентном опыте. Такой подход, как уже сказано, и позволяет говорить о **критерии подлинной и ложной мифологии. Первая — трансцендентно обусловлена; вторая — социально/политически/идеологически.**

А это, в свою очередь, означает, что основные мифологические представления и образы древних культур — начиная с космогонических («мировое яйцо» и др., на которых мы останавливаться не будем) и заканчивая их этико-социальными и этико-психологическими проекциями: **борьба Добра и зла**, а отсюда — образы богов и героев, идеалы самоотвержения, энтузиазма и общего блага, представления о золотом веке (образ идеального государства) и т. д. — это преломления в индивидуальном и коллективном сознании **реальных дихотомий и законов самого Бытия.**

Теперь перейдем к «мифологии социализма» и к ее трактовке уважаемым Л.А. Заксом. В статье автор, с одной стороны, справедливо отмечает, что радикальность задач социализма «...определила возрождение базовых, ключевых мифологических структур мирозидания, героической борьбы, одоления врагов и сопротивления природных сил, преодоления трудностей, препятствий, пределов собственных возможностей» [цит. соч.]. То есть — подчеркнем — именно *подлинных* паттернов, моральных ценностей и установок.

Но затем социализм, в силу «техно-технологической оптики» (по выражению автора), а также «доминанты идеологии» всё более порождал «...схематичное, подчиненное визуальному канону мифотворчество. <...> В результате мифологизм “здоровый” (модернистский)

в соцреализме соединяется, дополняется, опосредуется и, в сущности, извращается мифологизмом “нездоровым”, политико-идеологическим, тоталитарным» [цит. соч.].

Не будем задаваться резонным вопросом, почему здоровый мифологизм здесь отождествляется именно с модернистским. Важнее другое: в чем автор видит ложность, «нездоровость» социалистической мифологии?

Это, по его мнению, во-первых, «запрос на безусловные и всемогущие высшие инстанции», которыми стали партия и ее вожди. Во-вторых, «смысловой основой тоталитарного художественного мифологизма стали религиозно-идеологические ценностные абсолюты: идеал коммунизма и борьбы за него, примата общественного над личным (советский коллективизм и отрицание “индивидуализма”), абстракция свободы как осознанной необходимости и абсолютность этой последней (дисциплины, самоотречения, примата воли партии над индивидуальными волями ее “борцов”)» [цит. соч.].

Но обратим внимание: большая часть того, о чем пишет автор, — это, конечно, схематизированные, но тем не менее преломления именно древних, то есть *подлинных* мифологических символов и представлений — причем, не только с нашей позиции, но и, как выше было показано, с позиции самого автора. Не случайно же он писал о «возрождении базовых, ключевых мифологических структур мирозидания» в социализме?

Можно было бы предположить, что автор имеет в виду именно искажения этих древнейших символов. Но далее в статье это предположение не находит подтверждения. Так, Л.А. Закс сопоставляет мифологические установки социализма с «мифом о Христе» и, соответственно, с идеей постепенного приближения реальности к идеалу. При этом, по его мнению, соцреализм был изначально противоречив: «...требовал соединить сущее и будто бы осуществленное, должное; реализм, классицизм и романтизм; науку и религию (свою). И это рождает фундаментальную проблему для сознания. Логически не решаемую» [цит. соч.].

Но даже во вполне материалистической исторической науке многие исследователи убеждены, что и личность, и проповедь Христа — отнюдь не миф. Более того, по мере чтения статьи всё более ускользает авторское понимание подлинной, «здоровой» мифологии. Получается, что это уже и не древняя мифология, — хотя бы потому, что здесь *идеалы*, судя по всему, интерпретируются как сугубо *субъективные порождения*. Именно поэтому автор видит противоречие в стремлении приблизить реальность к идеалу. «Как нужен был миф о Христе для соединения земного и небесного, идеала и реальности, признания



греховности рода людского и возможности спасения, так оказался нужен и соцреалистический миф о реальности земного воплощения “здесь и сейчас” коммунистического идеала или хотя бы отдельных его “крупниц” [цит. соч.].

Таким образом, явно противоречива позиция автора по отношению к мировоззренческому основанию его рассуждений. Во второй части статьи налицо не только принципиально антирелигиозная

и антиплатоническая установка, но и, похоже, тяготение к постмодернистским идеям. Но если пойти до логического конца, то надо отрицать не только идеалы, но и любые базовые и незыблемые ценности и регулятивы, а также истину, рациональность, науку, образование, как того и требует постмодернизм. И уж, разумеется, не проводить никакого различия между «здоровой» и «нездоровой» мифологией.

Отметим в связи с этим, что постмодернизм давно подвергнут аргументированной критике по всем параметрам, на чем мы не будем останавливаться. Кроме того, повторим еще раз: господство узкоматериалистических науки и философии — просуществовавшее очень краткое время по историческим меркам! — рушится на наших глазах. Да, социализм является квазирелигиозной доктриной, о чем уже многократно говорилось. И в этом, на наш взгляд, сила, а не слабость данной доктрины. Разумеется, на практике она подверглась и упрощению, и искажению, особенно в печально известные предвоенный и послевоенный периоды репрессий. Ни в коей мере не следует идеализировать социалистическое прошлое, закрывать глаза на темные пятна, которых хватало в нашей недавней истории. Но почему критики не берут во внимание, во-первых, совершенно реальные и впечатляющие достижения советского периода? Вспомним общеизвестные вещи: социальные гарантии; мощнейшее финансирование науки; лучшее в мире бесплатное и массовое образование (которое, кстати, перенимали многие самые престижные западные школы). Наконец, утверждаемые в обществе, культуре, образовании высокие нравственные идеалы, которые власти — даже вопреки своему невысокому моральному уровню — обязаны были проводить в жизнь. Что, кстати, и создавало в обществе несравненно более здоровый климат, чем сегодня.

Наконец, традиционно критикуя «советский тоталитаризм», автор ни слова не говорит о *предельно ложной мифологии «демократических» обществ*, где сама демократия — уже стопроцентный миф; а «права человека» превратились в «права» ЛГБТ и «афроамериканцев» — с откровенным подавлением интересов инакомыслящих. Но об этом уже столько сказано и написано, что не будем повторяться. Повторим еще раз главный вывод: утверждая разграничение «здоровой» и «нездоровой» мифологии, автор сам впал в противоречие. Если древние мифологии «здоровы», то так же здорова — подлинна — и мифология социализма, и это здоровое ядро в ней сохранялось несмотря на все искажения. И это хорошо видно на примере искусства, в частности направления соцреализма.

1. Гелий Коржев.

Гомер (Рабочая студия).

Левая часть триптиха

«Коммунисты».

1960.

Холст, масло.

290 x 140.

Государственный

Русский музей.

Источник: rusmuseumvrm.ru



2. **А.А. Дейнека.**
Будущие летчики.
1938.

Холст, масло.

160 x 131,5.

Государственная

Третьяковская галерея.

Источник: tretyakovgallery.ru

Перейдем теперь к оценке автором искусства соцреализма. С одной стороны, он верно отмечает, что «несмотря на внутренние ограничения в рамках идеологически заданной семантики соцреализма сохраняется достаточное художественное многообразие» [цит. соч.].

Но здесь снова возникает вопрос: разве «идеологические ограничения» — всегда зло? Если идеология была пронизана подлинной мифологией, то наряду с действительно неуместными и вредными были и совершенно верные рамки, —

именно порожденные классическими бытийными дихотомиями: *добро — зло; красота — безобразие, истина — ложь*. «Неограниченная свобода творчества», которую любят утверждать либеральные художники и критики, есть не что иное как хаос. Причем не Хаос в мифологическом и философском смысле — как неформленные первозданные энергии, основа материи, сфера приложения творческих сил, — а *антропогенный хаос*; образно говоря, «хаос помойки». Повторим еще раз: мир структурирован не нашими ограниченными человеческими сознаниями; он структурирован изначально. И именно



3. М.А. Савицкий.

Партизанская мадонна.

1967.

Холст, масло.

190 x 170.

Государственная

Третьяковская галерея.

Источник: tretyakovgallery.ru

древнейшие идеи о полярности бытия, о противоположности добра и зла, истины и лжи, красоты и безобразия — отражают эти глубинные векторы поляризации бытия. Поэтому **ограничения и самоограничения — неотъемлемый компонент любого подлинного искусства**, к которому в первую очередь относится искусство религиозное.

Далее в статье автор анализирует период оттепели и его отражение в живописи советских мастеров. По его мнению, здесь, хотя и с сохранившимися идейными рамками, произошло «...устранение социально-ритуальной мертвечины, откровенного вранья о реальности и “фанфар” (ставшего враньем пафоса, приторно-сахарного

приукрашивания и восхваления социалистической реальности); кроме того, «сверхчеловеки вновь стали “человеками”... героизм обрел земную размерность и трагическую содержательность, причем герой в своей борьбе мог не только победить, но и проиграть, в чем-то оказаться слабым, внутренне противоречивым и уязвимым, а его величие стало более соразмерным обычным людям, более земным и теплым» [цит. соч.].

Снова отчасти согласимся с автором. Но показательно, что для него и эти позитивные изменения — малоубедительны: «...новая социально-психологическая содержательность образов типичных соцреалистических героев не отменила, а лишь модифицировала мифологический характер самой художественно-образной “ткани” этих картин» [цит. соч.].

Получается, что, по мнению автора, «социалистические мифы» практически перечеркивают всё позитивное в художественном произведении. Так, например, «...портрет художника Евгения Гудина работы Е. Широкова, воплощающий архетипический миф творца как возвышенного героя — большого внешне и внутренне человека, ведомого любовью к жизни и людям и исполненного сознанием своей высокой миссии», — упоминается с явной долей скепсиса.

Но напомним, что множество искусствоведов с такой позицией не согласятся, так как, по их мнению, важен прежде всего *художественный уровень картины*. Критиковать произведение лишь за выраженность в нем определенного мировидения автора — по меньшей мере не соответствует задачам искусствоведения. Более того, в весьма близкие сюжеты и образы разные художники, как известно, посредством массы выразительных приемов вкладывают совершенно разные смыслы, и верно прочесть их — дело искусствоведа-профессионала.

Правда, отметим, что и этот подход нуждается в дополнении. Можно весьма талантливо, — более того, *художественно «заразительно»* (по выражению Толстого) — изобразить откровенное зло. Поэтому важны всё же именно подлинные мировоззренческие установки художника, где на первом месте стоит *нравственность*. В идеале же художник должен прозревать те самые глубинные основы Бытия, которые и отражаются в подлинной мифологии.

Но судя по всему, автор анализируемой статьи с этим как раз не согласен. Не случайно, в противоположность предыдущему примеру, в статье говорится об автопортрете М. Брусиловского («В мастерской»), который трактуется как «...демонстративное отталкивание от романтической мифологизации художника, через интимизацию, одомашнивание, “снижение” автообраза

и самоиронию освобождающего место для другого, не менее ценного мифа: о художнике — земном, бытовом человеке, художнике — частице обыденной жизни, посредством связи с ней, однако, укорененном в Бытии» [цит. соч.].

То есть, если следовать мысли автора, укореняет в Бытии не высокое, героическое, духовное начало (которое является, по автору, «нездоровой мифологией»), а приземленное, бытовое, «само-ироническое».

Соответственно, и конец статьи снова вызывает недоумение и обнажает противоречивость позиции автора. Выделяя (и как бы неявно одобряя) направления новой постсоветской мифологии, он относит сюда и обращение к античным мифологическим сюжетам; и к архаике, и к древней космогонии. И одновременно с этим — ««кафкианский» миф об отчуждении от мира и других людей, обезличенности/деперсонификации человека, распаде социальных связей и даже более фундаментальных причинно-следственных, что ведет к абсурду»; «свободное от советского наследия искусство постмодернистское, концептуалистское, “актуальное”, работающее с новой реальностью посредством нового языка арт-объектов, инсталляций» [цит. соч.].

Но, повторим, критикуемая «мифология социализма» как раз во многом пересекается с архаикой, античностью, космогоническими мифами. И разве все это самым радикальным образом не противоречит «кафкианскому мифу» и постмодернистским «исканиям»?

Из этого перечня возникает впечатление, что автор либо уже забыл про заданное вначале противопоставление здоровой и нездоровой мифологии, либо в этом делении стоял не на философской и/или научной позиции, а на позиции вполне идеологизированной; позиции либерала-западника сегодняшнего толка.

Заключение

Думается, что отмеченные выше противоречия объясняются как раз идейной ангажированностью, которую по отношению к себе почему-то всегда отрицают сторонники либералистских доктрин. К сожалению, в таких случаях чаще всего упускаются из виду два основных момента. Во-первых, без идеологии не существует ни одно общество, и это общеизвестно. Поэтому либеральные критики идеологии как таковой, — даже будучи профессионально грамотными и талантливыми, — тем не менее подвержены ей в полной мере. А именно: идеологии и, соответственно, мифологии либерализма современного толка, которая имеет целый ряд исходных образов, клише и установок. Во-вторых, уже множеством исследователей признано, что именно либералистская идеология на сегодняшний день стала наиболее политизированной, ложно-мифологической и противоречащей всему опыту человечества.

По-видимому, в искусствоведческом анализе следует либо вообще отказаться от оценки идейной составляющей того или иного произведения — что вполне законно, хотя и сужает горизонт исследования. Либо же внимательно следить за тем, чтобы в оценке идейного наполнения произведения соблюдалась максимальная взвешенность и научность, учитывая сложность проблемы и наличие разных точек зрения.

Литература

1. Аналитический теист: антология Алвина Платинги / сост. Дж.Ф. Сеннет; пер. с англ. К.В. Карпова; науч. ред. В.К. Шохин М.: Языки славянской культуры, 2014. 568 с.
2. Бердяев Н.А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. 479 с.
3. Булгаков С.Н. Свет невечерний. М.: Республика, 1994. 415 с.
4. Закс Л.А. Мифология forever. Универсальное/вечное и конкретно-историческое в мифологизме искусства соцреализма // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.845>.
5. Казютинский В.В. Космология, теория, реальность // Современная космология: философские горизонты. М.: ИФ РАН, 2011. С. 8–54. URL: <http://www.universalinternetlibrary.ru/book/44387/ogl.shtml> (дата обращения: 18.02.2022).
6. Торчинов Е.А. Религии мира: опыт запредельного. Психотехника и трансперсональные состояния. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1998. 384 с.
7. Alston W. Mysticism and Perceptual Awareness of God. In: William E. Mann (Ed.). *The Blackwell Guide to the Philosophy of Religion*. Oxford: Blackwell, 2005, pp. 198–219.
8. Schönecker D. The Deliverances of Warranted Christian Belief. In: Plantinga's 'Warranted Christian Belief': Critical Essays with a Reply by Alvin Plantinga. Dordrecht: De Gruyter, 2015, 2015, pp. 1–40.
9. Waardenburg, J.J. *Classical Approaches to the Study of Religion. Aims, Methods and Theories of Research*. The Hague – Paris: Mouton, 1973. Vol. 1. 742 p.

References

1. Sennett J. (comp.). *Analiticheskiy teist: antologiya Alvina Plantingi* [The analytic theist: an Alvin Plantinga reader]. Moscow, Languages of Slavic Culture, 2014. 568 p. (In Russian).
2. Berdyaev N.A. *Filosofiya svobodnogo dukha* [Philosophy of the free spirit]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 479 p. (In Russian).
3. Bulgakov S.N. *Svet nevecherniy* [The non-evening light]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 415 p. (In Russian).
4. Zaks L.A. Mythology forever. Universal/eternal and concrete-historical in the mythologism of the art of socialist realism // *Art of Eurasia* [Electronic journal]. 2022. No. 1 (24). DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.845> (In Russian).
5. Kazyutinsky V.V. *Kosmologiya, teoriya, real'nost'* [Cosmology, theory, reality]. *Sovremennaya kosmologiya: filosofskiye gorizonty* [Modern cosmology: philosophical horizons]. Moscow, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, 2011, pp. 8–54. Available at: <http://www.universalinternetlibrary.ru/book/44387/ogl.shtml> (accessed: 08.02.2022). (In Russian).
6. Torchinov E.A. *Religii mira: opyt zappedel'nogo. Psikhotehnika i ttranspepsonal'nyye sostoyaniya* [Religions of the world: Experience beyond limits. Psychotechnics and transpersonal states]. St. Petersburg, Petersburg Oriental Studies Center, 1998. 384 p. (In Russian).
7. Alston W. Mysticism and Perceptual Awareness of God. In: William E. Mann (Ed.). *The Blackwell Guide to the Philosophy of Religion*. Oxford, Blackwell, 2005, pp. 198–219.
8. Schönecker D. The Deliverances of Warranted Christian Belief. In: *Plantinga's 'Warranted Christian Belief': Critical Essays with a Reply by Alvin Planting*. Dordrecht, De Gruyter, 2015, 2015, pp. 1–40.
9. Waardenburg, J.J. *Classical Approaches to the Study of Religion. Aims, Methods and Theories of Research*. The Hague – Paris, Mouton, 1973. Vol. 1. 742 p.

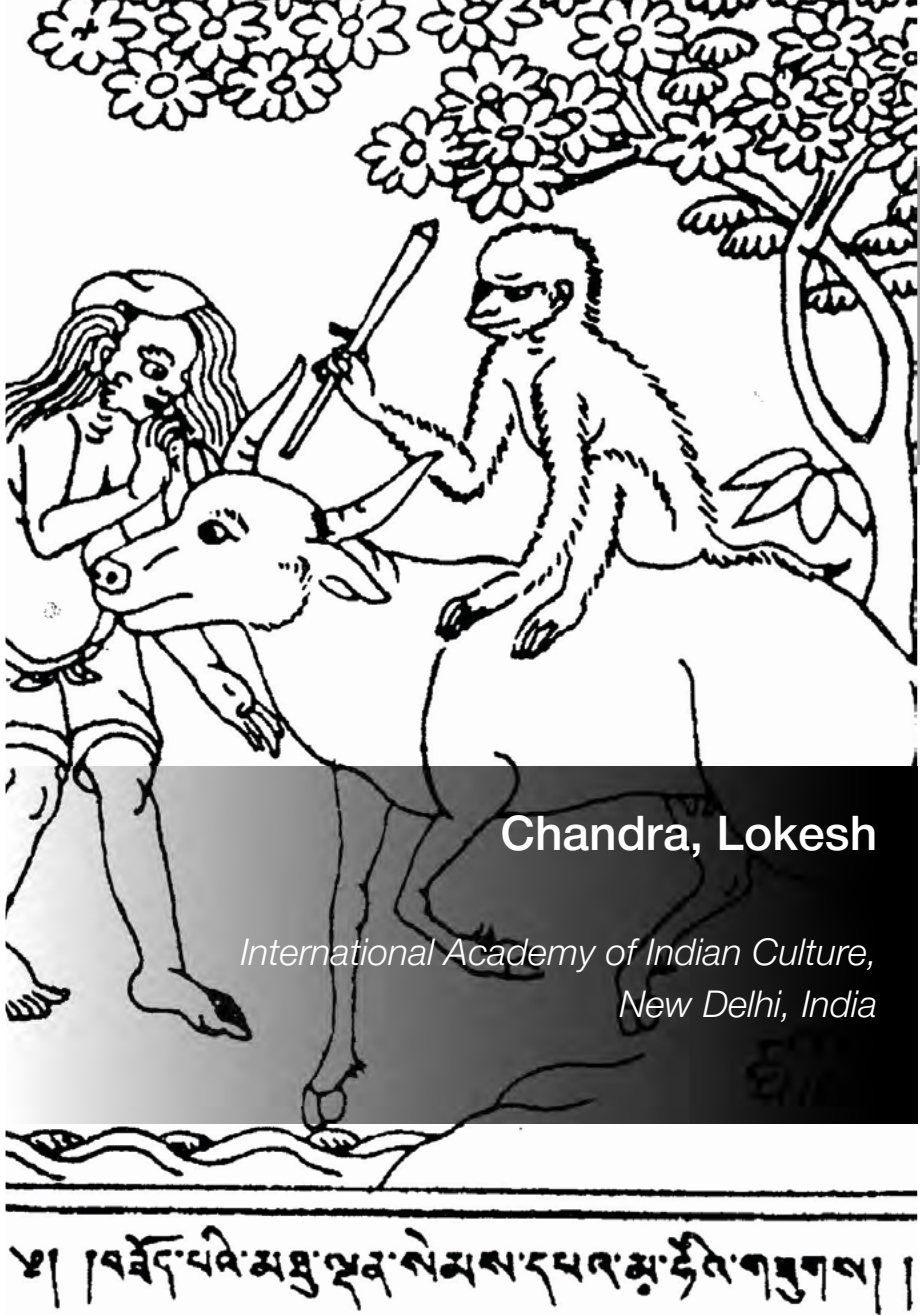
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Фотиева Ирина Валерьевна — доктор философских наук, доцент, профессор кафедры теории и практики журналистики, Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация, fotieva@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9918-1635>

ABOUT AUTHOR: Fotieva, Irina Valerievna — D. Sc. (Philosophy), Docent, Department of theory and practice of journalism, Professor, Altai State University, Barnaul, Russian Federation, fotieva@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9918-1635>

Для цитирования | For citation:

Фотиева И.В. Мифология соцреализма: политизированная конструкция — или возврат к истокам? // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). С. 182–191. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.017>
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/846>

Fotieva I.V. *The mythology of socialist realism: a politicized construction or a return to the origins? Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2022, No. 1 (24), pp. 182–191. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.017>. Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/846> (In Russian).



Chandra, Lokesh

International Academy of Indian Culture,
New Delhi, India

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ
ИКОНОГРАФИИ
ЛОКЕША ЧАНДРЫ

DICTIONARY
OF BUDDHIST ICONOGRAPHY
BY LOKESH CHANDRA

Чандра Локеш

Международная академия индийской культуры,
г. Нью-Дели, Индия

МАХИША-ДЖАТАКА

MAHISA-JATAKA

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.01.018
УДК 745.04+75.046(294.3)
Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена иконографии Махиша-джатака. Перевод статьи Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнен С.М. Белокуровой.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Локеш Чандра, Махиша-ка, Махиша-джатака, символика, иконография, Словарь буддийской иконографии, буддийское искусство.

ABSTRACT

The article is devoted to the iconography of Mahisa-jataka. The translation of Lokesh Chandra's article from the Dictionary of Buddhist Iconography was made by S.M. Belokurova.

KEYWORDS: dictionary of Buddhist Iconography, Lokesh Chandra, Mahisa-jataka, symbolism, iconography, Buddhist art.

Локеш Чандра.

«Словарь буддийской иконографии»

Том 7, с. 2039–2041

Махиша-джатака — 33 джатака (притча о земных воплощениях Будды. — *Прим. перев.*) из Джатакамалы Арьяшурь [2, с. 232–235].

Бодхисаттва, который жил в лесах и был покровителем буйволов, сам пребывая в теле Буйвола. Его мысли были темны, как и его облик, но он прилагал усилия в стремлении к праведности. В том же лесу жила обезьяна, настолько погрязшая в грехе, что ей доставляло огромное удовольствие мучить Высшее Существо. Когда обезьяна ехала верхом на Буйволе, перед ней появился якша (природный дух. — *Прим. перев.*) и обратился к Бодхисаттве с просьбой не позволять обезьяне этого. Но Высшее Существо лишь произнесло проповедь о терпении, чтобы пробудить сознание обезьяны. И якша был им доволен, обучил его защитным чарам и исчез. Джатака иллюстрирована в Пантеоне Астасахашрика [1, с. 1772].

Махишака — демон с головой быка, причиняющий вред детям, упоминающийся в китайском тексте Ху-Чу-Тун-Цзу то-ло-ни чин [3, с. 488; 5, с. 1028а; 6, с. 440], который был переведен Бодхиручи в 508–535 гг. Это дхарани (заклинание. — *Прим. перев.*) для защиты детей. Китайский вариант имени Мо-И-Чэ происходит из хотанского. В хотанской надписи есть такие слова: «Имя — Мамджука, вид его — бык» (из письма проф. Х.В. Байли от 01.03.1974). В китайском тексте говорится: «Этот женский дух зовется Мо-И-Чэ. Если у девочки есть боль в груди, а ее мать видела быка во сне, значит, это именно дух причиняет вред ребенку. Принеси жертву духу, и всё будет благополучно». Дхарани выполнено на листе дерева потхи из Тунь-хуана и сейчас хранится в Британском музее [4, с. 177; 7, с. 170–173].



1. Махиша-джатака

Литература

1. Chandra L. *Buddhist Iconography*, Satapitaka Series, No. 342. New Delhi, Aditya Prakashan, 1991.
2. Kern H. *Manual of Indian Buddhism*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1974. 145 p.
3. Nanjio B. *A Catalogue of the Chinese Translation of the Buddhist Tripitaka*. Oxford: Clarendon Press, 1883. 36 p.
4. Stein R.A. *L'Annuaire du College de France*. Paris, 1973.
5. Taisho Shinshu Daizokyo Zuzo. *The Tripitaka in Chinese* (picture section) / ed. by J. Takakusu and G. Ono. Tokyo, Daizo Shuppan Kabushiki Kwaisha, 1924–1929.
6. *The Tripitaka Koreana* (lit. Goryeo Tripitaka) or Palman Daejanggyeong ("Eighty-Thousand Tripitaka").
7. Waley A. *A Catalogue of Paintings recovered from Tun-huang by Sir Aurel Stein*. London, Printed by order of the Trustees of the British Museum and of the Government of India. 1931. 328 p.

References

1. Chandra L. *Buddhist Iconography*, Satapitaka Series, No. 342. New Delhi, Aditya Prakashan, 1991.
2. Kern H. *Manual of Indian Buddhism*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1974. 145 p.
3. Nanjio B. *A Catalogue of the Chinese Translation of the Buddhist Tripitaka*. Oxford, Clarendon Press, 1883. 36 p.
4. Stein R.A. *L'Annuaire du College de France*. Paris, 1973.
5. Taisho Shinshu Daizokyo Zuzo. *The Tripitaka in Chinese* (picture section). Ed. by J. Takakusu and G. Ono. Tokyo, Daizo Shuppan Kabushiki Kwaisha, 1924–1929.
6. *The Tripitaka Koreana* (lit. Goryeo Tripitaka) or Palman Daejanggyeong ("Eighty-Thousand Tripitaka").
7. Waley A. *A Catalogue of Paintings recovered from Tun-huang by Sir Aurel Stein*. London, Printed by order of the Trustees of the British Museum and of the Government of India. 1931. 328 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Чандра Локеш — профессор, доктор литературы и философии, академик, почетный директор, Международная академия индийской культуры; вице-президент Индийского совета по культурным связям; председатель Индийского совета исторических исследований, г. Нью-Дели, Индия.

Перевод с английского: С.М. Белокурова.

ABOUT AUTHOR: Chandra, Lokesh — Professor, Doctor of Literature and Philosophy, Academician, Honorary Director, International Academy of Indian Culture; Ex-President of the Indian Council for Cultural Relations (ICCR); Chairman of the Indian Council of Historical Research, New Delhi, India.

Translated from English by S.M. Belokurova.

Для цитирования | For citation:

Чандра Л. Махиша-джатака // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). С. 192–195.
DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.018> URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/823>

Chandra L. Mahisa-jataka. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2022, No. 1 (24), pp. 192–195.
DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.018>. Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/823> (In Russian).

«ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ».
ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ВЛАДИМИРА ГАЛАТЕНКО (1949–2021)
В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Российская академия художеств 14–23 января 2022 года представила выставку заслуженного художника РФ, члена-корреспондента РАХ Владимира Ивановича Галатенко (1949–2021) «Жизненный путь». Экспозицию составили около пятидесяти живописных и графических работ разных лет.

«Владимир Галатенко — типичный романтик, склонный не столько фиксировать различные состояния природы, сколько преобразовать и обобщать их в собственных лирических переживаниях. Его картины — продуманные, сложносоставные — можно условно назвать “видениями”. Это своего рода живописный идеализм, погружающий нас

в плавно и почти незаметно для глаза перетекающие цвета и формы, в световую и тоновую среду... В своих лучших вещах он остается поэтом цвета и света».

В.И. Галатенко родился в 1949 году в Лиманском районе Астраханской области. В 1972 году окончил Астраханское художественное училище, в 1983 — факультет прикладного искусства Московского текстильного института имени А.Н. Косыгина. Он участник свыше ста московских и международных выставок, художественного оформления павильонов ВДНХ, церемонии открытия и закрытия XXII Летних Олимпийских игр.

Как художник-иллюстратор сотрудничал с журналами «Юность», «Сельская новь», «Московский журнал», являлся членом редакционного совета и главным художником международного литературного альманаха «Человек на Земле», проиллюстрировал более тридцати книг. В.И. Галатенко часто путешествовал, создавая многочисленные обширные циклы произведений, отличающихся утонченной фантазией и декоративностью. Пейзажные образы Астраханской области, Карелии, Сибири, Сахалина, Москвы и Подмосковья, Тбилиси, виды западноевропейских городов Гётеборга, Трира, Парижа передают уникальность авторского мироощущения.

Исследователи отмечают, что главным достижением художника стало создание степного астраханского пейзажа как типа. *«Я родился в степи, на железнодорожном полустанке. Летом сорок градусов жары — норма, обыденность. В июне степь выгорала, становилась однородной, безликой. Зато весной, в апреле, на Пасху — буйство дивных в своей простодушной красоте трав. Поля крохотных белых и желтых степных тюльпанчиков, алых маков. Цветут дикие ирисы, бело-розовые выюнки в тени обочин, в кустах полыни полыхают разноцветными огоньками так называемые лампадочки. Это сказочное богатство, ускользающее на глазах, характерную мимолетность хотелось запечатлеть. Если не зарисуешь — бесследно исчезнут»*, — вспоминал художник в интервью Т. Шехановой.

Видения цветов — детей богини Флоры — занимают важное место в творчестве художника как зримое явление красоты, загадочности и постоянного обновления земного бытия. Владимир Галатенко находит изысканное равновесие между точностью исследователя и поэзией живописца. Благородство художественного языка особенно явно в разработке темы Прекрасной Дамы как целостности внешнего и внутреннего совершенства.

Большое значение для творчества художника имел графический цикл интерьеров и пейзажей музея-усадьбы А.П. Чехова «Мелихово». В этих листах Галатенко находит особенно выразительное сочетание поэтического восприятия и лаконичности пластического решения. Художник выходит за рамки прямой изобразительности. Образы экспозиции музея, созданные им, передают живой дух чеховской усадьбы.

В последние годы художник обращался к событиям военного времени. В картине «Памяти моей мамы» изображена простая русская женщина, утомленная прозаичным, тяжелым, но незаменимым трудом на железной дороге. Лишенное пафоса полотно преисполнено суровой героики, что подчеркивает цветовая ограниченность палитры и лаконичность рисунка. Владимир Галатенко

предполагал создать целую серию произведений о тружениках тыла в годы Великой Отечественной войны.

Ощукая живое биение жизни и постоянную связь с малой и великой Родиной, художник передал часть своих работ для создания в родном селе Яндыки музейно-выставочного центра — филиала Астраханской государственной картинной галереи им. П.М. Догадина, сотрудничал с Всероссийским общественным благотворительным фондом Алексея Фатьянова, с «Национальным АРТийским движением России», с Тюменским региональным общественным благотворительным фондом «Возрождение Тобольска», с Фондом поддержки культуры, народных промыслов и ремесел «Возвращение к истокам» в Нижегородской области.

В знак признания заслуг перед отечественной культурой В. Галатенко удостоен медали Российской академии художеств (2019). Его имя внесено в энциклопедию «Художники детской книги СССР. 1945–1991», в европейскую энциклопедию «Художники всех времен и народов» (т. 57, Мюнхен–Лейпциг, 2008). Творчество В.И. Галатенко занимает достойное место в пространстве российского изобразительного искусства.

Материал подготовлен на основе статьи Вильяма Мейланда.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

«СОЛНЦЕ В МОЕМ ДОМЕ».
ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ
МЛАДЫ ФИНОГЕНОВОЙ
В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Российская академия художеств 19 января — 6 февраля 2022 года представила выставку произведений заслуженного художника РФ, члена-корреспондента РАХ Млады Константиновны Финогеновой. В ретроспективной экспозиции было представлено более 100 живописных и графических произведений, созданных автором в разные периоды художественной биографии. На полотнах художника — лирические пейзажи, интерьеры и жанровые картины, но большая часть работ посвящена теме дома как центра

вселенной. «Мне кажется, что восприятие мира каждый человек начинает через восприятие своего дома, через отношение к нему. Стремление поделиться своей любовью к окружающей природе, дому, свету владеет мною столь сильно, что сама живопись является лишь средством передачи моих чувств», — комментирует мастер свое творчество.

Профессиональную деятельность Млада Константиновна начала в семидесятые годы прошлого века. Зимние пейзажи того периода отличаются четкой, ясной композицией, выразительными

сюжетами, призывной плакатностью. Но при этом они вписываются в лучшие традиции советского искусства, вызывая в памяти произведения А.А. Дейнеки и Г.Г. Нисского. Однако в процессе становления творчества М. Финогеновой удалось создать свой собственный, уникальный стиль.

Русский дом стал главной темой Млады Финогеновой: изображенный в разное время года, теплым вечером или в жаркий полдень, он является центром мироздания, вокруг которого происходит течение времени. Такой эффект был бы невозможен без виртуозного владения художественными приемами. Задушевное восприятие дома и природы возникает благодаря сбалансированному по тону цветовому разнообразию. Цвет никогда не бывает пестрым, он не разрывает поверхность холста. Спокойное цветовое звучание входит в образ гармоничной жизни обитателей сюжетного действия. Ближний и дальний план интерпретируются мастером как единое, целостное пространство, перспектива не упирается в далекие просторы за террасой или окном. В работах Млады Финогеновой интимность интерьера вдруг выносится в открытый пейзаж, а гармония русского пейзажа возвращается в интерьер.

По словам Млады Константиновны, она с семьей специально поселилась в поселке Борисоглебском, вдали от столичной суеты, где они «обрели свою духовную родину». Древние памятники российской истории, Борисоглебский монастырь, церкви, их гармония с живописной природой и неторопливый жизненный уклад, хранящий культурные традиции русской провинции, оказали на художника большое влияние и явились для нее

источником постоянного творческого вдохновения. В многочисленных поездках по России, география которых простиралась от Ярославской области до Берингова моря, автор всегда находит тихий уголок, который отвечал бы ее стремлениям и становился сюжетом нового произведения. С этими необыкновенными холстами и графическими зарисовками можно было познакомиться на новой выставке в залах Российской академии художеств.

М.К. Финогенова родилась в 1941 году в Москве. Выросла в художественной семье и с детства была окружена атмосферой искусства, так как ближайшими друзьями родителей были А.А. Пластов, Д.К. Мочальский, Г.Г. Нисский. Получила академическое художественное образование. Сначала училась в знаменитой Московской средней художественной школе, затем окончила Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова, где руководителем ее мастерской был народный художник СССР, профессор Е.А. Кибрик. С 1969 года является членом Союза художников СССР, в 2010 году награждена медалью «Шувалов» Российской академии художеств, в 2015 году — дипломом и золотой медалью Союза художников России им. В.И. Сурикова за выдающийся вклад в изобразительное искусство России. Работы М.К. Финогеновой хранятся в музеях, галереях, частных собраниях России и за рубежом.

*Материал подготовлен на основе статей
Виталия Манина и Натальи Крыловой.*

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

«МАГИЯ ПЛЕНЭРА».
ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ЕВГЕНИЯ РОМАШКО
В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Российская академия художеств 2–13 февраля 2022 года представила выставку живописи «Магия пленэра» народного художника РФ, академика, члена президиума Российской академии художеств, первого вице-президента Творческого союза художников России, заведующего кафедрой академической живописи Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова Евгения Викторовича Ромашко, посвященную 60-летию художника.

В экспозицию вошли работы, созданные за последние десять лет. Часть из них неоднократно демонстрировалась на персональной передвижной выставке, с успехом прошедшей в Смоленске, Кирове, Орле, Владивостоке, Саратове, Ставрополе, Йошкар-Оле и других городах России, а также в Словакии и Китайской Народной Республике. Некоторые произведения представлены зрителю впервые.

Евгений Ромашко родился в 1962 году в г. Запорожье. В 1985 году окончил Московское высшее

художественно-промышленное училище (б. Строгановское). В настоящее время ведет активную творческую и общественную деятельность, является автором ряда масштабных художественных проектов в Москве и регионах: «Живописная Россия», «Наш мир. Новая реальность», «Ars longa», «Искусство сегодня», «Живопись и рисунок. Строгановская школа».

В своем творчестве художник продолжает традиции реалистической натурной школы живописи, его имя стоит в ряду таких мастеров, как Михаил Абакумов, Григорий Чайников, других крупных живописцев второй половины XX — начала XXI века. Он мастер композиции, тонкий колорист, блестяще передающий ощущения света, воздуха и пространства. Его пластический язык строится на отказе от резких контрастов, увеличении звучности цвета внутри классической палитры (часто в тенях), приверженности к тону и сложносоставным замесам, пастозности письма, совмещении работы кистью и мастихином. Движением мазков, то фактурных, почти рельефных, то прозрачных, он с удивительной точностью и проникновенностью создает подвластные только чуткому глазу и абсолютному слуху образы природы. В построении пространства особое внимание уделяет световоздушной среде. Его работы наполнены светом, рефлексам, движением и внутренней жизнью. Искрящееся солнце, на просвет написанные облака, разнотравье и горы в контражуре, скользящий по касательной свет, тени от деревьев на земле и на снегу и многие другие природные состояния, подсмотренные и акцентированные во время работы на пленэре, становятся импульсом, основой создания художественного образа.

В творчестве Евгения Ромашко есть несколько ведущих тем: пейзаж Москвы в сочетании истории

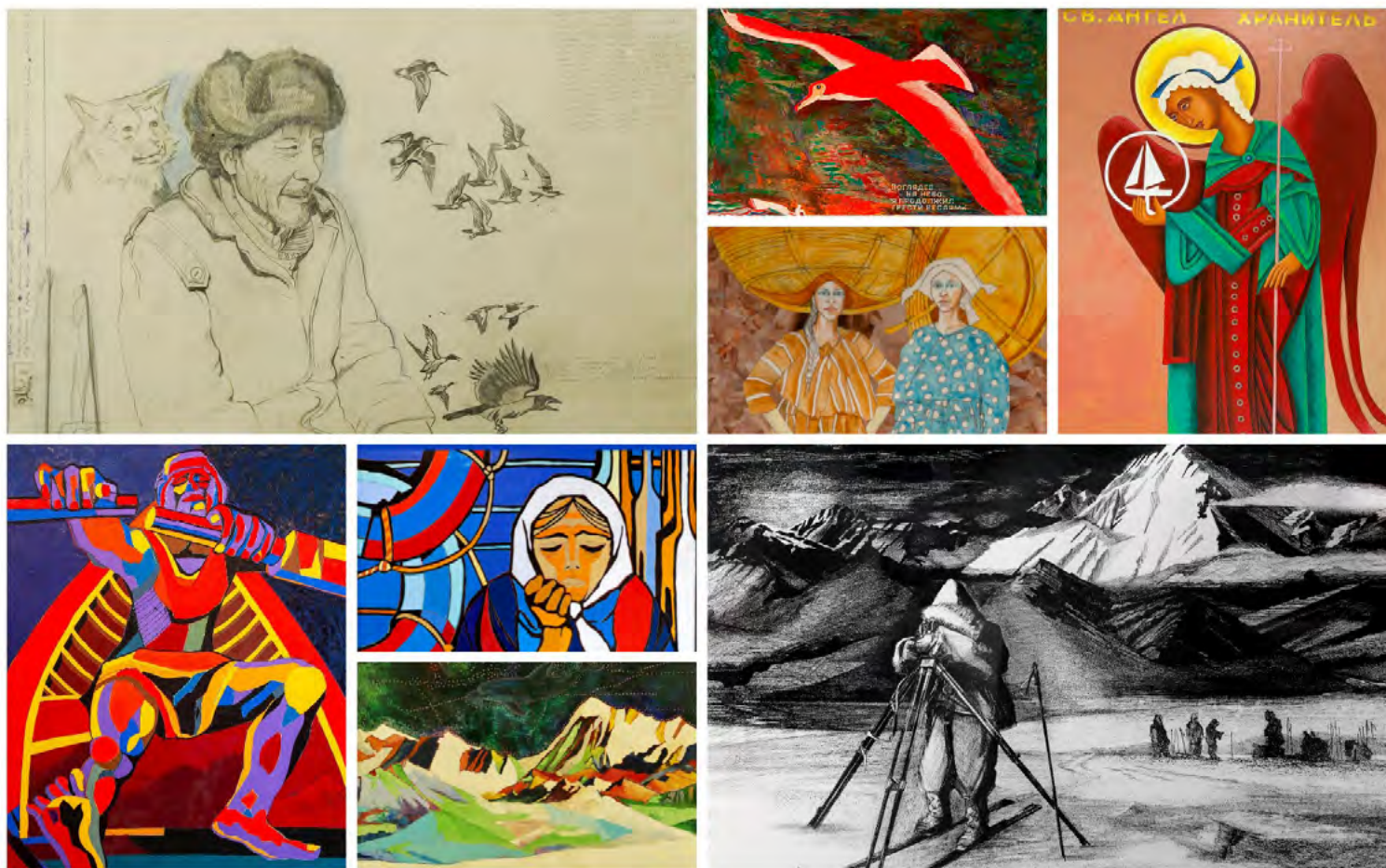
и современности; малые города России, среди которых отдельное место занимают Переславль-Залесский и Суздаль; страны и города зарубежья; природный ландшафт — в основном средней полосы, Алтая, окрестности Академической дачи им. И.Е. Репина. Часто в работах можно встретить повторяющиеся полюбившиеся мотивы и сюжеты, в которых почти физически ощущается преданность утверждающей жизнь природе. Автор работает исключительно с натуры и стремится сохранить даже в больших многосеансных холстах свежесть и живость впечатления, звучания красок.

Его произведения подобны «автопортретам» эмоциональных состояний автора. Под кистью Ромашко давно привычное наполняется живым дыханием сегодняшнего мироощущения. Он последовательный продолжатель больших традиций российской художественной культуры, наделенный даром видеть то, что «временем сокрыто», пробуждать в зрителях многоассоциативные ощущения таинственной, бесконечной красоты.

Произведения художника хранятся в Воронежском областном художественном музее им. И.Н. Крамского, Вятском художественном музее имени В.М. и А.М. Васнецовых, Ивановском областном художественном музее, собраниях художественных музеев Кинешмы, Костромы, Переславля-Залесского, Плёса, Владивостока, Йошкар-Олы, Рязани, Саратова, Смоленска, Ставрополя, Тулы, других российских городов, в Музее акварели г. Мехико (Мексика), в музеях Лю Минсю в г. Харбине и г. Даляне (Китай), в собрании Российского фонда культуры, в частных коллекциях в России и за рубежом.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

«ПУТЕШЕСТВИЕ ДЛИНОЮ В ЖИЗНЬ».
ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ФЁДОРА КОНЮХОВА В МВК РАХ



Российская академия художеств 4 февраля — 6 марта 2022 года представила выставку произведений действительного члена Русского географического общества и академика РАХ Фёдора Филипповича Конюхова «Путешествие длиною в жизнь». Восхождение на Эверест, кругосветные одиночные плавания, полеты на воздушном шаре — жизнь Федора Конюхова полна опасных приключений и интересных встреч. Самый известный путешественник современности прославился не только своими экспедициями, он также признанный художник-график, живописец, писатель и педагог.

Представленная экспозиция объединила живопись и графику автора и явилась частью художественной коллекции, которая охватывает три десятилетия путешествий по всему миру — от ранних работ, написанных в 1970–1980-е годы, до картин, созданных в 2000–2020-х. Это сюжетные картины и портреты, анималистические мотивы и свободные пейзажные импровизации, масштабные, экспрессивные, отмеченные условностью живописного решения и порой тяготеющие к чистой абстракции.

Ранние работы художника относятся к началу 1970-х годов. Несколько лет, проведенных

в научно-исследовательской экспедиции на Чукотке, позволили ему создать сотни графических произведений на тему «Жизнь и быт народов Севера». Зарисовки, сделанные во время многочисленных экспедиций, а также по результатам посещения различных стран, впоследствии легли в основу его живописных полотен, графических листов, литографий, офортов, в которых художник стремился создать гармоничный образ единения человека и природы.

Федор Филиппович совершенствовал мастерство, работая над графическими сериями в домах творчества «Челюснинская» и «Сенеж», позже в художественных студиях за рубежом. Приезд весной 1981 года в дом творчества «Челюснинская» положил начало его систематическому труду в графике. В том же году его графические произведения впервые были экспонированы на республиканской молодежной выставке. Привлекали в них знание и прочувствованность темы, выразительность решений. В 1982 году он уже отобрал серию рисунков для перевода их в офорт, и здесь огромную роль в становлении мастерства Конюхова сыграла А. Билль — его художественный руководитель. Количество созданных им листов побило рекорд. В ту пору Федор Конюхов, увлеченный романтикой увиденного, изображает и величественный морской пейзаж, и борьбу мужественных людей со стихией, и жизнь наших «братьев меньших».

Ф.Ф. Конюхов написал более 20 книг с авторскими иллюстрациями о состоявшихся путешествиях, является постоянным участником российских и международных выставок. С большим успехом прошли персональные выставки художника на крупнейших российских площадках: в Московском музее современного искусства (2015), в Дальневосточном художественном музее (Хабаровск, 2019), в Государственном Русском музее (Санкт-Петербург, 2019), в Музее Мирового океана (Калининград, 2020), в Самарском областном художественном музее (2021) и в Центре «Космонавтика и авиация» на ВДНХ (Москва, 2021). Он член Союза художников СССР (1983) и Московского союза художников (1996).

Мастер создал более трех тысяч картин, автолитографий, рисунков, коллажей в различных техниках. Структурной основой работ

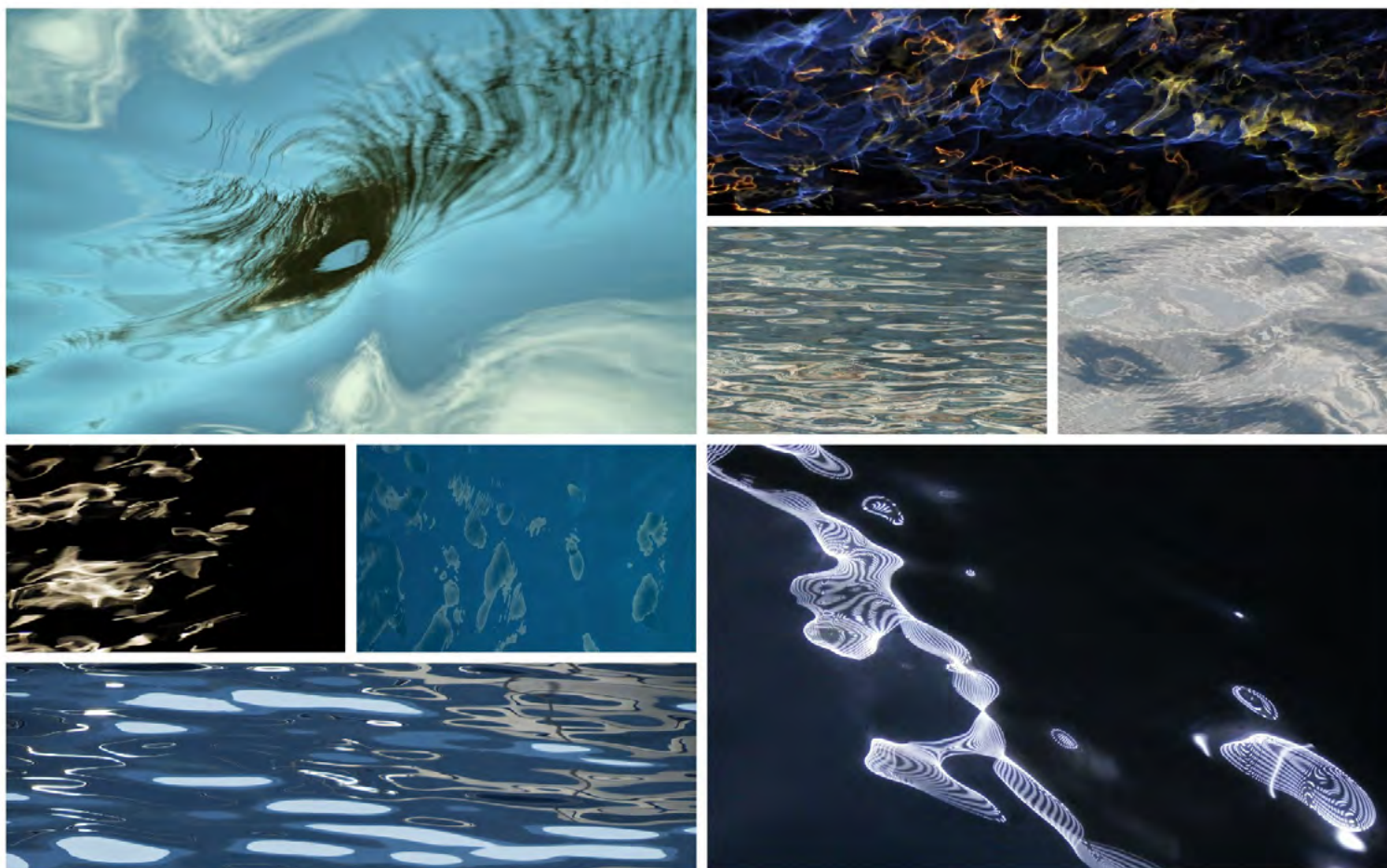
Конюхова служит волевой контурный рисунок. Он формирует каркас изображения, подобный сжимающей глобус сетке меридианов и параллелей. Художник не стремится поразить нас иллюзией глубины и объема, его пластическая драма разворачивается на плоскости. Порой он превращает картину в сложный мозаичный узор, где за танцем линий и цветовых пятен не сразу разглядишь фигуры и элементы пейзажей. А иногда словно вырезает изображение в поверхность холста или бумаги: минимальный, строго взвешенный набор форм и цветов создает образ пространственно-временного измерения, сообразного геологическим эпохам или космогоническому эпосу.

Конюхов любит и умело использует в своих произведениях технику ассамбляжа, создавая уникальные инсталляции-повествования. Например, для работы «Ангел-хранитель» холстом послужила ткань от воздушного шара, на котором он совершил кругосветное путешествие летом 2016 года. После приземления в Австралии оболочку шара разрезали на кусочки, и ее часть стала основой для новой работы автора. Это заложило особый смысл картины, ведь благодаря этой ткани художник продержался в воздухе на высоте 10 км в течение 11 дней, облетел вокруг света со скоростью 250 км/ч. Как говорит Конюхов, именно в таких рискованных экспедициях «чувствует, что рядом всегда присутствует Бог». Обращаясь к иконографии христианских образов, художник инсказательно раскрывает в своих произведениях содержание путешествия как вечного странствия и подвижнического пути, имеющего одновременно земное и сакральное измерение.

Цвет в картинах Конюхова далек от похожего на привычные пейзажные портретные или сюжетные изображения. Красный разных оттенков, желтый густой, синий и зеленый передают не столько реальность, сколько «восприятие и эмоции, страх, радость и восторг», испытываемые автором, вспоминающим пережитое. И творчество художника-путешественника — лучшее доказательство точности и честности сказанного и изображенного им на холсте.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

«СКРЫТЫЙ ПОТОК КРАСОК».
ВЫСТАВКА ФОТОГРАФИЙ
МАРЧЕЛЛЫ СИМОНЕЛЛИ В МВК РАХ



Выставка «Скрытый поток красок», организованная Итальянским институтом культуры в Москве совместно с Российской академией художеств, 9 февраля — 6 марта 2022 года представила работы, посвященные теме воды, известного итальянского фотографа Марчеллы Симонелли.

Марчелла Симонелли родилась в 1955 году в Неаполе. Там же училась на юридическом факультете, а в 1979 году по случаю окончания учебы получила в подарок свой первый фотоаппарат. По признанию фотографа, камера изменила ее жизнь, заставив взглянуть на мир по-новому. Пейзажи и архитектура стали любимыми предметами

для съемки, посредством которых автор стремилась передать атмосферу места и собственные эмоции. Любовь к деталям, насыщенным цветам и контрастам привели к увлечению водной стихией. Тема воды заняла одно из главных мест в творчестве Марчеллы Симонелли: очаровываясь игрой света на ее поверхности, улавливая разнообразные ритмы движения волн, автор делает попытку зафиксировать те состояния, которые могут наиболее точно выразить сущность этой стихии и передать зрителю эмоции, испытанные во время созерцания.

Как известно, вода — источник жизни и энергии, красоты и благополучия, мост, соединяющий

страны и людей. Поверхность воды и отражения на ней подчас являются лишь плоским фоном, а иногда вдруг приходят в движение и покрываются мелким узором с бесконечными оттенками, похожими на мазки кисти художника. Пропуская через себя реальность, вода отражает ее под другим углом, меняя наше восприятие окружающего мира. Фотограф убеждена: сохраняя свою природу, но постоянно преображаясь, вода отражает и внутренний мир человека — неуловимый и постоянно движущийся.

Авторы экспозиции (куратор: Джованна дала Кьеза) предложили задуматься о многих важных темах: о красоте, жизни, окружающем мире,

правах и неравенствах, спасении и надежде. Одной из целей выставки было добиться эффекта полного погружения зрителя в визуальные, звуковые и эмоциональные вибрации. *«Звуки и цвета — это вибрационные явления одной и той же природы, рецепторами которых является человек: цвета воспринимаются быстрее, чем звуки, но, в конечном итоге, именно вибрация вызывает наши эмоции»* (Морис Тузе).

На основе материалов Итальянского института культуры в Москве.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«О РОССИИ С ЛЮБОВЬЮ». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВАСИЛИЯ НЕСТЕРЕНКО В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 16 февраля — 6 марта 2022 года представила выставку произведений народного художника РФ, академика РАХ Василия Игоревича Нестеренко. В экспозицию, приуроченную к 55-летию художника и 35-летию его активной творческой деятельности, вошли произведения, созданные за последние пять лет. Многие из работ прежде ни разу не экспонировались: выставка стала своего рода интригой для коллег и почитателей творчества, хорошо знакомых со многими произведениями В.И. Нестеренко. В залах Российской академии художеств можно было не только увидеть новые работы, но и почувствовать, чем жил мастер эти пять лет, как были реализованы его творческие замыслы.

Василий Нестеренко начал свой творческий путь в середине девяностых годов. Его первая большая картина «Триумф Российского флота» оказалась и его первым успехом, сразу поставив его в один ряд с маститыми художниками.

В своих работах живописец продолжает лучшие традиции отечественной академической школы. Василий Нестеренко восстанавливал исторические росписи храма Христа Спасителя в Москве, расписывал храм Великомученика Пантелеимона на Святой Горе Афон, является автором серии картин для дворцового комплекса в Царицыно, его исторические полотна переводят в мозаики и устанавливают в самых знаковых местах страны. Яркие события российской истории, окружающий мир, человек и его духовная жизнь составляют основу его творчества. Несмотря на то, что художник обращается к эпическим темам, решенным в монументальной манере, при взгляде на его работы создается впечатление, что он лично исполнен чувства гордости за Россию.

Экспозиция выставки была поделена на три тематических блока. Один из них посвящен эскизам и проектам мозаик Главного храма Вооруженных Сил России в парке «Патриот» — поистине



титаническая работа заняла почти половину последних пяти лет.

Другой уникальный проект В.И. Нестеренко — творческий отчет о поездке в Сирию, где он вочию наблюдал последствия войны на древней библейской земле, нелегкую жизнь российской армии в самом средоточии конфликта, который был на слуху у всего мира. Многометровое полотно о наших солдатах и офицерах, триптих «Сирийская земля» и натурные зарисовки позволили зрителю почувствовать вкус истории, которая творится на наших глазах.

Значительная часть выставки была посвящена пейзажной серии «Рубежи России», созданной во время путешествий художника в труднодоступные, но от этого еще более манящие места нашей страны. Посетители выставки перенеслись на Камчатку, увидели вулканы и лавовые поля, вспомнили о легендарной «Земле Санникова», попали на вершину Эльбруса, оказались в тундре Новой Земли, лицом к лицу встретились с обитателями Арктики и Тихого океана.

В.И. Нестеренко родился в 1967 г. в Павлограде Днепропетровской области. Учился в знаменитой Московской средней художественной школе, затем

окончил Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова. Его учителями были известные художники Т. Салахов, Н. Присекин, Н. Дронов и др. Является членом Американской лиги профессиональных художников (ААРУ, 1992), членом Международной конфедерации художников ЮНЕСКО и Международного художественного фонда (1995), членом Московской организации Союза художников. Награжден орденом Сергия Радонежского II степени Русской Православной церкви (2000), орденом Андрея Рублева III степени от Московской патриархии (2004), медалью «Достойному» РАХ (2017). В 2000 г. по инициативе правительства Москвы создана Московская государственная картинная галерея Василия Нестеренко.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

«ТРУДНО БЫТЬ АНГЕЛОМ».
ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ
СЕРГЕЯ МИЛЬЧЕНКО В МВК РАХ



Российская академия художеств представила 2–27 марта 2022 года выставку произведений заслуженного художника РФ и академика РАХ Сергея Мильченко, приуроченную к его 60-летию. Экспозицию составили скульптурные композиции, удивительные по силе эмоционального воздействия и законченности пластического решения. В своих новых работах скульптор обращается к образу ангела, ставя перед зрителем важнейшие вопросы о смысле жизни в новой исторической реальности. Произведения мастера, объединенные под названием «Трудно быть ангелом», содержат в себе современную мысль о вечных ценностях, о жизни и смерти, о мире горнем и о мире

падшем, в центре которого стоит человек, тоскующий о потерянном рае.

Автор принадлежит к плеяде ярких и самобытных мастеров современного отечественного искусства — он успешно работает как в станковой, так и в монументальной скульптуре, продолжая традицию полихромии. В ракурсе его творчества — вечные темы и вечные вопросы, не осмыслив которые человек не сможет стать цельной личностью. Произведения Сергея Григорьевича — это настоящие литературные полотна: то философские трактаты, то евангельские притчи, то древние мифы или народные песни, выполненные из камня, дерева, стекла и металла.

Св. Иоанн Златоуст учил: «Весь воздух наполнен ангелами». Художник выбрал из этого сонма лишь нескольких. Его ангелы словно взяты из охранной Красной книги и находятся под угрозой исчезновения. В них нет религиозного начала, они не вестники, а странные пришельцы, заблудившиеся райские дети, которые, однако, не вызывают умиления. Несмотря на то, что у каждого героя в галерее мастера своя отдельная история, все вместе они составляют единую драму, в которой присутствует некая тайна, ключ к которой можно найти, только пройдя до конца все сцены. Эпиграфом к работам Сергея Мильченко могли бы стать слова о. Павла Флоренского о существовании двух форм реальности, видимой и невидимой, мира горнего и мира дольного, обоих созданных Творцом: «...Эти два мира — мир видимый и мир невидимый — соприкасаются. Однако их взаимное различие так велико, что не может не встать вопрос о границе их соприкосновения. Она их разделяет, но она же их и соединяет». Произведения Сергея Мильченко, представленные в новой экспозиции Музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств, дают уникальную возможность оказаться на этой метафизической «границе соприкосновения».

Сергей Григорьевич Мильченко родился в 1962 году в Московской области. Окончил Московскую среднюю художественную школу, затем Харьковский художественно-промышленный

институт. Автор работает как в станковой, так и в монументальной пластике. Им выполнены рельефы: «Взятие Исмаила», «Штурм Чертова моста» для памятника Александру Суворову в Екатерининском парке в Москве, памятник Андрею Первозванному в Харькове, мемориал жертвам фашистской оккупации Крыма 1941–1944 гг. в Симферополе, памятники Александру Алябьеву и протопопу Аввакуму в Тобольске и многие другие. Скульптор исполнил ряд произведений для российских и зарубежных храмов: композицию «Спас полуночный» для Вознесенской церкви (г. Вудчестер, Великобритания), выносной крест для кафедрального собора (г. Ланкастер, Великобритания), епископский посох и наперстный крест для кафедрального собора (г. Витби, Великобритания), а также скульптурный Деисус для монастыря Пресвятой Богородицы (г. Волсингхем, Великобритания). Работы мастера находятся в собрании Государственной Третьяковской галереи, Московском музее современного искусства и других российских музеях, а также в зарубежных коллекциях США, Франции, Голландии, Англии.

Материал составлен на основе статьи «Сон об ангелах» поэта и литературного критика Геннадия Красникова.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

«ПОРТРЕТ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ АЛЕКСАНДРА ШЕНГЕЛИЯ В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств представила 2–13 марта 2022 года ретроспективную выставку произведений скульптуры, живописи и графики члена-корреспондента РАХ Александра Левановича Шенгелия. Экспозиция позволила проследить

эволюцию творчества художника, познакомила с его авторскими исканиями в различных видах и жанрах изобразительного искусства.

Выпускник МГАХИ им. В.И. Сурикова, ученик знаменитого Л.Е. Кербеля, Александр Шенгелия



наиболее известен произведениями станковой и монументальной скульптуры. Виртуозное мастерство, изощренная декоративность, неисчерпаемая фантазия и творческое бесстрашие — пожалуй, главные его отличительные черты. Для его работ характерны глубокая содержательность, разнообразие тем, оригинальность композиционных решений. Художник в равной мере владеет мастерством академической лепки и пластических стилизаций.

На выставке были представлены скульптурные портреты — образы выдающихся личностей разных эпох и культур, композиции, посвященные философско-религиозным, этическим темам. Диапазон интересов Александра Шенгелия чрезвычайно широк: сотворение мира, античная и древне-сибирская мифология, индуизм, буддизм, библейские сюжеты, православие, современные духовные учения, музыка. Особого внимания заслуживают графические листы — архитектурные фантазии, на которые автора вдохновила полюбившаяся ему природа Испании.

«Судьба пытается научить художника самому сложному и фантастическому — жить одновременно в нескольких измерениях, превышающих три

общеизвестные», — говорит Александр Шенгелия. Он стремится создать портрет сложнейшего духовного мира человечества с его взлетами и падениями; видит в этом свою художническую миссию и сверхзадачу, что и объясняет выбор названия выставки.

Александр Леванович Шенгелия родился в 1948 году в Тбилиси. Окончил Московскую среднюю художественную школу, Тбилисскую академию художеств, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова (мастерская Л.Е. Кербеля). Член-корреспондент Российской академии художеств, член Союза художников России (СХ СССР, 1977), почетный член Творческого союза профессиональных художников, почетный член Творческого объединения «Созвездие видений», член Ассоциации музеев космонавтики России (АМКОС). Среди основных произведений: «Антивоенная демонстрация» (1986, гипс, роспись, 5,5 x 3,4 м, Национальный культурный центр, г. Казань.), «Не дадим врагу топтать землю русскую» (1980, триптих, Российская академия художеств), «Леонардо да Винчи» (1976, бюст, бронза, художественный музей г. Кургана), «Мексиканская

революция» (1982, шамот, Государственная Третьяковская галерея), «Два мастера (Феофан Грек, Андрей Рублев)» (1990, частная коллекция, г. Вашингтон) и другие. Награжден медалью «Достойному» Российской академии художеств за серию скульптурных произведений, посвященных историческому наследию России, дипломом Центра подготовки космонавтов им. Ю.А. Гагарина за популяризацию достижений отечественной космонавтики.

Работы представлены в Государственной Третьяковской галерее, Российской академии художеств, художественных музеях городов Кургана, Читы, Комсомольска-на-Амуре, музейных и частных собраниях России, Финляндии, Польши, Мексики, Панамы, США и других стран мира.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

«СВЯЗЬ ПОКОЛЕНИЙ». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГАЛИНЫ ВИЗЕЛЬ И ЕЕ СЕМЬИ В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств представила 16 марта — 3 апреля 2022 года выставку произведений народного художника РФ и академика РАХ Галины Михайловны Визель и членов ее семьи «Связь поколений». Экспозиция масштабного ретроспективного проекта занимала десять выставочных залов и показала всё разнообразие творчества мастеров художественной династии — керамику, живопись и графику, фотографию и дизайн.

Галина Визель принадлежит к поколению ведущих отечественных художников, вошедших в большое искусство со своей, философски осмысленной и эмоционально пережитой темой народов Севера. Она посвятила многолетнюю профессиональную творческую деятельность изучению и художественному осмыслению древней культуры Югры. В работах художника раскрываются не только мифологические и эстетические воззрения народов Сибири: обских угров, ханты и манси, различные пластические свойства материалов (керамики, бронзы), но и даны примеры удивительного сочетания глубоко народной традиции и эстетики «ученого», профессионального искусства. Творчество мастера относится к таким

фундаментальным категориям, как монументальное, классическое и народное.

Галина Михайловна Визель родилась в 1941 году в Тюмени. Окончила отделение художественной керамики Ташкентского театрально-художественного института им. А.Н. Островского. Живет и работает в Ханты-Мансийске. В активе художника участие более чем в 200 выставочных проектов, как групповых международных, так и персональных. Она обладатель ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени, профессор живописи и декоративно-прикладного искусства. Мастер ведет научно-исследовательскую работу, выступает на научных конференциях. Кроме того, Галина Михайловна блестящий педагог, подготовивший не одно поколение успешных молодых художников.

Галина Визель — художник многогранный, плодотворно работающий в различных техниках, видах, жанрах. Ее произведения являются знаковыми для многонационального отечественного искусства конца XX — начала XXI века и относятся к одним из самых значительных среди художественных композиций по силе воздействия и законченности пластического решения.



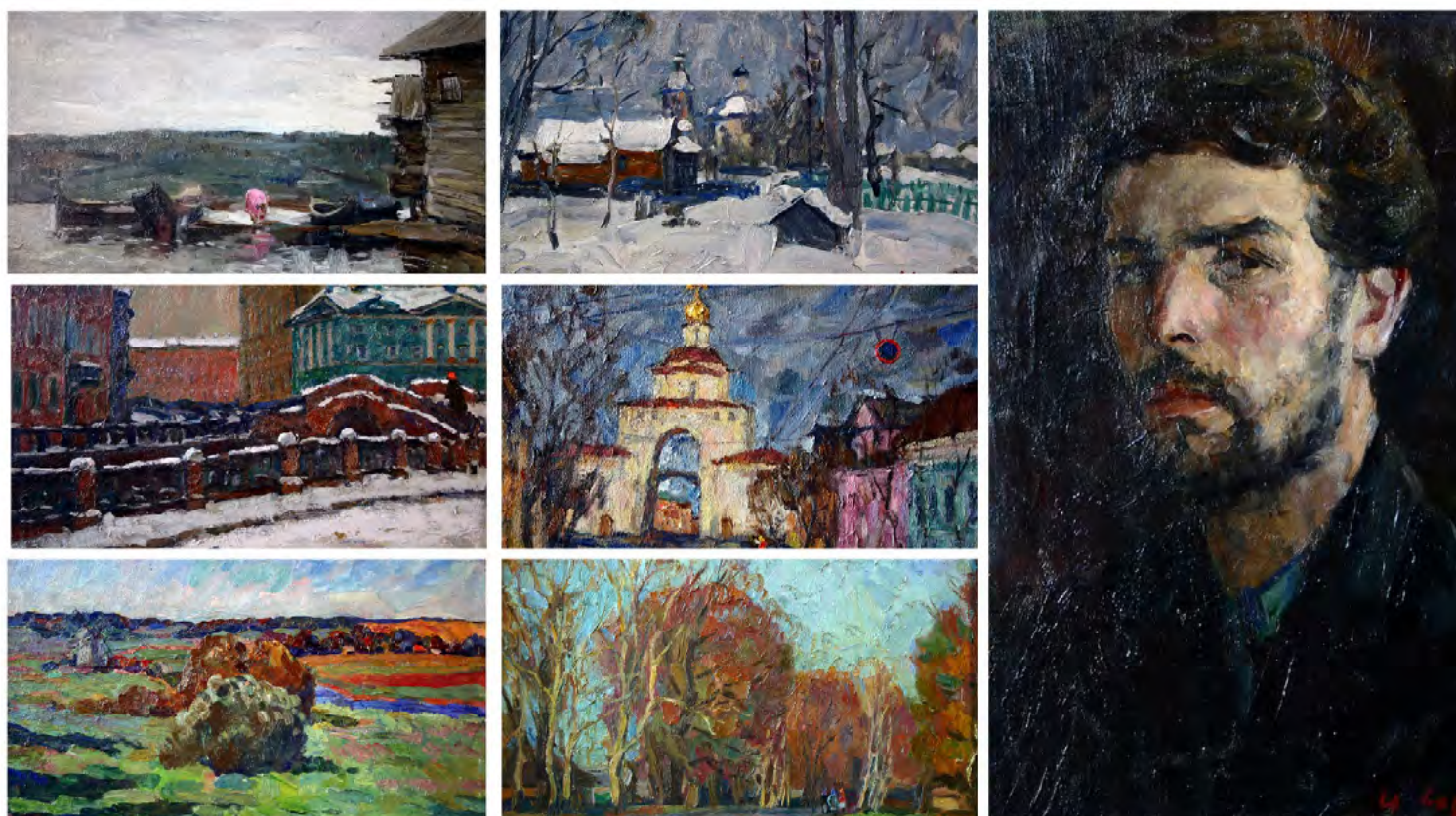
В экспозиции также были представлены графические работы заслуженного художника РФ Александра Георгиевича Визель, дизайн-проекты Глеба и Натальи Визель, керамика Инги Самурской-Визель (дочери), авторская фотография Кирилла Самурского, живопись и графика Ники Визель.

В рамках выставки состоялась презентация монографии Г.М. Визель, обобщающая многолетний труд уникального художника. Также

1 апреля 2022 года в Белом зале РАХ в очно-заочном формате пройдёт круглый стол «Мифы, легенды сказания в современном декоративном и народном искусстве. К вопросу о мифологическом сознании художника», организованный Отделением декоративных искусств и НИИ РАХ.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ИВАНА СОРОКИНА (1922–2004)
В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Выставка произведений народного художника России, лауреата Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина, академика Российской академии художеств Ивана Васильевича Сорокина (1922–2004), посвященная столетию со дня его рождения, состоялась 23 марта — 10 апреля 2022 года в Российской академии художеств. В экспозиции было представлено около 60 произведений разных лет из собрания семьи и частной коллекции.

Иван Сорокин — выдающийся мастер пейзажа, обладавший широким взглядом на искусство, умевший проникновенно, правдиво передать самобытную красоту русской земли, духовную наполненность каждого избранного пейзажного мотива. Дар колориста, полная внутренняя свобода, преклонение перед красотой окружающего мира — высокие его достоинства. Эмоциональность бук-

вально каждого мазка на холсте — характерный признак его авторской индивидуальности. Изысканный вкус, незаурядные артистические данные, полет вдохновения, совершенное мастерство рождали образные структуры, реалистические и по сути, и по форме, первородные, «сорокинские». Пейзажи его глубоко содержательны. Они пробуждают чувства добрые, дарят эстетическую радость, снимают с глаз пелену серости.

Художник успешно развивал традиции московской школы живописи с ее культурой цвета и свободной манерой письма, являясь одним из самых самобытных и одаренных ее последователей. Всю жизнь он писал только то, что его очаровывало, задевало за живое. Работал свободно, искренно, словно распахивая для нас окно в безграничный мир природы. «Писать надо чаще то, что видишь

внутренним оком. Природу нужно любить и созерцать, слышать биение ее сердца, впитывать ее дыхание», — завещал он.

Свойственная его творчеству душевность — коренное, традиционное качество русского искусства. Язык его живописи с годами трансформировался; от светотеневой лепки формы он шел к сильной, звучной цветописи. Удивительным образом психологичность и поэтичность пейзажа при этом не терялись. Укрупнялась мысль, обострялось чувство любви к родной земле, что вело к образному обобщению, «философствованию в живописи». *«Природа — это таинство, и, когда проникаешь в тайну, начинает получаться на холсте», — говорил мастер.*

И.В. Сорокин родился 21 мая 1922 года, в день Иоанна Богослова, в селе Гавриловском Московской области (б. Рязанской губернии). В 1939 году поступил в Московскую художественную школу, откуда был призван в ряды Красной Армии, окончил инженерное училище, воевал в составе штурмовой бригады на 1-м Прибалтийском фронте. Затем был отозван с передовой в Студию военных художников имени М.Б. Грекова, был на многих фронтах Великой Отечественной войны. В 1945–1951 годы учился в Московском художественном институте имени В.И. Сурикова. Будучи учеником выдающихся педагогов Василия Почиталова и Сергея Герасимова, Иван Сорокин глубоко усвоил основы профессиональной художественной школы. Но он не повторил учителей, а пошел в творчестве своим путем.

После окончания института он совершил творческие поездки по Енисею и Ангаре вместе с художником В.Г. Стожаровым, в Крым, на целинные земли Казахстана, в Архангельск и Дагестан. Уже в ранних работах проявился его мощный живописный темперамент. В 60-е годы Сорокин естественно перешел к сильной, яркой, полнокровно звучащей живописи цветом. Незабываемое впечатление произвели на него поездки в Новгород, Псков, Мордовию. Он открыл для себя напряженный колорит северной иконописи, красоту деревянной и белокаменной архитектуры Севера. В эти годы им созданы пластически мощные, решенные большими цветовыми плоскостями картины, и среди них особой торжественностью и величием отличаются пейзажи, органичной частью которых стали знаменитые памятники древнерусской архитектуры: Новгородский кремль, Кижи, Переславль-Залесский... В них чувствуется то огромное нравственное значение, которое имели эти святыни для жизни русского человека.

Одним из любимых сюжетов автора были праздники, будь то шумные базары в Борисоглебске или гуляния и ярмарки в Мордовии. В этих жанровых сценах человек — неразрывная часть окружающего мира, наполненного движениями воздуха, всех природных стихий, контрастами. Он также постоянно работал и в жанре портрета. Его героев отличает простота и отсутствие позы: они держатся спокойно и с внутренним достоинством.

В 1970-е годы художник активно обращался к пушкинской теме. Глубоко лиричны пейзажи Болдина, Михайловского, Ленинграда и его окрестностей. 1990-е годы — время раздумий автора о судьбе своего поколения, своей страны, активных творческих поисков мастера. Он подолгу жил и работал в любимом Переславле-Залесском, заповедном Усолье. Насыщенный цвет и тонкие световоздушные решения, ясность формы — характерные особенности пейзажей этих лет.

Иван Сорокин был убежден, что настоящая живопись, не обращаясь к пространным сюжетам, может передать всё. И доказал это по-своему. Он считал, что цель искусства — поднимать дух людей. И это ему удалось. Ему была отпущена долгая жизнь. Он прожил ее благодарно, исполнив свое предназначение. Произведения Ивана Сорокина пользуются заслуженной любовью как в нашей стране, так и далеко за ее пределами. Они представлены в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, во многих отечественных и зарубежных музеях и частных коллекциях.

Текст подготовлен на основе статьи искусствоведа Ю.А. Бычкова.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА
«ВАЛЕНТИН ТЕПЛОВ И УЧЕНИКИ»
В КРАСНОЯРСКЕ



В выставочных залах Регионального отделения УСДВ РАХ 25 января — 25 февраля 2022 года состоялась выставка «Валентин Теплов и ученики». Она приурочена к 70-летию Валентина Павловича Теплова, академика Российской академии художеств, заслуженного художника РФ, профессора, члена-корреспондента Петровской академии наук и искусств. Экспозицию составили около 120 работ юбиляра и его учеников, выполненных в различных графических техниках.

Валентин Павлович Теплов родился 12 января 1952 г. в Кемеровской области. Окончил Красноярское художественное училище им. В.И. Сурикова (театрально-декорационное отделение);

Московский полиграфический институт, факультет ХТОПП; творческие мастерские графики Российской академии художеств (отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока в Красноярске) под руководством профессора В.Н. Петрова-Камчатского. С 1990 г. по настоящее время работает в Красноярском государственном художественном институте (ныне Сибирский государственный институт искусств им. Д. Хворостовского), является профессором, заведующим кафедрой графики и руководителем творческой мастерской «Станковая графика» СГИИ.

Валентин Павлович с первых самостоятельных работ навсегда определил для себя любимую

графическую технику — пастель, которой не изменяет на протяжении всей жизни. Его работы — это портреты, пейзажи и натюрморт. Выверенная ясность и логика построения каждой композиции работает на чуть уловимом контрасте с мягкой бархатистостью пастели, с тонко настроенной нюансировкой оттенков. Цветовая палитра, как правило, сдержанна, но эмоционально насыщена и содержательна в образном звучании. Удивительное состояние одушевленности — одно из самых ценных качеств творчества мастера.

Около сорока лет В.П. Теплов передает свой опыт молодым художникам. Многие из них давно стали известными художниками, лауреатами и дипломантами международных, всероссийских и региональных конкурсов, потому что, будучи Учителем, мастер передавал им не только уникальные

профессиональные секреты цветовой гармонии, композиционных законов, специфики графических материалов, но и щедро делился и делится своим широчайшим кругозором и учит подлинному искусству.

В экспозицию вошли работы учеников Теплова: В. Рогачева, О. Косенко, В. Резинкиной, С. Тимохова, Д. Серовой, Д. Гребенщиковой, А. Мортаева, Н. Шалиной, Д. Прудникова, М. Прудниковой, В. Бородина, А. Числова, И. Шаповаленко, А. Гребенщикова, Е. Поротова, В. Полетаева.

*Текст составлен по материалам статьи
М.В. Москалюк.*

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

Искусство Евразии
№ 1 (24) 2022
Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:
656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
E-mail: publish@eurasia-art.ru
Телефон: +7 3852 29-08-77

Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

Публикуемые статьи рецензируются.
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2022
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2022