

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

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



Вторая волна русского авангарда

Second wave of Russian avant-garde

№ 3 (26) 2022



ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международное научное сетевое издание

№ 3 (26) 2022

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

№ 3 (26) 2022

ISSN 2518-7767 (online)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций:
ЭЛ № ФС 77-71452 от 26 октября 2017 г.

Периодичность издания — 4 номера в год.

Издается с 2015 года.

Журнал ориентирован на научное обсуждение актуальных вопросов теории и истории изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна и архитектуры.

В журнале публикуются научные статьи, аналитические обзоры выставок, специализированных конкурсов и форумов, результаты теоретических и прикладных исследований, материалы научно-образовательного характера, соответствующие тематике издания. Все статьи журнала «Искусство Евразии» рецензируются и публикуются с указанием цифрового идентификатора объекта (DOI, digital object identifier).

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).

Редакция в обязательном порядке осуществляет экспертную оценку (рецензирование, научное и стилистическое редактирование) всех материалов, публикуемых в журнале. Руководство для авторов: <https://eurasia-art.ru/art/Guide>

УЧРЕДИТЕЛИ

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

ИЗДАТЕЛЬ

ИП Белокурова Софья Михайловна

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ

656038, Россия, Алтайский край,
г. Барнаул, пр-кт 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 «Искусство Евразии» награжден золотой медалью «Достойному» (2022) Российской академии художеств за значительный вклад в сохранение, развитие и популяризацию изобразительного искусства.

Редактор отдела иностранных авторов

Белокурова Софья Михайловна, канд. филос. н., доц.,
Алтайский государственный технический университет
им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация

Редактор, переводчик

Фотиева Ирина Валерьевна, д-р. филос. н., проф.,
Алтайский государственный университет, г. Барнаул,
Российская Федерация

Художественный редактор

Каменская Карина Алексеевна, Региональное
отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской
академии художеств, г. Красноярск, Российская
Федерация

Дизайн, верстка

Маркин Владислав Андреевич,
Алтайский государственный технический университет,
г. Барнаул, Российская Федерация

В ОФОРМЛЕНИИ ОБЛОЖКИ НОМЕРА:

Н.В. Грачиков. Лист 1.
Из серии «Детский сон». 1992.
Бумага, гуашь. 81 x 52.
Калининградский областной музей
изобразительных искусств

Дата публикации: 30 сентября 2022 г.

Категория информационной продукции: 12+

Мнение редакции может не совпадать
с мнением авторов статей.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2022

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2022

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Шишин Михаил Юрьевич, д-р филос. н., академик РАХ, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, г. Красноярск, Российская Федерация; проф., Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация

ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР

Макарова Елена Владимировна, чл.-корр. РАХ, канд. филол. н., Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, г. Красноярск, Российская Федерация

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Батырева Светлана Гарриевна, д-р. искусствоведения, Калмыцкий научный центр Российской академии наук, г. Элиста, Российская Федерация

Белокурова Софья Михайловна, канд. филос. н., доц. Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация

Боронова Татьяна Анатольевна, канд. искусствоведения, Национальный музей Республики Бурятия, г. Улан-Удэ, Российская Федерация

Будкеев Сергей Михайлович, д-р искусствоведения, Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация

Геташвили Нина Викторовна, канд. искусствоведения, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, г. Москва, Российская Федерация

Голынец Галина Владимировна, канд. искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург, Российская Федерация

Грибоносова-Гребнева Елена Владимировна, канд. искусствоведения, Московский государственный университет, генеральный директор Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов», г. Москва, Российская Федерация

Гуменюк Алла Николаевна, канд. искусствоведения, почетный член РАХ, Омский государственный технический университет, г. Омск, Российская Федерация

Кочемасова Татьяна Александровна, почетный член редакционной коллегии, канд. искусствоведения, академик, вице-президент Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

Крист Габриэла, Dr. Sci. (Art History), Институт консервирования и реставрации предметов искусства Венского университета прикладных искусств, г. Вена, Австрия

Левданская Наталья Андреевна, канд. искусствоведения, Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация

Мушникова Елена Анатольевна, канд. искусствоведения, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация

Ом Чанд Ханда, Dr. Sci., проф., академик, Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия

Прохоров Сергей Анатольевич, д-р искусствоведения, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация

Романова Елена Олеговна, академик, Российская академия художеств, г. Москва, Российская Федерация

Стародуб Татьяна Хамзяновна, д-р искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

Тома Людмила Анатольевна, д-р искусствоведения, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, г. Кишинев, Республика Молдова

Уранчимэг Доржсурэн, Ph. D. (Art History), Академия изобразительного искусства Монголии, г. Улан-Батор, Монголия

Усанова Алла Леонидовна, д-р искусствоведения, Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация

Федотова Елена Дмитриевна, д-р искусствоведения, чл.-корр. РАХ, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

Фу Цзяожэнь, почетный член редакционной коллегии, президент Китайско-Российской академии изобразительных искусств, г. Харбин, Китай

Хабарова Маргарита Валериановна, почетный член редакционной коллегии, академик, Российская академия художеств, г. Москва, Российская Федерация

Худоногова Елена Юрьевна, канд. искусствоведения, почетный член РАХ, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск, Российская Федерация

Царева Наталья Степановна, канд. искусствоведения, Государственный художественный музей Алтайского края, г. Барнаул, Российская Федерация

Церетели Зураб Константинович, почетный член редакционной коллегии, президент Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

Этингоф Ольга Евгеньевна, д-р искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; проф., Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Российская Федерация

THE ART OF EURASIA (ISKUSSTVO EVRAZII)

No. 3 (26) 2022

ISSN 2518-7767 (online)



Awards: Gold medal “Worthy”
of the Russian Academy of Arts (2022).

The edition is reregistered in the Federal Service for communication, informational technologies and media control: EL No. FS 77-71452 of October 26, 2017.

Publication frequency — 4 issues per year.

Published since 2015.

The aim of the journal is the scientific discussion of topical issues in the field of the theory and history of fine and decorative arts, design and architecture.

Peer-reviewed e-journal “The Art of Eurasia” welcomes research articles, 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.

All articles of “The art of Eurasia” journal are peer-reviewed and published with a digital object identifier (DOI).

The Art of Eurasia Journal is indexed by Russian science citation index, DOAJ, EBSCO Publishing, Google scholar, WorldCat; metadata is stored in Crossref repositories. The journal provides permanent free access to all issues in PDF. All articles are subject to peer review, editing, proofreading, and professional design layout. Guidelines for authors: <https://eurasia-art.ru/art/Guide>

FOUNDERS

- Russian Academy of Arts
- State Art Museum of the Altai Krai
- Polzunov Altai State Technical University
- Altai State Institute of Culture
- Belokurova, S.M.
- Shishin, M.Yu.

PUBLISHER

Individual Entrepreneur Sophia Belokurova

CONTACTS

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

Editor of the Department of foreign authors

Sophia M. Belokurova, Cand. Sc. (Philosophy), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

Editor, translator

Irina V. Fotieva, Dr. Sci. (Philosophy), Prof., Altai State University, Barnaul, Russian Federation

Art Editor

Karina A. Kamenskaya, Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation

Design and Layout

Vladislav A. Markin, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

COVER ILLUSTRATION:

N.V. Grachikov.
From the "Children's Dream" series. 1992.
Kaliningrad Regional Museum of Fine Arts

Publication date: 30.09.2022

When quoting or reprinting the materials of the journal, reference to the journal “The Art of Eurasia” is required.

© Article authors, 2022

© The Art of Eurasia, 2022

EDITOR-IN-CHIEF

Mikhail Yu. Shishin, Dr. Sci. (Philosophy), Academician of Russian Academy of Arts, Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation; Prof., Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

MANAGING EDITOR

Elena V. Makarova, Corresponding Member of Russian Academy of Arts, Cand. Sc. (Philology), Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation

EDITORIAL BOARD

Svetlana G. Batyreva, Dr. Sci. (Art History), Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, Elista, Russian Federation

Sophia M. Belokurova, Cand. Sc. (Philosophy), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

Tatyana A. Boronoeva, Cand. Sc. (Art History), National Museum of the Buryat Republic, Ulan-Ude, Russian Federation

Sergey M. Budkeev, Dr. Sci. (Art History), Altai State University, Barnaul, Russian Federation

Nina V. Getashvili, Cand. Sc. (Art History), Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russian Federation

Galina V. Golynets, Cand. Sc. (Art History), Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Ural Federal University, Yekaterinburg, Russian Federation

Elena V. Griboosova-Grebneva, Cand. Sc. (Art History), Moscow State University, Art Critics and Art Historians Association (AIS), Moscow, Russian Federation

Alla N. Gumenyuk, Cand. Sc. (Art History), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Omsk State Technical University, Omsk, Russian Federation

Tatyana A. Kochemasova, Honorary Member of the Editorial Board, Cand. Sc. (Art History), Vice-President of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

Gabriela Krist, Dr. Sci. (Art History), University of Applied Arts Vienna, Vienna, Austria

Natalia A. Levdanskaya, Cand. Sc. (Art History), Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation

Elena A. Mushnikova, Cand. Sc. (Art History), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

Om Chand Handa, Dr. Sci., Academician, International Academy of Indian Culture, New Delhi, India

Sergey A. Prokhorov, Dr. Sci. (Art History), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

Elena O. Romanova, Academician, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

Tatiana Kh. Starodub, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

Lyudmila A. Toma, Dr. Sci. (Art History), Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chisinau, Republic of Moldova

Uranchimeg Dorjsuren, Ph. D. (Art History), Mongolian Academy of Fine Arts, Ulaanbaatar, Mongolia

Alla L. Usanova, Dr. Sci. (Art History), Altai State University, Barnaul, Russian Federation

Elena D. Fedotova, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

Fu Jiaoren, Honorary Member of the Editorial Board, President of the China-Russian Academy of Fine Arts, Harbin, China

Margarita V. Khabarova, Honorary Member of the Editorial Board, Academician, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

Elena Yu. Hudonogova, Cand. Sc. (Art History), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russian Federation

Natalya S. Tsareva, Cand. Sc. (Art History), State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation

Zurab K. Tsereteli, Honorary Member of the Editorial Board, President of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

Olga E. Etinhof, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation

Вступительное слово редактора (Шишин М.Ю.)	10
ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ	
Айнутдинов А.С. Свердловский Союз советских художников после войны	14
ФОРУМ	
Лазарев С.М. К вопросу о «второй волне» русского авангарда	30
Авдеева В.В. Маргинальные художники Свердловска-Екатеринбурга: выход из андеграундного искусства 1970–1990-х годов	40
Алексеев Е.П. Город будущего «Пешеград» Льва Эппле: восприятие и оценки современников	52
Ахмедова Н.Р. Живопись республик Центральной Азии в поисках обновления художественного языка (1960-е годы)	64
Ахметова Д.И. Художественная «орбита» Булата Галеева в Казани 1960–1980-х годов	74
Бахилина О.А. Юрий Высоковских и Юрий Трофимов: художники второй волны русского авангарда в карельском искусстве	84
Гончаренко Н.М. Свой взгляд: «неофициальное» искусство 1960–1980-х годов из собрания Белгородского государственного художественного музея	94
Грачёва С.М. Экспериментальное искусство регионов России «второй волны» авангарда	106
Жумати Т.П. Судьбы «второго авангарда» в провинции: практика и наследие свердловских художников-неформалов 1960–1980-х годов в оценках профессионального «экспертного сообщества»	120
Кобер О.И. Об особенностях авангардного искусства Оренбурга второй половины XX века: аксиологический контекст	128
Комарова М.Ю. Трансформации художественного метода тагильского графика Н.В. Грачикова: конец 1980-х – 2010-е годы	142
Копосова Л.В. Путь к абстракции через модус дизайнерского мышления: художественные эксперименты Вениамина Степанова	158
Левданская Н.А. Персоналии «второй волны русского авангарда» в изобразительном искусстве Приморья: Фёдор Морозов	168
Лиманская Л.Ю. Авангардные течения в украинской живописи с начала до второй половины XX века	180
Рюмина Е.А. Расширение пространства: преемственность в развитии идеи пространства-времени между первой и второй волной русского авангарда	190
Стихина М.И. Символика цвета в живописи Любви и Василия Анциферовых: красное и золотое	206
Чимитов В.Н. Гротескные метаморфозы мотива древнерусской архитектуры в творчестве Н.Д. Грицюка	216
Чудиновская Т.Г. Творчество Татьяны Глебовой в русле течения «сакрализованный пластицизм»: об одной картине	226

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

Чандра Л. Сумеру

234

ВЕСТНИК АКАДЕМИИ

- Выставка произведений Андрея Кугаевского «Лето Господне...» в Российской академии художеств 242
- Выставка произведений Игоря Пчельникова (1931–2021) «Образ пространства» в Российской академии художеств 243
- «Мыслефразы». Выставка произведений Евгения Вахтангова (1942–2018) в МВК РАХ 245
- Выставка произведений Михаила Кудреватого «Пространство памяти» в Российской академии художеств 247
- «В тиши природы провинции российской». Выставка произведений Ревеля Фёдорова, Александра Фёдорова и Владимира Кожевникова в Российской академии художеств 249
- «Люди и Герои». Выставка произведений Сергея Бархина (1938–2020) в МВК РАХ 251
- Выставка произведений Владимира Штейна в Российской академии художеств 253
- Выставка «Андрей Дюков @dukov_museum/2022» в Российской академии художеств 255
- Выставка произведений Фёдора Львовского «Торжество Сущего» в МВК РАХ 257
- «Предметное/Беспредметное». Выставка живописи и графики тагильских художников второй половины XX века из коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств в МВК РАХ 259
- Выставка произведений Игоря Новикова в Российской академии художеств 260

Introductory remarks	10
ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES	
Ainutdinov, A.S. Sverdlovsk Union of Soviet Artists after the war	14
FORUM	
Lazarev, S.M. In reference to the “second wave” of the Russian avant-garde	30
Avdeeva, V.V. Sverdlovsk-Ekaterinburg marginal artists: a way out of underground art of the 1970s – 1990s	30
Alekseev, E.P. The city of the future “Peshegrad” by Leo Epple: perception and evaluation of contemporaries	52
Akhmedova, N.R. Painting of the Republics of Central Asia in search of renewal of the artistic language (1960s)	64
Akhmetova, D.I. Bulat Galeev’s artistic “orbital” in Kazan in the 1960s – 1980s	74
Bakhilina, O.A. Yuriy Vysokovskikh and Yuriy Trofimov: artists of the second Russian avant-garde in Karelian art	84
Goncharenko, N.M. A special viewpoint: “unofficial” art of the 1960s – 1980s from the collection of the Belgorod State Art Museum	94
Gracheva, S.M. Experimental art of the Russian regions of the second wave of avant-garde	106
Zhumati, T.P. The fate of the “second avant-garde” in the province: the practice and legacy of Sverdlovsk informal artists of the 1960s – 1980s in the assessments of the professional expert community	120
Kober, O.I. About the features of the avant-garde art of Orenburg of the second half of the 20th century: axiological context	128
Komarova, M.Yu. Transformations of the artistic method of the Tagil graphic artist N.V. Grachikov: late 1980s – 2010s	142
Koposova, L.V. The path to abstraction through the mode of design thinking: artistic experiments by Veniamin Stepanov	158
Levdanskaya, N.A. Persons of the “second wave of Russian avant-garde” in the fine arts of Primorye: Fyodor Morozov	168
Limanskaya, L.Y. Avant-garde trends in Ukrainian painting from the beginning to the second half of the 20th century	180
Ryumina, E.A. Expansion of space: continuity in the development of the idea of space-time between the first and second waves of the Russian avant-garde	190
Stikhina, M.I. The symbolism of color in the painting of Lyubov and Vasily Antsiferov: red and gold	206
Chimitov, V.N. Grotesque metamorphoses of the motif of ancient Russian architecture in the work of N.D. Gritsiuk	216
Chudinovskaya, T.G. Creativity of Tatiana Glebova in the current of the “sacralized plasticism”: about one picture	226

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Chandra L. Sumeru

234

ACADEMY NEWS

The year of our Lord... Exhibition of works by Andrei Kugaevsky at the Russian Academy of Arts

242

The Image of Space. Exhibition of works by Igor Pchelnikov (1931–2021) at the Russian Academy of Arts

243

Thought-phrases. Exhibition of works by Evgeny Vakhtangov (1942–2018) at the Museum and exhibition complex of the Russian Academy of Arts

245

Memory space. Exhibition of works by Mikhail Kudrevaty at the Russian Academy of Arts

247

In the silence of the nature of the Russian province. Exhibition of works by Revel

249

Fedorov, Alexander Fedorov and Vladimir Kozhevnikov at the Russian Academy of Arts

People and Heroes. Exhibition of works by Sergei Barkhin (1938–2020) at the Museum and Exhibition Complex of the Russian Academy of Arts

251

Exhibition of works by Vladimir Stein at the Russian Academy of Arts

253

Andrey Dyukov @dukov_museum/2022. Exhibition at the Russian Academy of Arts

255

The Triumph of the Existent. Exhibition of works by Fyodor Lvovsky at the Museum and Exhibition Complex of the Russian Academy of Arts

257

Objective/Non-objective. Exhibition of paintings and drawings by Tagil artists

259

of the second half of the 20th century from the collection of the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts at the Museum and Exhibition Complex of the Russian Academy of Arts

Exhibition of works by Igor Novikov at the Russian Academy of Arts

260

ОТ РЕДАКТОРА



Дорогие читатели!

Перед вами очередной выпуск журнала «Искусство Евразии», работа над которым принесла нам много интересных открытий. Надеемся, что это ждет и вас.

Новый номер открывается разделом «Искусство XX–XXI веков», где мы представляем малоизвестные страницы из жизни Екатеринбургского Союза художников в первые послевоенные десятилетия. Публикация приходится на дни замечательного юбилея этой творческой организации — 90-летия со дня ее создания. Мы уверены, что художники Екатеринбурга услышали и еще услышат много добрых и восторженных слов от зрителей. Мы присоединяемся к ним и хотим сказать, что общая оценка деятельности этого союза как одного из лидеров в России совершенно оправданна. Выдающиеся достижения художественного творчества народов Урала, шедевры каслинского чугунного литья, камнерезного искусства, а также произведения современных мастеров уже давно признаны на мировом уровне. С опорой на эти прочные основания искусства прошлого сегодняшние поиски, безусловно, приведут екатеринбургских художников к новым свершениям, и наш журнал не сомневается в их успехах.

Период, который освещается в публикациях, — чрезвычайно важный. В труднейших послевоенных условиях сложилась структура организации, были заложены традиции обращения к культурному и историческому наследию Урала, создана творческая атмосфера, которая помогла становлению и достижениям многих художников. Знакомство с этой сравнительно недавней историей, с восстановленными и впервые увидевшими свет документами будет наверняка интересно коллегам-искусствоведам из творческих союзов Урала, Сибири и Дальнего Востока как пример скрупулезной работы над сохранением, изучением и введением в научный оборот подобных материалов. В перспективе встанет задача написания полномасштабного труда по истории искусства этих трех громадных регионов, и тогда будут очень востребованы все статьи, альбомы, книги о художниках всех краев и областей. И, может быть, самое главное, — обращаясь к истории, мы не только проявляем благодарную память о тех, кто закладывал основания современного искусства, но и открываем многие важные факты и имена неизвестных или малоизученных художников.

Центральная рубрика этого выпуска — «Форум» — посвящена авангардным течениям в искусстве нашей страны в XX веке, особенно тем, которые возникли во второй его половине. Иногда их называют «авангардом второй волны», считая первой футуристические формы искусства, возникшие на рубеже XIX–XX веков.

Надо сказать, что наша редакция тоже весьма заинтересована в анализе этого направления. В этом плане интересной для нас была конференция «Вторая волна русского авангарда: региональные версии», которая прошла в Екатеринбурге в 2021 году на базе кафедры истории искусств и музееведения Уральского федерального университета. Первым важным итогом конференции стал вывод о том, что течение авангарда было достаточно масштабным и проявило себя не только в столичных центрах, но и практически во всех регионах. Так, в публикуемых статьях рассказывается об авангардных поисках в искусстве от Одессы до Владивостока и от начала XX века до сегодняшнего дня. Таким образом, отпадает вопрос о случайности и эпизодичности этого явления, и возникает потребность в системном его изучении, во что, вслед за другими, уже увидевшими свет статьями и монографиями, наш журнал вносит свою лепту.

Одновременно в выступлениях на конференции в Екатеринбурге и на других подобных мероприятиях поднимались важные и часто неожиданные вопросы. Например, существует ли вообще авангард? Ведь художественное творчество всегда устремлено к новым формам, к поискам средств их выразительности. Это было свойственно уже художникам каменного века. Поэтому, может быть, все авангардные формы искусства — это проявление всё тех же поисков, но в концентрированной и предельной форме.

И как это было всегда в истории искусства, — были те, кто отказывался от канонических и уже ставших консервативными форм и шел путем напряженного поиска. Их не понимали и не принимали современники, как, например, Ван Гог, но со временем их открытия становились вдохновляющими для многих.

В то же время внимательное изучение ведущих представителей авангардного искусства показывает, что это очень разноликое явление, и поэтому вряд ли правомерно объединить все его проявления одним термином. При этом он становится настолько широким, что будет включать и творчество далеко не талантливых художников, пытающихся «сделать имя» на эпатаже, и даже людей с определенными отклонениями психики, — и подлинных мастеров, которые смогли синтезировать художественные и научно-философские поиски. Так, лидеры авангарда первой волны К. Малевич и В. Кандинский известны своими серьезными трудами по философии искусства. Но нужно ли только их рассматривать в качестве авангардных художников? А как в таком случае назвать К. Петрова-Водкина с его неевклидовым пространством и сферическими композициями? Или А. Куинджи с его прорывными, еще до конца не осмысленными в нашем искусствоведении открытиями в области колористики? Разве это не авангард? Может быть, необходимо не по внешнему сходству приемов объединять художников в одно направление, а выделить тех, кто сделал подобные прорывные открытия, и именно этих мастеров считать авангардистами. Тогда станет понятно, что есть заметный круг художников, намеренно эпигонствующих ради своего тщеславия, рядящихся в эпатажные одежды. Другими словами, если мы видим художественно-выразительную форму, опознаем глубокое идейно-философское содержание и чувствуем высокий гуманистический и духовный строй произведения, то тогда перед нами авангард, не важно, какой волны. Конечно, для этого нужно, прежде всего, большое искусствоведческое чутье, но также и кропотливая систематическая работа по воссозданию всех важных и даже мелких фактов жизни и творческой биографии художников. К чему, как можно видеть, и стремились авторы нашего выпуска.

...Однажды, в Лувре, стоя перед Джокондой, я вдруг поймал себя на мысли, что отвлекся от картины, смотрю и думаю не о ней, а о том, кто рядом со мной. Здесь были китайцы, японцы, французы, итальянцы, люди из экваториальных стран Африки. Мы не смогли бы поговорить между собой. Но все мы переживали близкие чувства и были у картины едины. Она собрала нас, сняла все различия и границы, заставила забыть о проблемах и заботах. Искусство объединило нас. Что еще в мире обладает такой силой, что может успокоить, дать радость и вселить надежду? Содействовать этому стремится наш журнал.

Михаил Шишин
главный редактор

ОТ РЕДАКТОРА

Dear readers!

Here is the next issue of “The Art of Eurasia” journal. Working on it brought us a lot of interesting discoveries, we hope that this is waiting for you too.

The new issue opens the section “Art of the 20th — 21st centuries”, where we present little-known pages from the life of the Ekaterinburg Union of Artists in the first post-war decades. The publication falls on the days of the wonderful anniversary of this creative organization — the 90th anniversary of its creation. We are sure that the artists of Ekaterinburg have yet heard and will hear many kind words from the audience. We join them and want to say that the high appreciation of the activities of this Union as one of the leaders in Russia is completely justified.

The outstanding achievements of the artistic creativity of the peoples of the Urals, the masterpieces of the Kasli iron casting, stone-cutting art, as well as the works of contemporary masters, have long been recognized all over the world. Today’s searches, relying on these solid foundations of the art of the past, will certainly lead Ekaterinburg artists to new achievements, and our journal has no doubts about their success.

The period covered in the publications is extremely important. In the most difficult post-war conditions, the structure of the organization was formed, the traditions of turning to the cultural and historical heritage of the Urals were laid, an atmosphere was created that helped the formation and achievements of many artists. Acquaintance with this relatively recent history, with documents restored and published for the first time, will certainly be of interest to fellow art historians from the creative unions of the Urals, Siberia and the Far East as an example of scrupulous work on the preservation, study and introduction of such materials into scientific circulation. In the future, the task will be to write a full-scale multi-volume on the history of the art of these three vast regions, and then all articles, albums, books about artists of all regions and regions will be in great demand. And, perhaps most importantly, turning to history, we not only show a grateful memory to those who laid the foundations of modern art, but also discover many important facts and names of unknown or little-studied artists.

The central section of this issue, “Forum”, is dedicated to avant-garde trends in the art of our country in the 20th century, especially those that arose in the second half of it. Sometimes they are called the avant-garde of the second wave, considering of futuristic art forms that arose at the turn of the 19th — 20th centuries as the first wave.

I’d like to say that our editors are also very interested in the analysis of this direction. In this regard, the conference “The Second Wave of Russian Avant-garde: Regional Versions” was interesting for us, which was held in Ekaterinburg in 2021 on the basis of the Department of art history and museum studies of the Ural Federal University. The first important outcome of the conference was the conclusion that the trend of the avant-garde was quite large-scale and manifested itself not only in the capital centres, but also in almost all regions. Thus, the published articles tell about avant-garde searches in art from Odessa to Vladivostok and from the beginning of the 20th century to the present day. Thus, the question of the randomness and episodic nature of this phenomenon disappears and there is a need for its systematic study, to which, following other articles and monographs that have already been published, our journal contributes.

In speeches at the conference in Ekaterinburg and at other similar events, important and often unexpected questions were raised. For example, is there an avant-garde at all? After all, artistic creativity is always striving towards new forms, towards the search for means of their expressiveness. This was already characteristic of the artists of the Stone Age. Therefore, perhaps, all avant-garde art forms are a manifestation of the same searches, but in a concentrated and ultimate form. And, as has always been the case in the history of art, there were those who abandoned the canonical and already conservative forms and followed the path of an intense search. They were not understood and accepted by contemporaries, like, for example, Van Gogh, but over time, their discoveries became inspiring to many.

At the same time, a careful study of the leading representatives of avant-garde art shows that this is a very diverse phenomenon, and therefore it is hardly legitimate to combine them under one term. It becomes so wide that include the work of far from talented artists who are trying to “make a name” outrageously, and even people with certain mental disorders,— and true masters who were able to synthesize artistic and scientific-philosophical searches. Thus, the leaders of the avant-garde of the first wave, K. Malevich and V. Kandinsky, are known for their serious works on the philosophy of art. But should only they be considered as avant-garde artists? How to call K. Petrov-Vodkin, with his non-Euclidean space and spherical compositions? Or A. Kuindzhi with his breakthrough, not yet fully comprehended in our art history, discoveries in the field of colour? Isn’t this the avant-garde? Perhaps it would be better not to unite artists in one direction based on the external similarity of techniques, but to single out those who made some breakthrough discoveries and consider these masters to be avant-garde artists. Then it will become clear that there is a noticeable circle of artists who deliberately imitate for the sake of their

vanity, “dressing up in outrageous clothes”. In other words, if we see an artistically expressive form, recognize the deep ideological and philosophical content and feel the high humanistic and spiritual structure of the work, then this is really avant-garde, no matter what wave. Of course, this requires, first of all, a great artistic flair, but also painstaking systematic work to recreate all the important and even minor facts of the life and creative biography of artists. As you can see, this is what the authors of our issue were striving for.

...Once, in the Louvre, standing in front of the Gioconda, I suddenly caught myself thinking that I was distracted from the picture and thinking about who was next to me. There were Chinese, Japanese, French, Italians, people from the equatorial countries of Africa. We couldn't talk to each other. But we all experienced close feelings and were united by the picture. It brought us together, removed all differences and boundaries, made us forget about problems and worries. Art brought us together, and what else in the world has such power that can calm, give joy and inspire hope? And our journal strives to contribute to this.

Mikhail Shishin
Chief Editor



Научная статья
УДК 7.03+061.231:7(470.54)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.001

Свердловский Союз советских художников после войны



Айнутдинов Антон Сергеевич ^a

^a Свердловское отделение Союза художников России, Екатеринбург, Российская Федерация

^a ant-one@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8616-9656>

Аннотация. В статье анализируется и описывается структура, творческие и идеологические задачи, организационные мероприятия и исторические события, которые определяли и сопровождали деятельность Свердловского отделения Оргкомитета Союза советских художников после окончания Великой Отечественной войны, вплоть до конца 1952 года, конца сталинской эпохи. С помощью историко-генетического и историко-сравнительного методов исследования восстанавливается объективный ход функционирования творческого союза и его первичной партийной организации в 1946–1952 годах. Выделены и охарактеризованы основные этапы их работы, акцентируется внимание на содержательных отличиях этого периода. Все использованные источники введены в научный оборот впервые.

Ключевые слова: Свердловское отделение Оргкомитета Союза советских художников, первичная партийная организация, Свердловское отделение Художественного фонда СССР, отчетные художественные выставки 1947, 1949, 1952 годов, идеологическая работа, творчество свердловских художников

Для цитирования: Айнутдинов А.С. Свердловский Союз советских художников после войны // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 14–29.

<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.001>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/891>

Original article

Sverdlovsk Union of Soviet Artists after the war

Anton S. Ainutdinov ^a^a Sverdlovsk Branch of the Union of Artists of Russia, Ekaterinburg, Russian Federation^a ant-one@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8616-9656>

Abstract. The article analyses and describes the structure, creative and ideological tasks, organizational events and historical events that determined and accompanied the activities of the organizing committee of the Sverdlovsk branch of the Union of Soviet Artists after the end of the Great Patriotic War, up to the end of 1952, the end of the Stalin period. The author uses historical-genetic and historical-comparative research methods to restore the objective course of the functioning of the creative union and its primary party organization in 1946–1952. The result was the identified and characterized stages of their work, the author focuses on the substantive differences between these periods. For the first time, the study introduces into scientific circulation all the archival and documentary sources used here.

Keywords: the organizing committee of the Sverdlovsk branch of the Union of Soviet Artists, the primary party organization, the Sverdlovsk branch of the USSR Art Fund, reporting art exhibitions of 1947, 1949, 1952, ideological work, creativity of Sverdlovsk artists

For citation: Ainutdinov, A.S. (2022) 'Sverdlovsk Union of Soviet Artists after the war', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 14–29. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.001.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/891> (In Russ.)

Введение

Изучение свердловского послевоенного искусства, а также истории Свердловского отделения Оргкомитета Союза советских художников этого же периода прежде не ставилось искусствоведами в качестве самостоятельной исследовательской задачи. В книгах Бориса Павловского «Художники Свердловска» и Николая Серебряникова «Урал в изобразительном искусстве», являющихся ведущими трудами об уральских творцах, названы и приведены лишь описания отдельных художественных произведений, созданных в разных видах изобразительного искусства в течение 1946–1952 годов [1; 2]. Впервые разностороннее изучение свердловского послевоенного искусства

было выдвинуто в наших статьях, посвященных как анализу общих культурно-идеологических процессов указанного периода, так и исследованию творчества отдельных художников¹. Предлагаемая статья развивает это направление.

Руководящими органами Свердловского отделения Союза советских художников были правление и первичная партийная организация. Деятельность союза осуществляло его правление, в состав которого входили с 1948 года: Давид Ионин (председатель), Виктор Елисеев (заместитель председателя), Михаил Крамской, Юрий Иванов, Илья Камбаров, Борис Павловский, Борис Смирнов, Анатолий Маневич, Геннадий Гаев. Таким образом, членами правления были живописцы,

¹ Айнутдинов А.С. Послевоенное искусство Свердловска (1946–1952 годы) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 4 (19). С. 44–57. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.004>; Айнутдинов А.С. Из истории Свердловского отделения Художественного фонда СССР 1940-х гг.: рождение организации и начало ее работы // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 10–21. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.001>; Айнутдинов А.С. О ленинградском присутствии в свердловском послевоенном изобразительном искусстве // Временник Зубовского института. 2021. № 3 (34). С. 69–97. https://doi.org/10.52527/22218130_2021_3_69; Айнутдинов А.С. Свердловские художники в послевоенных художественных выставках, 1946–1952 годы // Художественная культура. 2022. № 1 (40). С. 164–195. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-164-195>.



1. Свердловское отделение Оргкомитета Союза советских художников в 1947 году.

Некоторые члены союза при посещении на художественной выставке 1947 года.

1-й ряд: Н. Сазонов (третий слева).

2-й ряд (слева направо):

А. Давыдов,
А. Бершадская,
И. Слюсарев,
Д. Ионин,
Ю. Бершадский,
Г. Мелентьев,
В. Елисеев,
И. Вахонин.

3-й ряд (слева направо):

В. Яковлев,
Е. Юкелис,
А. Минеев,
Я. Зайцев,
А. Кудрин,
Е. Гилёва,
Г. Рудницкая,
Ю. Иванов
(третий справа),

Б. Смирнов,
М. Заскалько.

4-й ряд (слева направо):

О. Мелентьев
(второй слева),
Г. Гаев (третий слева),
И. Финкельштейн,
А. Маневич,
Н. Голубчиков.

Государственный архив
Свердловской области

графики, скульпторы и искусствоведы, имеющие в творческом плане отношение к разным видам изобразительного искусства и интеллектуальному труду [3, л. 199]. В 1951 году в союзе состоял 71 человек: 59 членов союза и 12 кандидатов в члены союза [4, л. 149]. Структура союза включала в себя несколько секций: живописцев (руководитель Б. Смирнов), графиков (Б. Семёнов), скульпторов (И. Камбаров), художников театра (В. Елисеев), прикладников и оформителей (Т. Козилова) и критиков (А. Маневич) [3, л. 199]. Секции самостоятельно решали вопросы, связанные с предоставлением рекомендаций кандидатам о вступлении в члены союза, занимались организационной и социально-материальной помощью для художников и их семей, подготовкой к художественным выставкам. При творческой организации художников действовали производственные мастерские Свердловского отделения Художественного фонда СССР. Кроме этого, в 1946–1952 годах в союзе с целью повышения квалификации и уровня мастерства художников работали творческие студии: рисунка (руководители: М. Щириковский, О. Коровин) с занятиями два раза в неделю и скульптуры

(И. Камбаров, П. Сажин) с занятием один раз в неделю [5, л. 124]. Союз занимал помещение в свердловском Доме литературы и искусства, который возобновил свою деятельность в январе 1945 года. При нем работали четыре творческих союза: писателей, художников, архитекторов, театральных деятелей (отделение Всесоюзного театрального общества). В течение календарной недели за каждым коллективом творческих работников были закреплены приемные и главные рабочие дни: понедельник — отделение ВТО, вторник — студия художников, среда — союз художников (т.н. «творческая среда»), четверг — союз писателей, пятница — союз архитекторов [6, л. 136]. В эти дни художники проводили встречи с городской общественностью, устраивали коллективные и персональные выставки, публичные обсуждения вопросов искусства, рисовали гостей свердловского Дома литературы и искусства. Позднее, в 1952 году среда стала одним из основных дней работы союза — именно по этим дням проводились тематические лекции, вели свои занятия для повышения мастерства художников педагоги секций живописи, скульптуры, графики, театрального и монументального оформления [7].



2. Дом, в котором размещался Дом литературы и искусства, Свердловское отделение Оргкомитета Союза советских художников в 1930-х – первой половине 1950-х годов.

2021 г.

Личный архив

А.С. Айнутдинова

В деятельности Свердловского отделения Оргкомитета Союза советских художников после войны прослеживается три основных этапа: 1) 1946–1947 гг.; 2) 1948–1949 гг.; 3) 1950–1952 гг.

1946–1947 годы

Первый этап характеризуется становлением послевоенной стабильной работы творческого союза, ключевым моментом в процессе которой стало проведение крупной отчетной художественной выставки в 1947 году, посвященной юбилею Октябрьской социалистической революции. В течение 1946–1947 годов членами союза велась планомерная, постепенная подготовка к ее открытию. Председатель творческой организации художников Д. Ионин говорил о процессе подготовки к ней и о ее будущих произведениях следующее: «Отбор произведений на выставку будет строгий. <...> На нашей выставке не должно быть убогих пейзажей с задворками, которые еще и по сей день просачиваются в творчество наших художников» [8, л. 19–20]. Он имел в виду, что этюдные пейзажи не должны занимать на ней главенствующее положение, при отборе работ на эту выставку предпочтение будет отдаваться идейным станковым картинам с качественно продуманными сюжетами и не менее хорошим формально-стилистическим исполнением.

13 февраля 1946 года решением бюро Ленинского районного комитета ВКП(б) города Свердловска была впервые создана первичная партийная организация при Свердловском отделении Оргкомитета Союза советских художников. Д. Ионин, в частности, говорил товарищам по союзу

о ее значимых функциях: «С организацией партийной группы правлению Союза художников будет легче работать, проводя все мероприятия в работе союза с помощью партийной организации».

В союзе на момент учреждения парторганизации состояло семь членов ВКП(б) и один кандидат в ее состав. На первом партийном собрании 18 февраля 1946 года Д. Ионин предложил кандидатуру художника Александра Антоновича Кудрина в секретари парторганизации [9, л. 1 об.]. До этого момента члены ВКП(б) Ионин и Кудрин, представляя общественность свердловских художников, состояли на учете в парторганизации отдела по делам искусств Свердловского областного комитета ВКП(б) с правом посещать ее собрания [10, л. 62]. Вновь образовавшаяся партийная ячейка художников должна была заниматься как политико-пропагандистской, идеологической работой внутри коллектива, так и рассмотрением конкретных материально-социальных проблем, имевшихся в достаточном количестве у творческих работников изобразительного искусства. На одном из первых собраний секретарь А. Кудрин сформулировал идеологическую задачу: «Парторганизация поставила перед собой задачу отбора и вовлечение в партию ведущих художников членов Свердловского Союза на основе изучения их творческого лица политической направленности и практической общественной работы, которую они выполняют в коллективе» [10, л. 63]. Творческую задачу применительно к парторганизациям союзов хорошо сформулировал писатель Павел Бажов на общем собрании первичных ячеек коммунистов свердловских писателей и художников в 1947 году: «Нам надо добиваться того, чтобы своим творчеством ярче показать советского человека и тем самым утверждать идеологию советского общества» [11]. Кроме повышения общественного значения «идеологии советского общества» парторганизация союза занималась решением бытовых трудностей, концентрируя внимание руководства и секций союза на выполнении конкретных мероприятий: «улучшения материально-бытовых и творческих условий труда художников, снабжения топливом, улучшения жилищных условий, помощи огородникам транспортом, организации мастерских ведущему творческому составу» [12]. До отмены продовольственных карточек в 1947 году у художников большие сложности возникали с приобретением различных товаров в специальных магазинах, к которым они были прикреплены. В авральном режиме парторганизации рассматривали каждый проблемный случай и помогали работникам мастерских и художникам в обмене карточек на необходимые промышленные товары и продукты питания [13].



**3. Первый секретарь
первичной партийной
организации
Свердловского
отделения
Оргкомитета Союза
советских художников
и первичной партийной
организаций
производственных
мастерских
Свердловского
отделения
Художественного
фонда СССР
Александр Кудрин
(второй справа,
в центре).
Второй секретарь
первичной партийной
организации
Свердловского
отделения
Оргкомитета Союза
советских
художников
Анатолий Маневич
(третий слева).**

1946 г.

Государственный архив
Свердловской области

В течение 1946 года партийная организация оставалась единой структурой и для творческого союза, и для мастерских отделения Художественного фонда. Весной 1947 года было выдвинуто предложение об учреждении самостоятельной первичной партийной организации в производственных мастерских Свердловского отделения Художественного фонда СССР, которое сразу же нашло поддержку у коммунистов творческого союза художников [14, л. 56]. Это разделение пошло на пользу обеим организациям, так как преследовало цель повысить показатели эффективности идеологической работы и решения социально-бытовых трудностей среди сотрудников фонда. Например, ранее коммунистам приходилось сталкиваться со слабой информированностью творческих работников об отличиях коммунизма от капитализма и т.п. Сейчас в это трудно поверить, но после войны не все фондовские работники при приеме в кандидаты на членство в ВКП(б) могли, к примеру, назвать должности Иосифа Сталина [15]. Кроме того, в связи с ростом уровня преступности в послевоенные годы участились утери и кражи партийных документов, поэтому халатное отношение творческих работников к сохранности своих документов проще было пресекать внутри

малых коллективов. Директор производственных мастерских Свердловского отделения Художественного фонда СССР Иван Гашев уделял повышенное внимание этой проблеме и советовал подчиненным «не хранить партийные документы с карманными вещами» [16]. Весомым аргументом в пользу отделения было также и то, что вопросы фонда в 1946–1947 годах «ни разу не стояли на партийных собраниях» в общей парторганизации [14, л. 56]. Итак, на первом этапе в 1947 году партийные организации союза и мастерских разделились.

Какие идеологические мероприятия преобладали на первом этапе работы у творческой организации художников после войны? Прежде всего, важное значение имели посещения членами союза лекционных занятий, посвященных изучению и обсуждению истории ВКП(б). Эти занятия проводились как в Доме литературы и искусства в рамках т.н. городского лектория, так и организовывались непосредственно внутри коллектива союза, поэтому дублировались между собой. Посещаемость их была невысокой. Так, на городском лектории из 14 записавшихся художников слушали историю партии всего 4–7 человек. Причем, согласно архивным документам, в 1946–1947 годах писатели

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES



4. **Ю.Р. Бершадский.**
Писатель П.П. Бажов.
1944.

Холст, масло.
85 x 65.

Свердловский областной
краеведческий музей
им. О.Е. Клера

5. **И.А. Камбаров.**
Я.М. Свердлов (фигура).
1945.

Гипс. 45.
Не сохранилась

и архитекторы лекторий не посещали совсем [17, л. 27]. В союзе занятия проходили в формальном порядке и ограничивались обсуждением глав учебника по истории партии на вечерах, которые назывались у художников «товарищескими собеседованиями» [18, л. 3]. Ответственным лицом за это агитационно-массовое направление деятельности был член ВКП(б) Анатолий Львович Маневич, ставший секретарем парторганизации художников в марте 1947 года вместо А. Кудрина [19, л. 9]. Лучшими слушателями на «товарищеских собеседованиях» считались художники Б. Витомский, Б. Смирнов, Ю. Иванов, И. Финкельштейн, А. Кудрин, А. Минеев, М. Щировский [5, л. 151]. Ряд лекций и докладов для художников в эти годы был прочитан преподавателями, учеными, военными по разнообразным значимым темам: «Сталин и искусство», «28 лет Красной Армии», «Атомная



энергия», «Международное положение», «Сталинская артиллерия», «Роль идеи в общественной жизни», «Об Уральском крае». В том числе были сделаны доклады художественными критиками и об изобразительном искусстве: «Суриков — великий русский художник», «Художник В. Васнецов», «Уральский художник Туржанский» [10, л. 66].

Второй фронт работы коммунистов и беспартийных художников был связан с привлечением их труда для оформления избирательных участков на выборах в Верховный Совет РСФСР 1947 года. Это направление тоже занимало много подготовительного времени и имело безусловное значение для общего роста партийной дисциплины внутри организации творческого союза [20, л. 52]. Оформительская работа была предложена художникам союза и производственных мастерских Ленинским районным комитетом ВКП(б) города

Свердловска [21]. Избирательные участки, которые следовало подготовить к дням голосования, находились в разных административных районах города, поэтому труд художников на них не ограничивался лишь поверхностным оформлением помещений, приходилось также реставрировать скульптуры, рисовать агитационные плакаты и портреты кандидатов в депутаты и многое другое. А. Кудрин в своем отчетном докладе сообщал по этому поводу следующее: «Семёнов и Кудрин провели работу по оформлению зала агитпункта. Парамонов, Половников и Шаймаков — написали лозунги, товарищ Сажин — реставрировал совершенно разбитую статую товарища Сталина. Товарищ Иванов — работал на избирательном участке в Доме колхозника, написал большое панно, товарищи Ионин, Яковлев, Мартыанов работали по оформлению избирательного участка № 8 при Доме работников искусств. Художник Владимиров написал большой портрет кандидата в депутаты <...>» [10, л. 64]. Нашлась на избирательных участках идеологическая работа для искусствоведов и критиков. В день голосования на избирательных участках художники и критики А. Давыдов, А. Маневич и Б. Павловский прочитали для горожан лекции о русских художниках И. Репине, В. Сурикове и В. Васнецове [21].

1948–1949 годы

Следующий этап послевоенного периода в работе Свердловского отделения Оргкомитета Союза советских художников в 1948–1949 гг. включает в себя подготовку живописцев, графиков, скульпторов к крупной отчетной художественной выставке 1949 года. В это двухлетие проводились собрания творческих секций по два-три раза в месяц с целью обсуждения вопросов, связанных с предстоящей экспозицией. Кроме того, состоялась дискуссия о роли композиции в пейзаже, были организованы встречи художников с ведущими уральскими писателями и творческие конференции скульпторов и графиков, проведены коллективные посещения членов союза Уралмашзавода и Верх-Исетского завода [22, л. 27].

Основной проблемой в эти годы для членов организации стало сложившееся противоречие между ориентацией на исполнение качественного уровня художественных произведений, т.н. «творческий труд» внутри Союза художников для выставок разного уровня, и выполнением посредственной работы незначительного содержания и слабой формы на продажу через заказы в производственных мастерских [23, л. 3]. С течением времени это латентное противоречие, усилившееся с разделением первичных партийных организаций, в коллективе всё больше разрасталось. Д. Ионин говорил о растущей

проблеме в контексте своего отношения к ней: «Задача основная в том, чтобы организационно помочь творческой работе художника, построить так дело, чтобы творческий художник не должен был думать о производственной работе» [23, л. 4]. Следуя позиции председателя, на партсобраниях при разговорах в контексте организации выставки 1949 года подчеркивалась необходимость отдавать предпочтение исключительно «творческому труду» в ущерб всем прочим «ремесленным занятиям», простой халтуре: «В секциях нужно навести интенсивную работу по собиранию и просмотру эскизов к выставке <...>. Художественный совет, как и правление, должны чутко относиться к нуждам художника и помогать ему <...>. Совет при рассмотрении произведений художника должен говорить не только о качестве (рисунка, живописи и т.д.), но и, особенно, об идее — содержании, теме, сюжете и всесторонне помогать в этом художнику» [24]. Было выпущено специальное постановление партийной организации союза, в котором обосновывалась историческая роль будущей выставки 1949 года для искусства Свердловска. В соответствии с документом всё внимание мастерских худфонда и членов союза следовало сосредоточить в первую очередь именно на подготовке к экспозиции, на разделении труда в цехах мастерских, площадей которых совершенно не хватало для обеспечения нормальной творческой жизни живописцев и скульпторов, участников будущей экспозиции [25, л. 17–18; 26]. В определенной мере нехватка мастерских возникла из-за расширения количественного состава союза в эти годы. Число членов союза в 1947–1948 годах выросло до 67 художников, из которых находились «непосредственно при Союзе 40 человек», а остальные на периферии в области и в различных учреждениях [22, л. 24]. Причем приток кадров в организацию происходил не в результате приема новых художников, а с помощью пополнения рядов союза и партийной ячейки демобилизованными из армии военными, членами и кандидатами в члены ВКП(б) — для увеличения общего количества коммунистов в профессиональной организации, которых к 1948 году в союзе состояло уже 16 человек [10, л. 62]. Эта мера по приему в организацию людей без художественного образования во многом была вынужденной, поскольку количественный состав беспартийных художников в союзе оставался очень большим. Невысокая степень вовлеченности художников в партию усиливала критику творчества беспартийных творческих работников со стороны руководства парторганизации и союза. Если в первые годы после войны по причине недавнего создания первичной партийной организации художников ситуация оставалась в целом терпимой, то к началу

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

6. **В.С. Зинов.**

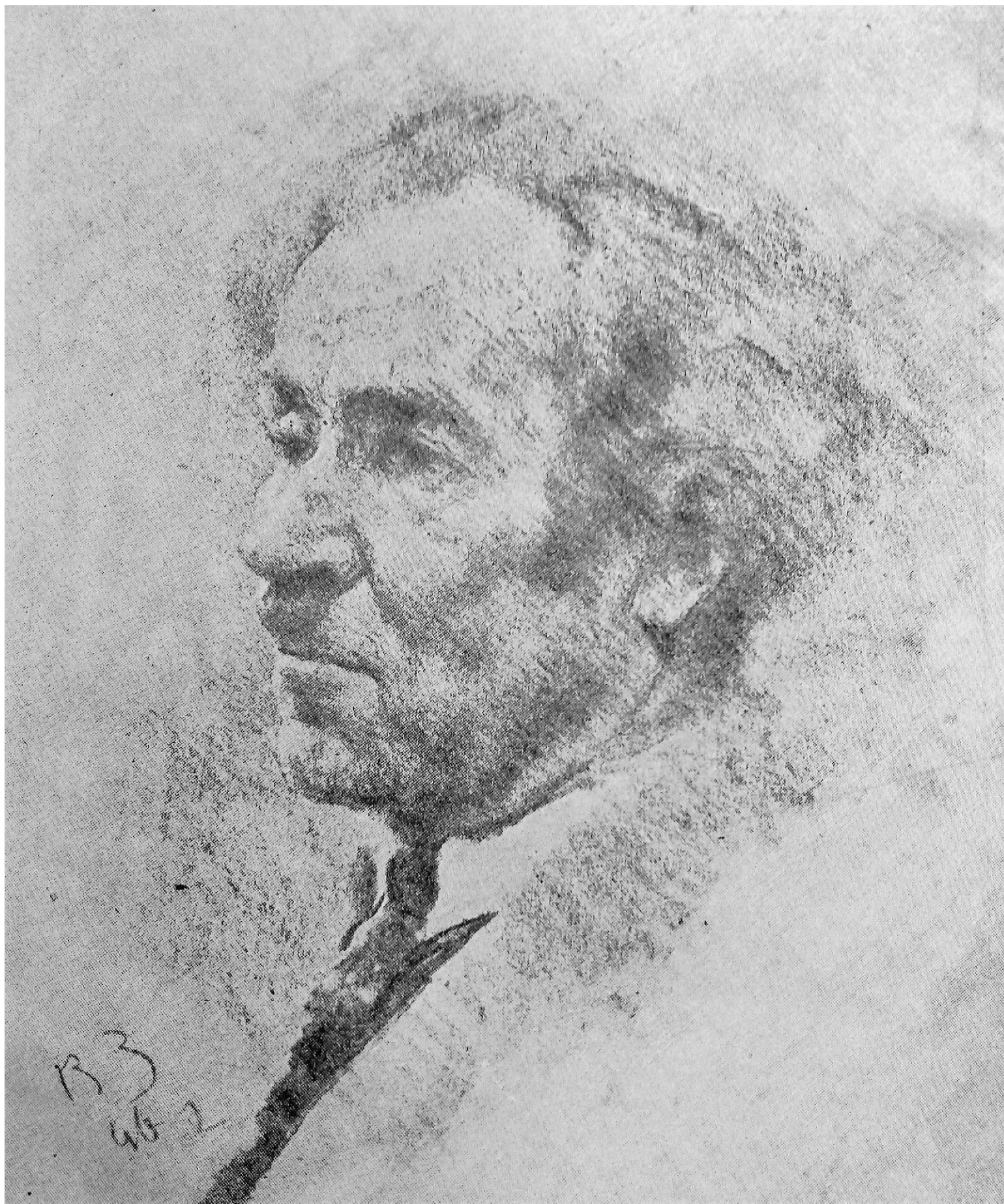
И.К. Слюсарев.

1946.

Бумага, карандаш.

33 x 26.

Не сохранился



1950-х годов низкие темпы вступления в ВКП(б) живописцев, графиков, скульпторов, художников театра уже не могли не вызывать обеспокоенность

как в обкоме и горкоме партии, так и в самом творческом союзе. Факты творческой инертности и пассивности, нежелание взаимодействовать

с Художественным советом союза, подчиняться его решениям, становились в 1948–1949 годах темой частой критики внутри профессиональной организации и в производственных мастерских.

Весной 1948 года на одном из партсобраний было заявлено о наличии в составе союза опасной группы художников, для которой было характерно «чванство», «недооценка текущего политического момента», отсутствие желания воспринимать критику и всесторонне обсуждать произведения. Открыто назывались имена этих художников и их критическое отношение к советской реальности, подчеркивалось, что «...такие художники, как Зинов, Коровин, Слюсарев, Давыдов, Анисимов,— не интересуются марксистско-ленинской теорией, а это сказывается на их работах, показывающих непонимание сегодняшнего дня» [27; 28, л. 12].

Наибольшему разгрому из этого списка подвергся скульптор Анатолий Анисимов за свое «антинародное выступление» и «политическую безграмотность». В одной из своих речей А. Анисимов как-то неосторожно сказал, что «ставить произведения искусств на критику народа бессмысленно, так как он не разбирается в искусстве» [29, л. 6]. Выговор парторганизации был строгим за пренебрежительный отзыв о советских людях, будто бы не обладающих должным интеллектом, художественным вкусом и нравственными установками. За эту фразу рассматривалась возможность даже исключения «нерадивого» скульптора из членов союза, припоминалось его «не то эсерское, не то меньшевистское» происхождение отца: «Анисимов ведет себя возмутительно. Мировоззрение его не советское <...>. С такими, как Анисимов, церемониться нечего» [29, л. 6–7]. В прениях по поводу этого проступка коммунисты парторганизации восстановили «белые пятна» из биографии скульптора, припомнив его неоднозначное довоенное прошлое, когда он вместе с художниками-оформителями театра А. Кикиным и В. Татлиным в 1930-е годы «защищал формалистическое оформление пушкинского спектакля» [29, л. 8]. Однако если случай с А. Анисимовым имел локальный, внутренний характер, не вышел за пределы союза, то история с «художниками-церковниками», позволившими себе религиозное творчество, в 1949 году получила более широкий, внешний общественно-идеологический резонанс. На VIII Свердловской городской партийной конференции 18 февраля 1949 года первый секретарь Свердловского областного комитета ВКП(б) Виктор Недосекин обнародовал неожиданную информацию о том, что «художники города Свердловска художественно оформляют церкви, а член партии тов. Гашев (директор производственных мастерских Свердловского отделения Художественного фонда СССР.— *Прим. А. А.*) потворствует им»

[30, л. 15–107]. Разумеется, сказанное им имело негативную эмоциональную окраску и преследовало своей целью скорейшее прекращение этой антисоветской работы. Однако причины произошедшего были связаны с вопросами не столько искусства, сколько политики, поэтому запретить на самом «верху» еще не означало разобраться в причинах и ликвидировать. Примечательно, что ни Ионин, ни Маневич будто бы не знали о том, что целая группа художников свердловского союза в составе В. Дерябина, Н. Сазонова, И. Вахонина, П. Усачёва и Н. Ломоносова участвует в росписи «Ивановской церкви» (ныне Иоанно-Предтеченского кафедрального собора.— *Прим. А. А.*), а обладал этими сведениями только художник Ю. Иванов, почему-то не поставивший в известность своих товарищей по парторганизации [29, л. 8–9]. Из этого факта, очевидно, можно сделать вывод о том, что уже в 1949 году зрел заговор «русской ячейки» (Б. Смирнов, Ю. Иванов, П. Сажин и другие) против свердловского председателя Д. Ионина и еврейской группы членов творческого союза в рамках развернувшейся в СССР кампании борьбы с космополитизмом. Сам он оценивал произошедшее так, точно бы всё это было направлено не против него, а имело отношение к отдаленным государственным процессам во власти и культуре: «Сейчас объявлена борьба против антисоветской идеологии космополитизма. Нам нужно широко разъяснить в коллективе художников всю злобность этой идеологии и заострить внимание наших художников на борьбе за партийность изобразительного искусства» [29, л. 5–6]. В итоге после этого утаенного и неожиданным образом раскрытого факта религиозного творчества в союзе в секциях была усилена антирелигиозная пропаганда (проведена лекция «Наука и религия»), а также определено в качестве основной идеологической линии воспитание художников в духе советского патриотизма, национальной гордости, последовательного разоблачения буржуазных западных теорий космополитизма, борьбы с проявлениями низкопоклонства перед американской и европейской культурой в быту, на работе и в целом в сознании коллектива. При этом остается не до конца ясным, какую организационную помощь оказывал художникам-«церковникам» И. Гашев в истории с росписью церкви. Возможно, он мог предоставлять им краски или помещение мастерских для работы над иконостасом.

Художественная выставка 1949 года в оценках ее современников получила отзывы лучше, чем областная экспозиция, развернутая в 1947 году. «Достоинства выставки 1949 года, более значительной, чем предыдущая,— это преобладание на ней произведений о наших днях, нашей современности, стремление и творчески

профессиональное освоение законченной тематической картины, композиционного портрета и скульптурной композиции», — так характеризовал созданное для нее своими товарищами Д. Ионин [31, л. 55]. Успехи обеих выставок в целом могли бы подготовить почву для развития масштабной выставочной деятельности в Свердловске после войны каждое двухлетие, однако фактически этого не произошло. Спустя несколько лет, в 1951 году отчетная экспозиция свердловских авторов не состоялась, она была перенесена на апрель 1952 года и была организована в спешке уже новым правлением и председателем творческой организации в другие сроки [32]. В 1950–1951 годах к ней оказались неготовыми ни живописцы, не создавшие крупных идейных полотен, ни скульпторы, которые поставили перед собой задачу с оглядкой на московских и ленинградских авторов отойти от повального использования гипса и перейти к художественному освоению другого материала в станковой скульптуре — мрамора [33]. Фактически погоня за скульпторами из центра была начата ими не вовремя. В связи с этим скульптор Михаил Крамской говорил об общей неготовности товарищей по секции к республиканской выставке 1950 года: «Мы застигнуты врасплох» [34]. Не было выполнено завершённых круглых статуй, бюстов и скульптурных композиций (барельефов, горельефов) также и к очередной отчетной выставке на Урале в 1951 году, так как новый материал требовал от скульпторов время для того, чтобы получить необходимый производственный опыт в обращении с мрамором. Срыв изготовления произведений происходил также и по вине директора Свердловского отделения Художественного фонда СССР Д. Горбачёва, не обеспечившего мраморными блоками для подготовки новых произведений необходимых размеров из Прохоро-Баландинского карьера в Челябинской области всех уральских скульпторов: Г. Петрову, П. Сажина, И. Камбарова, М. Крамского и других [35].

1950–1952 годы

Третий этап в работе союза в 1950–1952 годах аккумулировал в себе все ранее начавшиеся процессы в жизни коллектива как в идеологическом поле, так и в сфере искусства. Собрания членов союза на «творческих средах» и на заседаниях секций живописцев, графиков, скульпторов, театральных художников, оформителей и критиков преследовали главную цель — подготовку качественных произведений изобразительного искусства к отчетной областной выставке сначала 1951 года, потом 1952 года, а также к республиканским и всесоюзным экспозициям в Москве в течение 1950–1952 годов. Для успешного

преодоления организационных трудностей в этот период произошло обратное слияние партийных организаций союза и производственных мастерских по ходатайству Ленинского районного комитета ВКП(б) перед Свердловским городским комитетом ВКП(б) весной 1951 года. В положительном решении по этому вопросу, в частности, отмечалась раздвоенность, выражавшаяся в том, что «партийная организация художественных мастерских состояла на учете в Октябрьском районном комитете ВКП(б) города Свердловска, а партийная организация Свердловского отделения Союза советских художников на учете в Ленинском районном комитете ВКП(б) города Свердловска». Далее отмечалось то, что вторая «своего влияния на работу мастерских художественного фонда не оказывает, в результате создавалась организационная разобщенность, которая серьезным образом влияет на творческую работу художников. В то же время в работе мастерских художественного фонда имеются серьезные недостатки и упущения в организации воспитательной работы, качестве выпускаемой продукции и т.д., которые могут быть устранены при активном вмешательстве коммунистов, состоящих на учете в парторганизации Свердловского отделения Союза советских художников» [36]. Объединение парторганизаций на время позволило создать видимость активной творческой деятельности, хотя к концу 1952 года из 73 членов и кандидатов союза активно работали над регулярными произведениями только 20 человек². С трудом продвигалось выполнение взятых союзом на себя организационных и творческих обязательств по подготовке к отчетной выставке. Какое-то время удавалось балансировать между поддержанием исполнения обещания и самокритикой, которая способствовала активизации внутренних процессов в жизни коллектива. В целом же сообщество художников Свердловска к началу 1950-х годов поразило идейное и творческое разложение, приведшее к назревающим кадровым изменениям.

Во-первых, оказались пошатнувшимися позиции Д. Иониной в качестве председателя Свердловского отделения Оргкомитета Союза советских художников. Об этом свидетельствовали в этот период его частые командировки в Москву, во время которых он докладывал о положении дел, а также увеличение количества идеологических собраний, наподобие творческого вечера, посвященного художнику Александру Герасимову (председателю Оргкомитета Союза советских художников, президенту Академии художеств СССР, любимцу И. Сталина среди советских живописцев. — Прим. А. А.) и других. Расширился диапазон и тематическое содержание патриотических и политических лекций и докладов.

² Собрание свердловских художников // Уральский рабочий. 1952. 30 ноября. С. 2.



7. Г.В. Петрова.

Материнство.

Вторая половина 1940-х гг.

Гипс.

Не сохранилась

В 1950–1952 годах были прочитаны доклады и лекции: «О советском патриотизме», «Великие стройки коммунизма», «Борьба с буржуазными пережитками в сознании людей», «Идеология американского разбойничьего империализма», «Английские лейбористы — враги трудящихся масс», «Великие традиции русской революционно-демократической эстетики» и ряд других [37]. Их направленность должна была заставить беспартийных художников активнее пропагандировать своими произведениями советский строй. Кроме того, были усилены процессы социально-материальной поддержки свердловских мастеров изобразительного искусства в виде выплат им различных творческих пособий по линии отделения Художественного фонда СССР. «Все дети (художников. — Прим. А. А.) были направлены в пионер-лагеря» в течение 1946–1950 годов [38]. Художники также часто направлялись в оплачиваемые творческие командировки в Сенеж и Гурзуф. В вопросах материального стимулирования был определен критерий: «помогать при возникновении затруднений выдачей денежных пособий тем художникам, которые добросовестно работают над произведениями к выставке» [39, л. 37]. Естественно, что всё это вместе не только создавало ощущение того, что ход работы союза после войны идет в штатном режиме, но и являлось объективным фактом, свидетельствовавшим о стремлении членов правления и руководства сохранить свои полномочия [32, л. 163]. Тем не менее на отчетно-выборном собрании 9 июля 1952 года председателем Свердловского отделения Оргкомитета Союза советских художников был выбран скульптор Пётр Алексеевич Сажин, а его заместителем — живописец Александр Филиппович Бурак. В члены правления включили: Николая Гавриловича Чеснокова, Бориса Васильевича Павловского, Бориса Васильевича Волкова, Николая Васильевича Ситникова, Михаила Павловича Крамского, Геннадия Петровича Гаева, Николая Григорьевича Засыпкина, Галину (Гали) Владимировну Петрову, Николая Порфирьевича Голубчикова [40].

Во-вторых, отложенная свердловская выставка вынужденно открылась в конце 1952 года, поскольку осенью состоялся XIX съезд Коммунистической партии Советского Союза, а в июле того же года вместо В. Недосекина первым секретарем Свердловского областного комитета ВКП(б) был назначен Алексей Кутырёв. Кроме того, в мае 1952 года в ссылке в городе Асбесте Свердловской области в Баженовском исправительно-трудовом лагере Министерства внутренних дел СССР оказался бывший начальник охраны И. Сталина генерал-лейтенант Николай Власик. Перед новым правлением и руководством союза возникли непредвиденные объективные причины

политико-идеологического характера для организации дважды перенесенной художественной выставки. Она была открыта в декабре 1952 года, свердловские авторы представили на ней преимущественно старые произведения, поскольку новые полотна и статуи оказались еще «сыроватыми» для их всеобщего показа, а сама экспозиция собиралась в быстром, авральном режиме из-за изменений, произошедших в центральном аппарате партии, в обкоме и ставших ее морально-мобилизационным, культурно-идеологическим катализатором³.

В-третьих, за это время расширились тесные связи и контакты творческой организации художников и ее парторганизации с самыми разными промышленными, образовательными, культурными предприятиями и учреждениями Свердловской области: Уралмашзаводом, Верх-Исетским заводом, Свердловским суворовским военным училищем, Свердловской киностудией, мемориальным музеем Я.М. Свердлова, газетой «Уральский рабочий» и другими. С одной стороны, взаимодействие предоставляло богатый материал из жизни социалистического Урала для дальнейшего осмысления и воплощения в художественных образах. А с другой стороны, общение с разными группами населения способствовало повышению социального статуса и значения профессии художника, повышало роль и влияние изобразительного искусства на самые разные социокультурные процессы: идеологические, агитационные, политические, классовые, исторические, воспитательные, культурно-развлекательные и прочие.

Выводы

Таким образом, функционирование и развитие Свердловского отделения Оргкомитета Союза советских художников после войны проходило через несколько этапов, результатом которых было становление устойчивой формы управления профессиональной группой ведущих творцов изобразительного искусства. Организационная деятельность, проявившая себя в виде подготовок к крупным художественным выставкам 1947, 1949, 1952 годов, повлияла на уровень идеологической подготовленности коллектива для решения крупных задач. В творческом плане новые произведения у свердловских авторов отражали не только внешний контур советской действительности поздней сталинской эпохи, но и выражали собой внутренний, субъективный мир духовного сознания самих художников. Отсюда наличие разносторонних послевоенных интенций, которые определяли жизнь союза в 1946–1952 годах.

³ Открытие художественной выставки // Уральский рабочий. 1952. 5 декабря. С. 3.



8. **Е.Л. Юкелис.**
Мальчик с горном.
1948.
Гипс.
130 x 40 x 40.
Не сохранилась

Список источников

1. Павловский Б.В. Художники Свердловска. Л.: Художник РСФСР, 1960. 107 с.
2. Серебренников Н.Н. Урал в изобразительном искусстве. Пермь: Книжное издательство, 1959. 256 с.
3. Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 7. Л. 199–210.
4. Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 7. Л. 149–194.
5. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 161. Оп. 12. Д. 256. Л. 136–139.
6. Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 10. Л. 38.
7. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 3. Л. 19–20.
8. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 1. Л. 1–1об.
9. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 3. Л. 62–66.
10. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 3. Л. 43.
11. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 3. Л. 34.
12. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 3. Л. 30об.
13. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 3. Л. 55–56.
14. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 3. Л. 45.
15. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 3. Л. 4.
16. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 161. Оп. 12. Д. 256. Л. 27–28.
17. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 1. Л. 3–4.
18. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 1. Л. 8–9.
19. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 19. Л. 37.
20. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 3. Л. 52–53.
21. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 1. Л. 10.
22. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 5. Л. 24–27.
23. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 5. Л. 1–6.
24. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 9. Л. 1.
25. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 9. Л. 13–18.
26. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 9. Л. 34.
27. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 5. Л. 18.
28. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 5. Л. 11–16.
29. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 9. Л. 5–11.
30. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 161. Оп. 15. Д. 1. 500 л.
31. Центр документации и общественных связей Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 4. Оп. 45. Д. 297. Л. 47–56.

32. Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 10. Л. 163–164.
33. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 17. Л. 6.
34. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 13. Л. 12.
35. Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 10. Л. 131об.
36. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 161. Оп. 19. Д. 42. Л. 37–38а.
37. Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 10. Л. 140–141.
38. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 2308. Оп. 1. Д. 13. Л. 5.
39. Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 7. Л. 124–148.
40. Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 16. Л. 1.

References

1. Pavlovsky, B.V. (1960) *Artists of Sverdlovsk*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
2. Serebrennikov, N.N. (1959) *Ural in fine arts*. Perm: Knizhnoye izdatel'stvo. (In Russ.)
3. *State Archive of the Sverdlovsk Region (GASO)*, coll. R-2022, aids 1, fol. 7, pp. 199–210. (In Russ.)
4. *State Archive of the Sverdlovsk Region (GASO)*, coll. R-2022, aids 1, fol. 7, pp. 149–194. (In Russ.)
5. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region (TsDOOSO)*, coll. 161, aids 12, fol. 256, pp. 136–139. (In Russ.)
6. *State Archive of the Sverdlovsk Region (GASO)*, coll. R-2022, aids 1, fol. 10, p. 38. (In Russ.)
7. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region (TsDOOSO)*, coll. 2308, aids 1, fol. 3, pp. 19–20. (In Russ.)
8. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region (TsDOOSO)*, coll. 2308, aids 1, fol. 1, p. 1back. (In Russ.)
9. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region (TsDOOSO)*, coll. 2308, aids 1, fol. 3, pp. 62–66. (In Russ.)
10. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region (TsDOOSO)*, coll. 2308, aids 1, fol. 3, p. 43. (In Russ.)
11. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region (TsDOOSO)*, coll. 2308, aids 1, fol. 3, p. 34. (In Russ.)
12. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region (TsDOOSO)*, coll. 2308, aids 1, fol. 3, p. 30back. (In Russ.)
13. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region (TsDOOSO)*, coll. 2308, aids 1, fol. 3, pp. 55–56. (In Russ.)
14. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region (TsDOOSO)*, coll. 2308, aids 1, fol. 3, p. 45. (In Russ.)
15. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region (TsDOOSO)*, coll. 2308, aids 1, fol. 3, p. 4. (In Russ.)
16. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region (TsDOOSO)*, coll. 161, aids 12, fol. 256, pp. 27–28. (In Russ.)
17. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region (TsDOOSO)*, coll. 2308, aids 1, fol. 1, pp. 3–4. (In Russ.)
18. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region (TsDOOSO)*, coll. 2308, aids 1, fol. 1, pp. 8–9. (In Russ.)
19. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region (TsDOOSO)*, coll. 2308, aids 1, fol. 19, p. 37. (In Russ.)
20. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region (TsDOOSO)*, coll. 2308, aids 1, fol. 3, pp. 52–53. (In Russ.)
21. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region (TsDOOSO)*, coll. 2308, aids 1, fol. 1, p. 10. (In Russ.)
22. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region (TsDOOSO)*, coll. 2308, aids 1, fol. 5, pp. 24–27. (In Russ.)

23. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region* (TsDOOSO), coll. 2308, aids 1, fol. 5, pp. 1–6. (In Russ.)
24. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region* (TsDOOSO), coll. 2308, aids 1, fol. 9, p. 1. (In Russ.)
25. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region* (TsDOOSO), coll. 2308, aids 1, fol. 9, pp. 13–18. (In Russ.)
26. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region* (TsDOOSO), coll. 2308, aids 1, fol. 9, p. 34. (In Russ.)
27. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region* (TsDOOSO), coll. 2308, aids 1, fol. 5, p. 18. (In Russ.)
28. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region* (TsDOOSO), coll. 2308, aids 1, fol. 5, pp. 11–16. (In Russ.)
29. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region* (TsDOOSO), coll. 2308, aids 1, fol. 9, pp. 5–11. (In Russ.)
30. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region* (TsDOOSO), coll. 161, aids 15, fol. 1, 500 p. (In Russ.)
31. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region* (TsDOOSO), coll. 4, aids 45, fol. 297, pp. 47–56. (In Russ.)
32. *State Archive of the Sverdlovsk Region* (GASO), coll. R-2022, aids 1, fol. 10, pp. 163–164. (In Russ.)
33. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region* (TsDOOSO), coll. 2308, aids 1, fol. 17, p. 6. (In Russ.)
34. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region* (TsDOOSO), coll. 2308, aids 1, fol. 13, p. 12. (In Russ.)
35. *State Archive of the Sverdlovsk Region* (GASO), coll. R-2022, aids 1, fol. 10, p. 131back. (In Russ.)
36. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region* (TsDOOSO), coll. 161, aids 19, fol. 42, p. 37–38a. (In Russ.)
37. *State Archive of the Sverdlovsk Region* (GASO), coll. R-2022, aids 1, fol. 10, pp. 140–141. (In Russ.)
38. *Center for Documentation of Public Organizations of the Sverdlovsk Region* (TsDOOSO), coll. 2308, aids 1, fol. 13, p. 5. (In Russ.)
39. *State Archive of the Sverdlovsk Region* (GASO), coll. R-2022, aids 1, fol. 7, pp. 124–148. (In Russ.)
40. *State Archive of the Sverdlovsk Region* (GASO), coll. R-2022, aids 1, fol. 16, p. 1. (In Russ.)

Информация об авторе

Айнутдинов Антон Сергеевич, кандидат филологических наук, историк искусства, Свердловское отделение Союза художников России, Екатеринбург, Российская Федерация, ant-one@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8616-9656>

Information about the author

Anton Sergeevich Ainutdinov, Cand. Sc. (Philology), art historian, Sverdlovsk Branch of the Union of Artists of Russia, Ekaterinburg, Russian Federation, ant-one@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8616-9656>

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 06.08.2022; одобрена после рецензирования 31.08.2022; принята к публикации 05.09.2022.

The article was received by the editorial board on 06 August 2022; approved after reviewing on 31 August 2022; accepted for publication on 05 September 2022.



Обзорная статья
УДК 7.036+7.067+7.01
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.002

К вопросу о «второй волне» русского авангарда



Лазарев Сергей Михайлович ^a

^a *Общественное объединение «Пространство второго авангарда», Екатеринбург, Российская Федерация*

^a *lazarew_sm@mail.ru*

Аннотация. В статье рассмотрены процессы развития советского искусства XX века, развивавшиеся параллельно различным социально-экономическим и историческим событиям. Авангардные традиции, зародившиеся в конце XIX – начале XX в., возродились и во второй половине XX столетия, создав так называемую вторую волну русского авангарда, прокатившуюся не только по столичным школам, но и заполонившую собой регионы. Однако именно региональный аспект темы на сегодняшний день остается менее всего изученным. Задача состоит в том, чтобы с наибольшей полнотой изучить проявления художественного авангарда на материале российских регионов, дать им обобщающую оценку, включить творчество региональных авторов в научный и музейный оборот. В этом контексте в статье рассмотрены позиции спикеров, выступавших на Международной научно-практической конференции «Вторая волна русского авангарда: региональные версии», прошедшей в ноябре 2021 года в Екатеринбурге. На основании представленных материалов сделаны выводы о том, что изучение художественного авангарда, особенно в его региональном измерении, необходимо как в плане систематизации знаний о развитии авангардных традиций, так и для формирования целостной картины отечественной художественной культуры XX столетия.

Ключевые слова: развитие советского искусства, советское альтернативное изобразительное искусство, русский авангард, региональные версии авангарда, традиции авангарда

Для цитирования: Лазарев С.М. К вопросу о «второй волне» русского авангарда // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 30–39. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.002>.

URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/906>

Review

In reference to the “second wave” of the Russian avant-garde

Sergey M. Lazarev ^a^a Public organization “The Space of the Second Avant-garde”, Ekaterinburg, Russian Federation^a lazarew_sm@mail.ru

Abstract. The article examines the processes of development of the Soviet art of the twentieth century, which developed in parallel with various socio-economic and historical events. Avant-garde traditions, which originated in the late nineteenth and early twentieth centuries, were revived in the second half of the 20th century, creating the so-called “second wave of the Russian avant-garde”, which swept not only through the capital’s schools, but also flooded the regions. However, it is the “regional aspect” of the topic that remains the least studied today. The task today is to study the manifestations of the artistic avant-garde with the greatest completeness on the material of the Russian regions, to give them a generalizing assessment, to include the work of regional authors in scientific and museum circulation. In this context, the article examines the positions of speakers who spoke at the International Scientific and Practical Conference “The Second wave of the Russian Avant-garde: regional versions” (November 2021, Ekaterinburg). Based on the presented materials, conclusions are drawn that the study of the artistic avant-garde, especially in its regional dimension, is necessary both in terms of systematization of knowledge about the development of avant-garde traditions, and for the formation of a holistic picture of the national artistic culture of the twentieth century.

Keywords: development of Soviet art, soviet alternative fine art, Russian avant-garde, regional versions of the avant-garde, traditions of the avant-garde

For citation: Lazarev, S.M. (2022) ‘In reference to the “second wave” of the Russian avant-garde’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 30–39. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.002.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/906> (In Russ.)

Постановка проблемы

Конец XIX века в России был ознаменован сменой культурной парадигмы: «золотой век» русской и классической культуры уступил место веку «серебряному» и авангардному. Как отмечал И.В. Бестужев-Лада, «рождение и смерть Золотого века можно установить с точностью почти до секунды. Он родился в ту минуту, когда малорослый чернявый подросток... произнес перед взрослыми дядями потрясшую их фразу: “Навис покров угрюмой ночи на своде дремлющих небес...” Как знает каждый русский, это произошло 15 января 1815 года (а знаменитое стихотворение датируется соответственно 1814 годом). Смерть же наступила в ту минуту, когда другой поэт, незадолго до своей физической кончины 27 декабря 1877 года, слабеющей рукой начертал: “О Муза! Я у двери гроба!”» [1, с. 5].

Культурный алгоритм России отличался от западного. Мы видели, как Запад со второй трети — середины XIX века порождал последовательную смену «модернистских», — а в последующем «пост-» и «неомодернистских», — культурных форм. Восток же только в поздние 90-е годы того же XIX века дает нам настоящий культурный взрыв. Следует буквально революционное преобразование классической культурной традиции без каких-либо переходных форм. Ведь с точки зрения величин истории проходит даже не мгновение — «мимолетное видение», — и невозможно волнуемый, зовущий куда-то запах «немыслимых трав» уже буквально разлит в воздухе; «тропический сад» приходит на смену саду «вишневому». Уже по этому поводу Николай Бердяев писал: «Сейчас с трудом представляют себе атмосферу того времени... Это была эпоха пробуждения в России

самостоятельной философской мысли, расцвет поэзии и обострение эстетической чувственности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувство заката и гибели с надеждой на преобразование жизни...» [2, с. 139–140].

И всё же идея «отрицания», — как в последующем и идея «протеста», — в русском культурном авангарде изначально не была самодостаточной. Декларируемые принципы борьбы и «победы над солнцем» нисколько не мешали продуцировать новые, общечеловеческие по сути, ценности, ведь подлинное искусство всегда имеет планетарное измерение. Таким образом, авангард в своем высшем «культурном слое» всегда опирался на классическую традицию прошлого, однако он создавал и традицию новую. Выражаясь философским языком, происходило «отрицание отрицания» или отрицание, направленное на преобразование действительности, т.е. отрицание революционное по своей сути. *Авангард, таким образом, изначально есть идея преобразующая, и в этом его суть.* Как писал Борис Гройс, «основной целью русского авангарда было создание Нового Человека, нового общества, новой формы жизни. Вся проблематика “элитарного” и “популярного” искусства, искусства для избранных и искусства для масс, столь важная для западного модернизма, абсолютно нерелевантна для художников русского авангарда, стремившихся уничтожить элиты и создать новые массы» [3, с. 7].

Разумеется, культурные процессы шли не только вслед за процессами экономическими и социальными, но в чем-то и опережали их [4, с. 8; 5, с. 68–69], становясь предшественниками грядущей «бури». И эта буря, — Великая Русская революция XX века, — очень скоро грянула. «Пролетарский реализм», последовательно выраставший из теории классовой борьбы и партийности, о котором еще в 1906 году писал А.В. Луначарский [6, с. 22], на почве новых революционных преобразований неизбежно отливался и в новую культурную форму, становился героической практикой. Такой же практикой был и последовавший за этим процесс социалистического, а потом уже и так называемого коммунистического строительства. Вместе с тем авангардная идея всегда присутствовала и в этом, вначале бурлящем, а с течением времени в своем завершении уже казавшемся искусственным потоке.

С конца 1920-х годов Советская Россия берет курс на индустриализацию страны. И вот уже новая волна индустриального подъема, — в отличие от первой, поднявшей авангард, — не только поглощает авангардную идею, но и отбрасывает

ее. Спустя несколько лет «социалистический реализм» становится единственной официальной практикой. На смену предчувствию великих перемен и героической вооруженной борьбе за их воплощение приходит конкретная индустриальная задача. И такой манящий, но ставший ненужным, не мобилизующий массы «тропический сад» уступает место «городу-саду» из индустриальных труб. «Паровой Молох» прошлого становится орудием пролетариата в его стремлении к лучшей жизни. Здесь человек пересаживается на «железного коня» и даже становится «пароходом». На этом «трудовом фронте» появляются новые герои и новая эстетика. Человек-борец, человек труда становится главной фигурой мироздания. Вместе с тем и «таинственная незнакомка» уступает место «девушке с веслом».

Новая «пролетарская культура» была вполне реалистичной. Более того, пролетарский класс попытался создать новую классику «реализма». Однако «социалистический реализм», по замыслу должный вобрать «всё лучшее из достижений человечества», не смог выполнить эту задачу. Он стал скорее лишь яркой утопией, впрочем, и сегодня до конца так и не понятой, — ведь результаты измеряются не только практикой, но и масштабом поставленных задач.

Вполне закономерно поэтому, что «хрущевская оттепель» размыла эту по-своему казавшуюся прекрасной, но одномерную картину мира. Вместе с тем и «иной мир» стал проявляться как в уже знакомом импрессионистском мареве, так и новой сказочности «алых парусов». Это было удивительное время, в котором «Застава Ильича» и «Июльский дождь» соседствовали рядом. Но и этот период был недолгим. Десятилетняя оттепель, для многих виртуальная, завершилась вполне конкретной Пражской весной. Исторический трагизм всей последующей ситуации заключался еще и в том, что весь «цивилизованный мир» с конца 60-х — начала 70-х годов уходил в «постиндустриальное измерение». У нас же после Пражской весны наступила «золотая осень» индустриализма. Так завершался «грандиозный полет», продолжаясь уже совсем иными «полетами во сне и наяву».

В этих условиях вновь получил развитие (не мог не получить — и как возвращение к истокам, и как несогласие с переживаемой действительностью) русский художественный авангард. «Вторая волна» авангарда буквально прокатилась по России. В своей основе на ее гребне были выпускники ленинградских и московских художественных вузов, еще во время оттепели вернувшиеся в российские города и веси. Вместе с местными художниками они создали замечательную плеяду мастеров, определявшую «новый профессиональный уровень

1. А.С. Константинов.

Революция.

1917.

Холст, масло.

200,5 x 228,7.

Нижнетагильский музей

изобразительных

искусств



и новые художественные искания». Выделяются Николай Гуцин из Саратова, красноярский художник Андрей Поздеев, новосибирский Николай Грицюк, алтайские Пётр Дик и Альфред Фризен, оренбургский Г. Галахтеев, нижнетагильский А. Константинов, В. Фёдоров из Владивостока, другие.

Не остался в стороне и закрытый Свердловск с его традицией «сурового стиля» и мужественной гражданственности. Авангард ворвался в художественную жизнь города вместе с такими именами, как Геннадий Мосин, Миша Брусиловский, Виталий Волович, Герман Метелёв, Андрей Антонов, Анатолий Калашников, Алексей Казанцев, Юрий Филоненко, Владимир Чурсин, Виктор Реутов и другие. Неприятие переживаемой действительности, поиск «другого» художественного

языка стали выражением их общей гражданской позиции. На этой «платформе» часто сближались как «прогрессивные» художники Союза, так и «неформалы», представители разных поколений и стилистических направлений в искусстве. Вот почему «официальное» и «другое» стало неразрывной тканью 1960–1980-х годов. И сегодня задача состоит прежде всего в том, чтобы *описать, именно в «региональном» ключе, этот большой художественный и культурный пласт, ввести его в научный и музейный оборот.*

Грани «второй волны» русского авангарда в регионах: взгляд искусствоведов

Вопросы авангардных направлений в советском изобразительном искусстве в свое время



2. **А.А. Штро.**
Синие горы.
1990.
Холст, масло.
70 x 86.
Собственность
В. Шумакова,
г. Ревда
Свердловской обл.

были подняты на состоявшейся в январе 1990 года в Свердловске (ныне Екатеринбурге) конференции, подготовленной кафедрой истории искусств Уральского университета (С.В. Голынец), областным управлением культуры (М.В. Сафронов) и «Белой галереей» (В.А. Малинов). «Объединив искусствоведов Урала, Сибири, Москвы, Киева, Софии,— отмечал И. Болотов, составитель и научный редактор вышедшего в 1993 году сборника статей,— конференция стала одной из первых попыток в нашей стране комплексного рассмотрения проблем искусства, еще недавно не находившего официального признания и существовавшего на положении андеграунда» [7, с. 3]. Многие из поднятых на конференции вопросов остаются актуальными и по настоящее время. Отмечалось, в частности, что «искусствоведам предстоит заново написать историю искусства советского периода» [7, с. 5]. И даже вот уже спустя тридцать лет мы не можем с этим не согласиться.

Вместе с тем накопленный за это время материал позволил инициировать и провести в ноябре 2021 года в Екатеринбурге Международную научно-практическую конференцию «Вторая волна русского авангарда: региональные версии». Важно отметить, что она сопровождалась серией выставочных мероприятий: «Второй русский авангард: уральское измерение» в выставочном зале резиденции губернатора Свердловской области; «Заря гражданственности новой. Избранные произведения из музейных и частных коллекций» в Екатеринбургском музее изобразительных искусств; «Грани тагильской беспредметности второй половины XX века. Живопись, графика, скульптура из собрания Нижнетагильского музея изобразительных искусств и частных коллекций»; «Зеленый кот и просыпающаяся рыба или полиморфия уральского авангарда. Избранные произведения 1980–2010 годов из собрания Ирбитского государственного музея изобразительных искусств»;

3. **В.Г. Гардт.**

Мост.

1986.

Картон, масло.

49 x 73.

Собственность

С. Лазарева,

г. Екатеринбург

4. **С.В. Брюханов.**

Упражнение

с пространством 2.

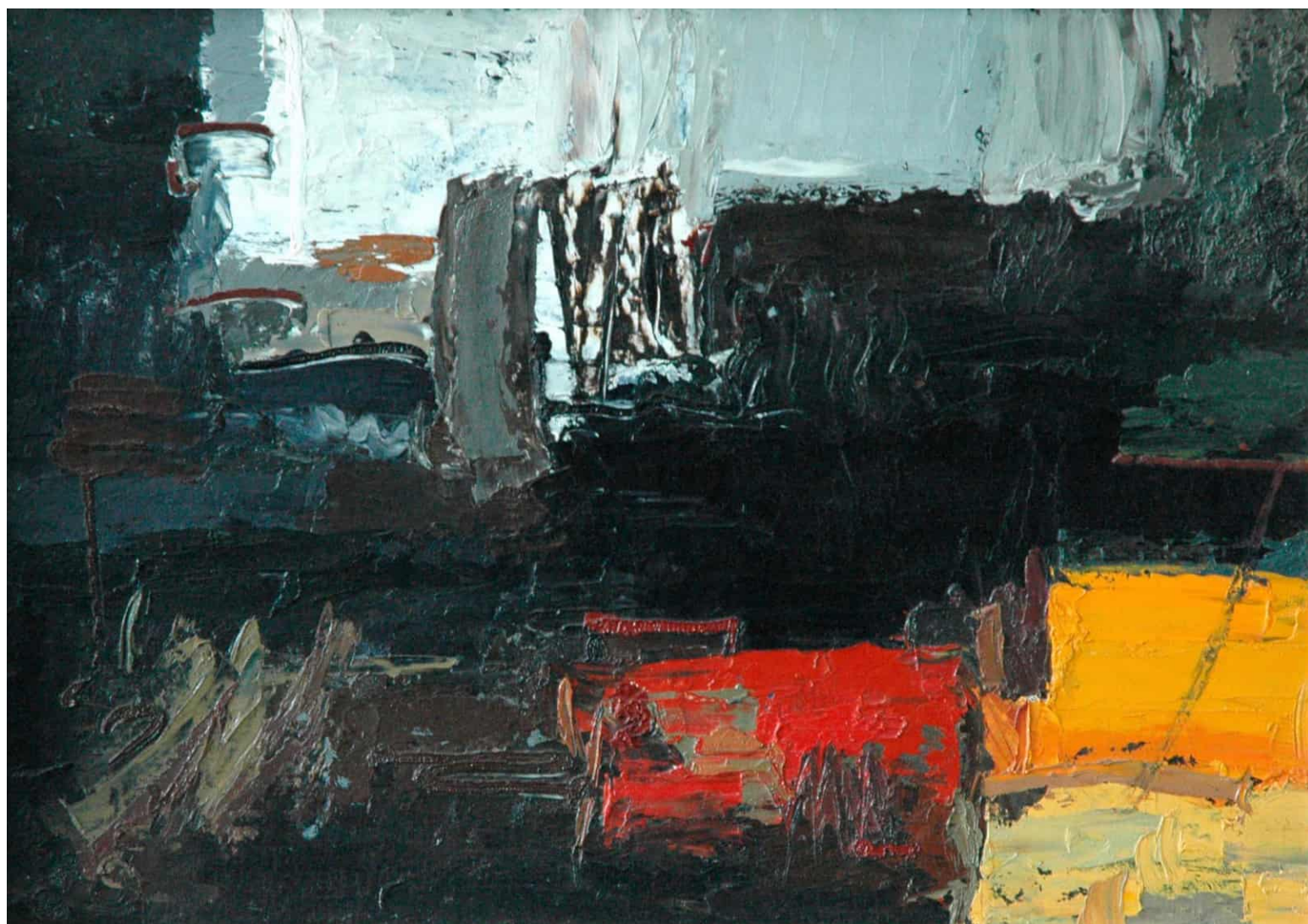
1989.

Картон, масло.

50 x 70.

Собственность

В. Шумакова





5. Т.В. Баданина.

Красный букет.

1991.

Холст, масло.

80 x 70.

Собственность

В. Шумакова

«Другое “другое искусство”». Региональная версия. Скульптура, объекты, графика, живопись второй половины XX века из частных коллекций» в «Галерее Антонов».

Остановимся на позициях ряда спикеров этой конференции.

В своем приветственном слове от имени Российской академии художеств Наталья Толстая (директор Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств РАХ, член-корреспондент РАХ, г. Москва) отметила, насколько важна с позиций сегодняшнего времени

полнота восприятия всего того, что происходило в отечественном искусстве на протяжении XX века. В связи с этим она напомнила историю, когда в 1920–1930-е годы из Петербурга, Москвы, из центральных музеев по всей стране рассылались работы авангардистов, и никто не понимал тогда, что это были те семена, из которых потом могут взойти совершенно неожиданные всходы. Поэтому и авангардную традицию она сравнила с семенем, какое-то время находившимся в земле, но потом проросшим в различных точках нашей страны. Научное изучение этого искусства она призвала соединить с живыми человеческими воспоминаниями, изучением творчества конкретных художников.

Тему «традиций авангарда в российском изобразительном искусстве второй половины XX — начала XXI в.» продолжила *Светлана Грачёва* (доктор искусствоведения, декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина при РАХ, г. Санкт-Петербург). Эти традиции живы в воспоминаниях о событиях прошлого, уходящих в историческую перспективу. Вместе с тем с 1991 года так и не написана общая, целостная история российского искусства второй половины XX века, — и прежде всего по той причине, что недостаточное внимание уделялось изучению развития «регионального» искусства. Помимо этого, сам термин «второй авангард», к примеру, часто используемый даже без объяснений в трудах философов и культурологов, — достаточно неоднозначно воспринимается искусствоведами. Точное определение этого явления, — а мы понимаем, что здесь речь идет об экспериментальном искусстве второй половины XX столетия, от «хрущевской оттепели» до распада Советского Союза, — еще до конца не найдено. И ни один из терминов пока удачно не описывает данное явление с исчерпывающей полнотой. Идея же конференции такова, чтобы объединить усилия исследователей разного плана — и тех, кто занимается изучением творчества отдельных художников, и тех, кто занят решением методологических проблем: «Нам предстоит, с одной стороны, собрать разрозненный эмпирический материал и актуализировать его, а с другой — выработать общетеоретические подходы к изучению этого искусства, — это то, что хорошо рассмотрено в пространстве истории искусства Москвы и Санкт-Петербурга». Это тот живой художественный процесс, который нас всех объединяет и волнует. И на пути его изучения нас также всегда будет вдохновлять пример людей, далеко не всегда бывших «нонконформистами» и противостоявших «системе», но действительно

занимавшихся экспериментальным искусством и делавшим очень многое для того, чтобы преобразовать российскую действительность.

В своем видении процессов развития искусства 1960–1980-х годов *Анна Флорковская* (доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории искусства Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова при РАХ, член-корреспондент РАХ, г. Москва) также считает весьма продуктивной саму идею объединить страну, отечественную культуру под определенным ракурсом, видением «альтернативного искусства». Она не является сторонником термина «второй авангард», вместе с тем считает, что и такие термины, как «неофициальное искусство», «альтернативное искусство», «андеграунд», другие представляют лишь разные грани одного явления, которое предстоит еще изучить и осмыслить. К тому же долгое время выделялись именно столичные центры, а «региональное» искусство оставалось за скобками. Однако именно полнота искусства всей страны, когда мы ее осознаем, когда будем в этом направлении работать, поможет нам определить границы и суть этого явления. К нашей теме, по ее мнению, следует отнести и публику «неофициального искусства». Эта публика не относилась к официальному мейнстриму. Был очевиден ее запрос на полифоническое и разнообразное искусство. Наряду с деятелями искусства она также формировала ту живую среду, которая для нас сегодня представляет чрезвычайный интерес при изучении художественного процесса того времени.

В науке всегда важно получить результат, считает *Михаил Шишин* (академик Российской академии художеств, заместитель председателя Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока РАХ, доктор философских наук, профессор Алтайского государственного технического университета, г. Барнаул). Однако на первом этапе чрезвычайно важно обнаружить тему, проблему исследования и затем уже идти по избранному пути. В нашем случае, с одной стороны — это большое эмпирическое исследование, а с другой, в теоретическом ключе, необходимо выяснить, что такое этот большой пласт отечественной культуры. И здесь мы входим в область новых исследований. На примере творчества алтайского художника Александра Нижегородцева (1933–2002), плеяды других мастеров выделяются некоторые общие характеристики этого «пласта»: философичность, искусство как форма философствования, поиск полноты во всем — как реакция на ту атмосферу запретов и ограничений, которая складывалась в стране; протестность, протестная позиция по отношению к «системе», где сама «система» и насилие — одно и то же; нарастание

экспрессии формы; по исполнению, особенностям композиции — с течением времени перерастание в искусство более формализованное, более знаковое. Сам этот процесс освобождения и перехода от подobia к знаку также можно рассматривать как один из атрибутивных признаков.

На «альтернативных» художественных практиках в искусстве Свердловска 1960–1980-х годов остановила свое внимание *Тамара Галеева* (кандидат искусствоведения, заведующая лабораторией художественных практик и музейных технологий, директор музея *Б.У. Кашкина*, доцент кафедры истории искусств и музееведения *Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина*, г. Екатеринбург). Кафедра УрФУ давно занимается этим вопросом, и с ее «легкой руки» многие явления стали заметны. Еще в 1930-х годах в Свердловске сложилась архитектура конструктивизма, ставшая пространственной средой для рождения авангардных идей. Очень рано, в 1960–1970-х годах в союзе художников сложилось «левое крыло» в лице известных Миши Брусиловского, Виталия Воловича, Геннадия Мосина, Германа Метелёва, более молодого Андрея Антонова, других. Благодаря им появились пристрастия к мифологическим образам и евангельским аллюзиям. Определенное влияние на формирование художественной среды того времени имело творчество Эрнста Неизвестного. Вместе с тем первые примеры «альтернативного» художественного творчества связаны с деятельностью арт-группы «Уктусская школа» 1964–1974 годов. Название было предложено Валерием Дьяченко, призывавшим следовать примеру французских импрессионистов. Были работы, в которых четко проявилось направление «соц-арта». Был «самиздат» в форме «арт-книги». Сама деятельность «Уктусской школы» опровергает бытующее мнение, что «московский концептуализм» не был поддержан в других городах Советского Союза. Были и другие слои, линии, направления, присутствовавшие в художественной среде Свердловска. В марте 1987 года на Сурикова, 31 состоялась беспрецедентная выставка, инициированная самими художниками. Были здесь и адепты сюрреализма, поп-арта, другие. Выставка с наибольшей полнотой вскрыла явление художественной жизни

Свердловска, долгое время находившееся «за стенами» официального союза художников. В конце 1980-х появились перформативные практики, ставшие ключевыми для 1990-х годов. И неслучайно выставки Государственного центра современного искусства неоднократно задействовали этот материал в своих крупных проектах.

В завершающей части пленарного заседания *Сергей Лазарев* (кандидат философских наук, доцент, координатор общественного объединения «Пространство второго авангарда», коллекционер, меценат, г. Екатеринбург), высказал убеждение, что само искусство не нуждается ни в идеологизации, ни в политизации, его надо изучать таким, какое оно есть. Другое дело исторические условия, сама «сцена», на которой разворачивается художественная жизнь. Этот «контекст» требует своего внимательного изучения в плане порождения им тех или иных явлений художественной жизни. Также и «терминологическое соревнование» здесь не может быть продуктивным, в противоположность ему требуется поиск и изучение творчества конкретных художников, а отсюда и выход на необходимый уровень обобщений. Тогда мы найдем не только 20–30 столичных художников, а сотни мастеров, как раз и входивших в тот культурный пласт, который мы видим, чувствуем, стремимся изучить как некую целостность, ввести его, таким образом, в научный и музейный оборот.

Выводы

Сделаем некоторые выводы в отношении изложенных дискуссионных вопросов. Первая треть XX века была отмечена созданием авангардной традиции, вновь проявившей себя во второй половине того же столетия. Формирование этой традиции и ее развитие происходило на отечественной почве при влиянии различных форм мировой культуры. Задача сегодня состоит в том, чтобы с наибольшей полнотой изучить проявления художественного авангарда на материале российских регионов, дать им обобщающую оценку. Полагаем, что эти положения стали платформой, объединившей участников прошедшей в Екатеринбурге конференции и вместе с тем консолидирующей основой для дальнейшего научного поиска.

Список источников

1. Золотой век русской поэзии / сост. С. Абовская. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2014. 448 с.
2. Бердяев Н.А. Самопознание: (Опыт филос. автобиограф.) / сост., предисл., подгот. текстов, коммент. и указ. имен Вадимова А.В. М.: Книга, 1991. 445 с.
3. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 168 с.
4. Лазарев С. Алексей Семёнович Константинов // Алексей Константинов. Постоянство поиска 1927–1998. Екатеринбург: Сократ, 2018. 256 с.: ил. С. 8.

5. Лазарев С.М. «Вторая волна» русского авангарда // Культура Урала. 2020. № 4 (80). С. 68–69.
6. Луначарский А. Неопубликованные статьи о советской литературе // Литературное наследство. Т. 74: Из творческого наследия советских писателей / ред. В.И. Борщук и др. М.: Наука, 1965. С.21–55.
7. Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность : сб. статей / сост. и науч. ред. И. Болотов, Т. Жумати. Екатеринбург: [б. и.], 1993. 101 с.

References

1. Abovskaya, S. (comp.) (2014) *The Golden Age of Russian Poetry*. Moscow, OLMA Media Grupp Publ. (In Russ.)
2. Berdyaev, N.A. (1991) *Self-knowledge: an essay in autobiography*. Moscow, Kniga Publ. (In Russ.)
3. Groys, B. (2013) *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russ.)
4. Lazarev, S. (2018) 'Alexey Semyonovich Konstantinov', in *Alexey Konstantinov, Consistency of search 1927–1998* [Album], p. 8. Ekaterinburg, Sokrat. (In Russ.)
5. Lazarev, S.M. (2020) 'The "second wave" of the Russian avant-garde', *Kul'tura Urala = Culture of the Urals*, (4), pp. 68–69. (In Russ.)
6. Lunacharsky, A. (1965) 'Unpublished articles about Soviet literature', in Borschukov, V.I. (ed.) *Literary heritage*, vol. 74: From the creative heritage of Soviet writers. Moscow; Nauka, pp. 21–55. (In Russ.)
7. Bolotov, I. and Zhumati, T. (eds) (1993) *Avant-garde trends in Soviet fine art: history and modernity*. Ekaterinburg: s.n. (In Russ.)

Информация об авторе

Лазарев Сергей Михайлович, кандидат философских наук, доцент, координатор общественного объединения «Пространство второго авангарда», Екатеринбург, Российская Федерация. Коллекционер, меценат, lazarew_sm@mail.ru

Information about the author

Sergey Mikhailovich Lazarev, Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor, Coordinator of the public organization "The Space of the Second Avant-garde", collector, philanthropist, Ekaterinburg, Russian Federation, lazarew_sm@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 29.07.2022; одобрена после рецензирования 25.08.2022; принята к публикации 31.08.2022.

The article was received by the editorial board on 29 July 2022; approved after reviewing on 25 August 2022; accepted for publication on 31 August 2022.



Научная статья
УДК 7.036/038(470.54)“1970–1990”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.003

Маргинальные художники Свердловска-Екатеринбурга: выход из андеграундного искусства 1970–1990-х годов



Авдеева Вера Владимировна ^a

^a Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург,
Российская Федерация

^a avdvera@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматриваются положение и место непрофессиональных художников Свердловска-Екатеринбурга в последней трети XX века. Это творчество балансирующих на границах маргинальности или находящихся в ее пограничных состояниях: Валерия Гаврилова (1948–1982) и Зинаиды Гавриловой (1974–1993), Е.М. Малахина, или старика Б.У. Кашкина (1938–2005), первого поколения неофициальных художников 1970–1980-х годов; Д.П. Девятова (1968 г.р.), Л. Луговых (1964 г.р.) и других, второго поколения неофициальных художников 1980–1990-х годов. Предметом исследования стали как сами художники и их объединения, так и их творческие эксперименты с материалами, формами, мотивами. Автор находит в произведениях непрофессиональных художников стилистические параллели с классикой сюрреализма, кубизмом, конструктивизмом, наивом, аутсайдеровским искусством и творчеством представителей ар-брюта, в то же время отмечая бунтарский дух и постмодернистские эксперименты в художественно-образной интерпретации видимого мира.

Ключевые слова: андеграунд, неформальные художники, маргинальный художник, искусство самоучек, искусство аутсайдеров, ар-брют

Для цитирования: Авдеева В.В. Маргинальные художники Свердловска-Екатеринбурга: выход из андеграундного искусства 1970–1990-х годов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 40–51. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.003>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/909>

Original article

Sverdlovsk-Ekaterinburg marginal artists: a way out of underground art of the 1970s –1990s

Vera V. Avdeeva ^a

^a Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russian Federation

^a avdvera@yandex.ru

Abstract. The article examines the position and place of non-professional Sverdlovsk-Ekaterinburg artists in the last third of the twentieth century. These are balancing on the borders of marginality or being in its borderline states: Valery Gavrilov (1948–1982) and Zinaida Gavrilova (1974–1993), E.M. Malakhin or the old man B.U. Kashkin (1938–2005), the first generation of unofficial artists of the 1970s — 1980s; D.P. Devyatov (born 1968), L. Lugovoi (born 1964), etc., the second generation of unofficial artists of 1980s — 1990s. The subject of the study was both the artists themselves and their associations, as well as their creative experiments with materials, forms, and motifs. The author finds in the works of non-professional artists stylistic parallels with the classics of surrealism, cubism, constructivism, naive, outsider art and art brut, at the same time noting the rebellious spirit and postmodern experiments in the artistic and figurative interpretation of the visible world.

Keywords: underground art, informal artists, marginal art, self-taught art, outsider art, art brut

For citation: Avdeeva, V.V. (2022) 'Sverdlovsk-Ekaterinburg marginal artists: a way out of underground art of the 1970s – 1990s', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 40–51.

doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.003. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/909> (In Russ.)

Введение

Выявление маргинальных зон отечественной художественной культуры второй половины XX века продуцирует интерес к образу жизни и творчеству художников андеграунда. От эмпирического собирания материалов, анализа их творческого потенциала до определения их роли на художественной сцене, как правило, проходит длительное время. В изучении художественной жизни Свердловска-Екатеринбурга 1970–1990-х годов нечто подобное происходит сегодня:

наблюдается переход от полного пренебрежения и игнорирования подобных явлений до некоторой апологизации и даже музейной институализации¹. Иногда маргинальных авторов называют условным и емким понятием «художники-аутсайдеры»², подразумевая тем самым деятельность непрофессиональных авторов 1970–1990-х годов Свердловска-Екатеринбурга, кто стал носителем некоторых стилевых тенденций (модернизма XX века, в частности сюрреализма) и утверждения этической ценности непрофессионального

¹ Примером являются новые музейные институции в 2000-х годах: Музей Б.У. Кашкина (Екатеринбург, Уральский государственный университет, открыт 19 декабря 2008 года); Музей советского наива (Пермь, май 2013); Музей наивного искусства (Екатеринбург, 16 мая 2013).

² Естественно, что в период появления в 1970–1980-е годы первого поколения непрофессиональных художников Свердловска-Екатеринбурга «аутсайдерами» их никто не называл, поскольку сам термин появился в 1972 году в Европе. Он был специально введен Роджером Кардиналом для перевода французского термина «ар-брют» (Жан Дюбюффе), или искусства душевнобольных. В дальнейшем в 1990-е годы он получает в Европе более широкое распространение для обозначения группы непрофессиональных художников, безразличных к ценностям художественного рынка и создающих оригинальные по форме и содержанию работы.

искусства (безразличия и почти отрицания норм и правил художественной ситуации того времени). Хотя их по праву можно отнести к явлению регионального андеграундного искусства, считая маргинальными авторами.

Неофициальные художники «первого поколения»

В Свердловске 1970–1980-е годы наряду с профессиональными мастерами, членами Союза художников, работали так называемые *неофициальные художники «первого поколения»*³, они нередко объединялись в своеобразные творческие коллективы («Гавриловский подвал», «Скворечник», «Уктусская школа» и др.) и, более того, устраивали «первые подвальные выставки “другого искусства”» [1, с. 4]. Схожие процессы наблюдались в Москве и Ленинграде (деятельность «Лианозовской группы», группы «Коллективные действия», группы «Митьки» и др.). Во многом специфика развития и сохранения маргинального состояния у непрофессиональных художников связана с культурно-исторической доминантой самого места — удаленного от центра и даже периферийного города Свердловска, который до 1990 года официально являлся закрытой территорией, как и ряд крупных центров России.

По сути, в советский период 1970-х годов многие свердловские городские художники являлись маргиналами, жившими изолированно и экспонировавшими свои произведения на закрытых подвальных выставках. Это было их своего рода отдушиной, увлечением, творческим поиском, не требовавшим такого жесткого контроля и отбора, как на выставках Союза художников, куда они, собственно, и не входили, да и не стремились. Как правило, они выполняли

оформительские заказы на объектах общественного питания (ресторан «Центральный», 1980-е, не сохранился, исполнителем был В. Гаврилов⁴) и на предприятиях (к примеру, заказ группы художников «Уралотделстрой», 1983–1999⁵).

Поэтому под *маргинальным состоянием* взятых нами свердловских представителей неофициальной культуры мы понимаем состояние художественного творчества, которое балансировало на грани между протестом против социально-политических установок жизни общества (коммунистических идей) и неприятием позиции соцреализма, его нарочитой стилистики. Маргинальная художественная составляющая в творчестве неофициальных авторов выражалась в трансформации и переосмыслении новых модернистских идей в искусстве XX века.

Парадоксально, что о ней художники узнали из журналов, купленных ими на железнодорожной станции Первоуральска. Кроме того, некоторые неформальные художники посещали школы-студии при домах культуры, например студию при Доме культуры железнодорожников (руководители — Н. Чесноков, Ю. Киселев, А. Мицник [2, с. 54]) или Вечернюю художественную школу для взрослых им. П.П. Хожателева. Тогда работы учеников последней не вписывались в штампы Союза художников. Такого рода закрытость, сознательная изолированность творческих объединений 1970–1990-х годов позволяет говорить о своеобразной «резервации»⁶ большинства неофициальных или неформальных художников Свердловска-Екатеринбурга. Его характерным примером становится свердловский дом маргиналов-сюрреалистов, или «Гавриловский подвал», в 1970–1980-е годы. Известны также мастерские В. Жукова, А. Лысякова; андеграундная среда формировалась в мастерских В. Дьяченко, А. Степанова и других.

³ Как правило, они были художниками-оформителями, окончившими отделение монументалистов в художественном училище им. Шадра (Свердловск), — см.: Ярков С.П. Свердловское художественное училище, 1902–1987. Свердловск: [б. и.], 1987. 40 с.; Ярков С.П. Художественная школа Урала: К 100-летию Екатеринбургского художественного училища им. И.Д. Шадра. Екатеринбург: Екатеринбургский художник, 2002. 320 с.

⁴ Материал из личных консультаций с Т.А. Галеевой в 2014–2016 годах.

⁵ Сегодня этот образец монументально-декоративного оформительского искусства сохранился и находится в здании «Новосвердловская ТЭЦ» (директор — А.А. Орешин). Это редкий случай, когда интерьер поддерживается в прежнем виде. Данный комплекс декоративно-оформительских работ был выполнен в период с 1988 по 1993 год группой художников специализированного управления «Уралотделстрой», по эскизам художника Николая Зотеевича Федореева. Это управление входило в состав треста «Уралэнергострой». С 1986 года коллектив группы возглавлял архитектор Павел Павлович Чунарёв, ведущим художником и творческим вдохновителем был Николай Зотеевич Федореев, художниками-оформителями — Сергей Дмитриевич Ивачев, Игорь Олегович Шуров, Игорь Васильевич Алферьев, Александр Сергеевич Юшков — техник-конструктор и мастер-универсал. Особая заслуга принадлежит Николаю Федорееву (1943–1996), рано ушедшему из жизни: после распада большой команды он сформировал вокруг себя сильный творческий коллектив мастеров-универсалов, которые одновременно были разработчиками проектов и их исполнителями. Они владели всеми видами декоративно-отделочных работ, таких как монументальная роспись стен, витраж, литьё и резьба по гипсу, резьба по дереву и оргстеклу (т. н. скол), чеканка, выколотка по форме, аэрография, гипсовое литьё, макетирование, альфрейные работы. Все перечисленные разновидности работ были применены в данном монументальном комплексе (Из личных бесед с И.О. Шуровым в 2013 году. — Прим. В. А.).

⁶ Можно проследить сходную тенденцию в целом с московской школой концептуализма — группой «Коллективные действия» во главе с А. Монастырским, 1976, которая также представляла своего рода «резервацию» для неофициальных художников. Речь идет о создании при Горкоме графиков — Московского объединенного комитета художников-графиков — секции живописи, которой дали выставочное помещение на Малой Грузинской, 28.

К наиболее ярким маргинальным авторам Свердловска относятся *Валерий Гаврилов (1948–1982)* и его супруга *Зинаида Оленюк-Гаврилова (1974–1993)*, переосмысляющие идеи сюрреализма в так называемом Гавриловском подвале (ул. Горького, 22), где размещались их мастерские [1, с. 4]. Особенно это отмечается в их мистических темах («Эмбриональный ветер рождает химер», 1978; «Состояние», 1979) или экспрессивном надломе, почти разрыве с действительностью («Автопортрет в терновом венце», 1969; «Автопортрет», 1971). Творчество Валерия Гаврилова и его спутницы — своеобразного поэта Зинаиды близко своим характером произведениям ар-брюта, сознательным подражанием сюрреализму, запретному тогда модернистскому направлению. Или художники обладают определенными качествами *категории брютов*, спонтанно увлеченных динамикой творчества и равнодушных к результату [3, с. 238]. Их не заботит сохранность их творческих экспериментов, выполненных аэрографом на бумаге или восковыми мелками. Об этом свидетельствуют «плохо скатанные в рулоны, покоробленные, с утраченным кое-где красочным слоем, в кракелюрах и облупах, холсты»⁷. Вместе с тем эти «мизерабельные» объекты, полные живописной основы, воспринимались зрителями едва не сакральными изображениями, «...словно грубые рубища снятого с гвоздя пророка, — сплошь усыпаны зримыми символами загадочных, непочитанных, недопонятых предсказаний...» [4].

Действительно, образный строй работ В. и З. Гавриловых, маргинальных художников «вороньего гнезда», живших замкнуто и изолированно в своей творческой концепции, близок «к классике сюрреализма» [4, с. 399]. Поэтому введенные в пространство картины образы демонов, химер и других фантазийных существ лишь усиливают их эсхатологическое состояние. Это подтверждалось мистическими литературными опусами этих художников. В какой-то степени они мыслят схожим образом с так называемыми *представителями психопатологической экспрессии*. Хотя при всей маргинальной составляющей, своеобразной окукленности их сознания «Гавриловский подвал» являлся на тот момент местом встреч различных групп художников. Будучи выпускником Свердловского художественного училища имени И.Д. Шадра (по направлению «оформитель»), В. Гаврилов, как и многие другие неофициальные художники, мог зарабатывать деньги, выполняя оформительские заказы. К примеру, неким выходом в реальную городскую среду со своими мистическими идеями

стали его росписи публичного пространства — ресторана «Центральный» (на пр. Ленина), построенные по принципу сюрреалистических живописных полотен. В это время в круг Гавриловых входил А.А. Лысяков, тогдашний фотокорреспондент газет «На смену!», «Комсомольская правда», «Вечерний Екатеринбург», — он делал слайды, общался с Е.М. Малахиным.

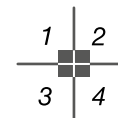
Эти художники не сразу стали называться маргиналами, хотя по образу жизни и особенностям творческой активности они были явно близки к статусу представителей искусства аутсайдеров — закрытых и в большей степени *скрытых от общественности неофициальных свердловских художников-самородков*, которые испытывали «...восторг и ликование процессом, а не результатом творчества...» [5, с. 253].

К концу 1980-х годов они в той и иной мере переросли свой маргинальный статус, «...избегая посвященности, деловитости, профессионализма...» [5, с. 254], благодаря участию в знаковой выставке «Сурикова, 31», организованной в 1987 году в Доме культуры Ленинского района г. Свердловска. Также отчетливо видна преемственность с художественной ситуацией в Центральной России, поскольку выставку «Сурикова, 31» можно рассматривать неким аналогом первой экспозиции «клуба авангардистов» в выставочном зале Пролетарского клуба, возникшего в Москве в 1987 году после выхода указа о разрешении гражданам СССР объединяться в клубы по интересам. Как вспоминает Виктор Олюнин, руководитель отдела культуры Свердловского горисполкома (1983–1988), фактически давший жизнь «Сурикова, 31», «идея провести безжурийную, бескомпромиссную выставку, мягко говоря, спорных художников была сравнима с революцией или, скорее, с переворотом в сфере культуры и нарушением цензурных норм и документов той поры» [6, с. 22]. Дух политических перемен в городе — «Дискуссионная трибуна» во главе с Г.Э. Бурбулисом⁸ — позволил выйти из «квартирного» формата большинству самобытных авторов (более 200) и «разместить уже ожидаемую всеми выставку свердловского андеграунда» [6, с. 23].

В ней участвовали и известные свердловские представители концептуализма — Валерий Дьяченко (1938 г.р.), Анна Таршис (Ры-Никонова, 1942–2014), Сергей Сигов (Сигей, 1947–2014), Евгений Арбенев (1942 г.р.), Александр Галамага (1948–1969) и другие, которые на самом деле «не были самоучками, как их иногда воспринимали в массовом сознании» [7, с. 137]. Более того, диапазон их

⁷ Иванов Е. Явление Холста народу. Творческий портрет жизни художника // Урал. 2002. № 2 (515). С. 252–255. URL: http://book.uraic.ru/elib/ural/2002_02/Ural_2002_02_14.htm (дата обращения: 12.12.2021).

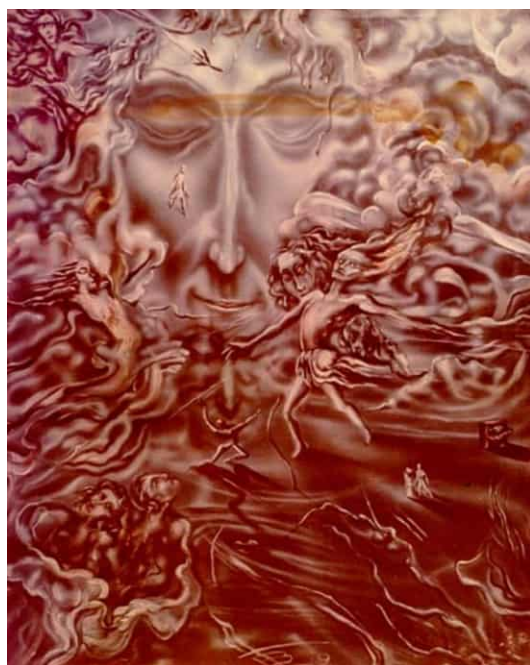
⁸ Козлов Андрей (Кослоп). Хроника свердловского литандеграунда 1981–2012 // Проза.ру — российский литературный портал [Электронный ресурс]. URL: <http://www.proza.ru/2012/08/28/803> (дата обращения 23.09.2021).



1. **В. Гаврилов.**
Автопортрет
в терновом венце.
1969.
Картон, масло.
75 x 60.
Частная коллекция

2. **В. Гаврилов.**
Автопортрет
в терновом венце.
1969.
Бумага, восковой
карандаш.
32 x 21.
Частная коллекция

3. **В. Гаврилов.**
Состояние.
1979.
Оргалит, масло,
аэрограф.
110 x 85.
Частная коллекция



4. **В. Гаврилов.**
Эмбриональный ветер
рождает химер.
1978.
Ватман, аэрограф.
275 x 175.
Частная коллекция

профессионализма был достаточно широк, включая свердловские учебные заведения — вечернюю заочную школу им. П.П. Хожателева, где учились взятые нами маргиналы Д. Девятков и Л. Луговых, художественное училище им. Шадра, архитектурный институт и художественно-графическое

отделение Нижнетагильского пединститута. Несмотря на явный успех и произведенный культурный резонанс, авторам-аутсайдерам «Сурикова, 31» еще оставили их унижительный во многом статус художников-подпольщиков. Хотя они пытались еще реабилитироваться на известной под

названием «Станция вольных почт» выставке, второй по счету, организованной Виктором Махотиным (1946–2002) в особняке купца Агафурова (ул. Сакко и Ванцетти, 23–25). «За три года, начиная с открытия выставки “Сурикова, 31”, прошло несколько десятков общих и персональных выставок андеграунда», — отмечает в своей статье Г.Б. Зайцев [8, с. 75].

Примечательно, что на выставке «Сурикова, 31» под псевдонимом художника К.А. Кашкина выставлялся Евгений Михайлович Малахин (1938–2005), новый «подпольный» персонаж. Хотя его закрытость была условной, в его мастерской на Толмачева, 5 собирались музыканты и художники, педагоги и студенты. До этого он возил свои экспериментальные фотографии на выставку в Москву (на Малой Грузинской, 28). Творческие эксперименты в фотографиях Е. Малахина 1970–1980-х годов выкристаллизовались в работе «Знак произведения» в виде трехстворчатой ширмы (сегодня она хранится в Музее Б.У. Кашкина в УрФУ). Она вырастает своей концепцией в складной арт-объект, состоящий из листов оргалита и наклеенных на них подкрашенных абстрактных фотографий с распечатанными на машинке текстами. К сожалению, со временем был утрачен движущий элемент в центре — на деревянных рейках написаны слова «знак произведения», поэтому в экспозиции музея арт-объект выставлен без него.

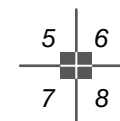
Экспериментаторский и почти бунтарский дух читается в откровенно запечатленных Е.М. Малахиным обнаженных натурщицах (точные названия работ неизвестны) и почти мистически наполненных библейских сценах (на них изображены сцены Тайной вечери, мерцающего алтаря или свечи), охватывает ряд фотографических работ этого периода. Известен факт, что они печатались автором, который использовал различные технические приемы — от наложения кадров до характерных «варенок». Его маргинальный образ, когда «из-под вечно нахлобученной, независимо от погоды, разноцветной шапочки, вылезают длинные волосы, заплетенные в косички, которые увенчивают шарики — так называемые “бумки-бубумки”» [8, с. 130–131], соответствовал скоморошескому духу общества «Картинник», которое он создал в 1988 году. Все члены «Картинника» собирались в «дворницкой» своего лидера, находившейся на ул. Толмачева, 7 (за год до ухода из жизни Е.М. Малахина в 2004 году была разрушена). Бунтарский дух свободы «картинников» (среди них Д. Малков, Е. Шолохова, Е. Дерун и другие) выразился в их выступлениях на площадках города и страны (даже выступали на Арбате

в Москве) — они исполняли незатейливые тексты своего лидера под звуки народных или самодельных инструментов, многие из которых были сделаны в стилистике *аутсайдерского искусства* из бросовых материалов (к примеру, футляров от ртутных градусников или пластмассовых труб). Также материалом для книжных форм издательства «Der Бук» могли служить кора хвойных деревьев (например, «Кора Ван Гога», 1995), стенки деревянных ящиков для крупномасштабных грузов (например, «С достоинством нести хочу свое ничто — Чтобы встречаемый в пути подумать мог: А что? Жест — во!», 1995). Самым распространенным материалом для создания досочек разных направлений (например, морально-шинковального направления и др.) служил оргалит, чаще необработанный и, более того, лишенный грунтовки (например, морально-бытовая досочка «Девочка объелась гороха, бока раздулись, ей плохо», 1980–1990-е). Явный элемент незавершенности и импульсивности в досочках с включенным в них текстом или ироничными стихами Е.М. Малахина, представляющими большую ценность, чем сами досочки, был обоснован. Эти многочисленные артефакты раздарили зрителю в завершающем аккорде «панк-рок-скоморох-шоу» творческого коллектива «Картинник».

Второе поколение неофициальных художников 1980–1990-х годов

Второе поколение новых маргиналов 1980–1990-х годов, которые в отличие от Гавриловых и Б.У. Кашкина самостоятельно формируют среду, представляют бывшие ученики Вечерней художественной школы для взрослых им. П.П. Хожателева: Дмитрий Девятков и Леонид Луговых. Первый показывает во многом ограниченность художественного метода, он нелюдим, озлоблен на внешний мир, который выглядит успешнее его самого. Второй вырос из маргинального статуса в постмодернистский дискурс. Более пограничная способность остро и нестандартно видеть мир отличает творчество екатеринбургского маргинала Дмитрия Девятова, выпускника Вечерней художественной школы им. П.П. Хожателева. Если «первые наивно-натуралистичные акварели 1980-х материализуют детские воспоминания и юношеские впечатления — прогулки, занятия альпинизмом, поездки по стране»⁹ (например, «Фергана», 1985; «Последний вечер в горах», 1985), то «в конце 1980–1990-х годов Дмитрий стал “нагружать” идущие от реальных впечатлений живописные композиции приемами сюрреализма, как это делали в свое время

⁹ Наивный мистицизм // Департамент искусствоведения, культурологии и дизайна Уральского федерального университета [Электронный ресурс]. 25 февраля 2010. URL: <http://art-urji.urfu.ru/index.php/vystavki-v-muzee-b.u.kashkina/naivnyj-mistitsizm.html> (дата обращения: 23.09.2021).



5. **Е.М. Малахин.**
Знак производства.
(Ширма).
1985.
Дерево, холст, картон,
бумага, фотография,
масло, бечевка.
4 створки по 182,5 x 52,5.
Музей Б.У. Кашкина, УрФУ



6. **Е.М. Малахин.**
Дудочки.
Картон, нитки, гуашь.
19 x 5;
14 x 4,5;
20 x 4,5;
15 x 4,5;
17,5 x 4,5.
Музей Б.У. Кашкина, УрФУ

7. **Е.М. Малахин.**
Иконные рельефы
или иконопластика.
1970–1980-е

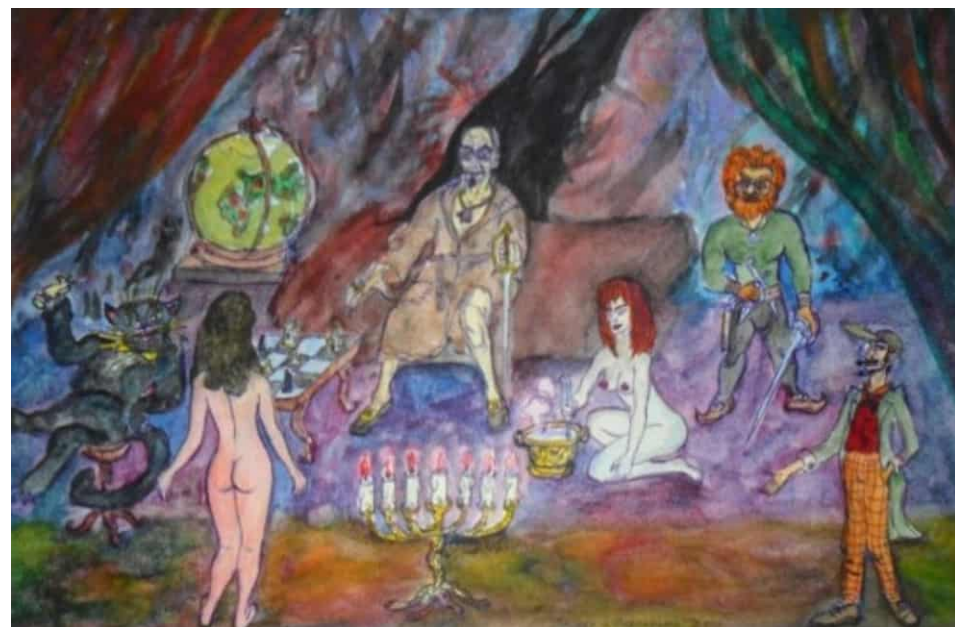
8. **Е.М. Малахин.**
Музыкальные
инструменты:
«Картинник».
2000-е

упомянутые выше художники свердловского андеграунда Валерий Гаврилов и Игорь Павлов (например, «Многомерное измерение», 1989). В итоге, в его живописи рождался мир фантастичный, сумеречный, наполненный эсхатологическими мотивами (к примеру, изображениями страдающего Христа, «Возвращение желтого Христа», 1984), навеянный литературными образами, в частности булгаковскими, среди которых странная свита Воланда сродни загадочным персонажам средневековых мистерий («Мастер и Маргарита», 1989, 1990?). Произведения Девятова в эти годы балансируют на тонкой грани странности и аномалии, что связывает их с *представителями ар-брюта*¹⁰.

«На рубеже 1990–2000-х годов автор много размышляет о смысле бытия и месте человека в нем. Он создает наивные библейские образы райского сада с диковинными цветами и гуляющим среди них Адамом и зверями («Возвращение в дебри», 2005). Композиционная лаконичность, насыщенная, почти фовистская цветовая гамма создают сильное энергетическое напряжение в этих живописных произведениях, написанных в экспрессивной манере, далекой от академической правильности»¹¹. В данных вымышленных композициях — «Флора» (2002), «Красные деревья, красная луна» (2006) — художник обращается «к фантастическим мирам, что отчасти роднит его с *аутсайдерами*, работающими почти

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.



9. **Д. Девятов.**
Многомерное
измерение.

1989 (1990?).

Бумага, акварель.

24,5 x 36,5.

Личная коллекция

художника

10. **Д. Девятов.**
Мастер и Маргарита.

1989 (1990?).

Бумага, акварель, ручка.

23 x 36.

Личная коллекция

художника

бессознательно, избегающими рациональных схем и претензий на профессионализм исполнения. По признанию самого автора, его художественно-образные интерпретации видимого мира идут от природы, в которой он ощущает “тонкие нематериальные начала, почти волшебные”. <...> Творчество Дмитрия Девятова притягивает неординарностью и психологизмом взгляда на мир, приоритетом тех свойств и качеств, что присущи искусству альтернативному, неофициальному, отчасти наивному»¹².

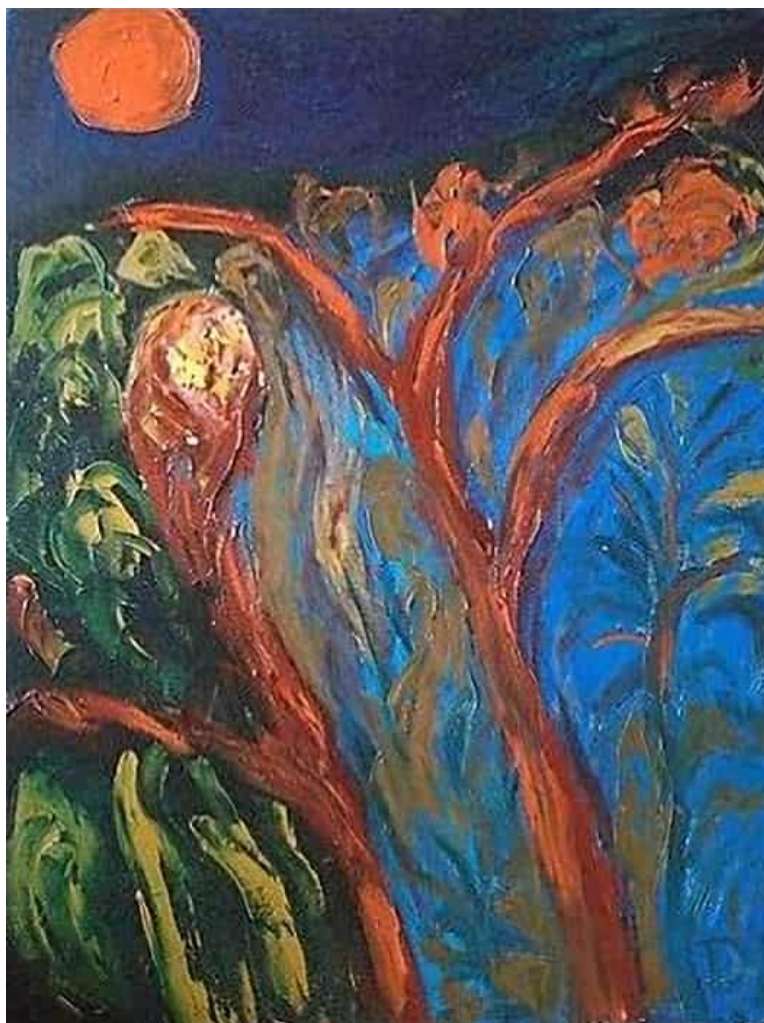
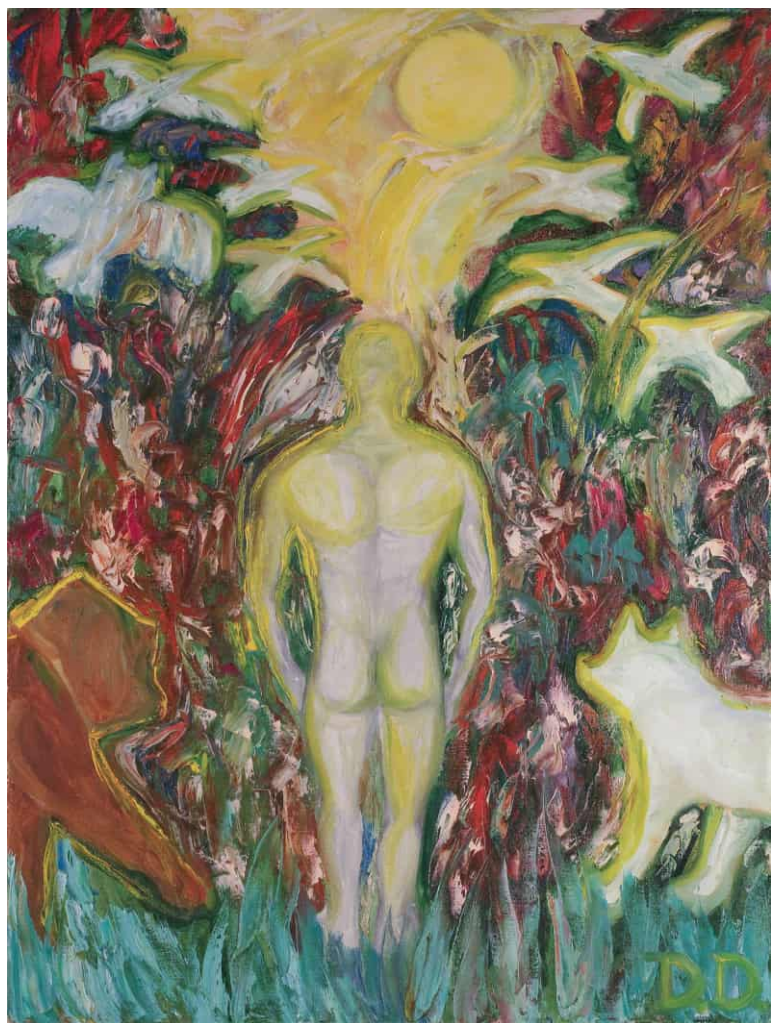
Последним, наиболее характерным своим маргинальным поведением художником-самоучкой является Леонид Луговых (1964 г.р.), начавший карьеру художника в 1994–1997 годы в вечерней школе им. П.П. Хожателева у педагога Виктора Николаевича Байдина. На тот момент круг его интересов формировался в андеграундной среде поэтов — Бориса Рыжего (1974–2001), Игоря Воротникова, с последним, со слов самого Леонида, он вместе сторожил геологический музей (на ул. Куйбышева, 39). Наряду с другими неофициальными авторами в эти годы он увлекался авангардными течениями — кубизмом, сюрреализмом и даже конструктивизмом («Копия с портрета Бэкона», «Кубистический портрет жулика PICASSO»).

Чужачество привело его к постмодернистским экспериментам, начиная с выставки «Генетика, энергетика, терроризм» в галерее Уральской государственной архитектурной академии (1996), на которой также «...планировалось взорвать здание американского консульства в Екатеринбурге — согласно сопроводительному бреда, это было неременным условием “Союза

мусульманских физиков-ядерщиков”, предоставивших Луговых недостающие детали вечных двигателей» [9]. Также он создавал «симулякры видео-арта и инсталляций» (так же назывались и его выставки начала 2000-х годов). И наконец, его очередной заумью стали «метафизически-хромосомные портреты» («Портрет камеристки», «Портрет немецкой группы FUTURE — 7»), появившиеся впервые в 2004 году, когда, со слов автора, он «сознательно адаптировал современное искусство в практики уличного проектирования»¹³. Смысл этих портретов заключался в почти эфемерном взгляде на портретируемого, в чьем образе он видел сочетание отдельных хромосом, соответствующих определенному цвету и толщине. Удивительная вера странного художника убеждала зрителей в его правоте — да и как же не согласиться, когда он так серьезно и правдоподобно говорит о своих убеждениях? Тем более он сопровождал отдельным «манифестом» свои идеи — так же, как художники ар-брюта, которые изливают свои хаотичные мысли рядом с изображением. Для создания «астрологического» портрета была необходима дата рождения (когда создается натальная карта модели) и затем транзитная карта (по дате, когда создается портрет). Именно такой жанр портрета стал одной из визитных карточек Л. Луговых, он писал их в сезон на Плотинке (историческая часть Екатеринбурга, где художники пишут портреты на заказ) и даже выставил на отдельную виртуальную страницу. На этом разработка портретного направления не закончилась: с использованием цифровой фотокамеры он создал «цифровые» портреты («Портрет драматурга Коляды

¹² Там же.

¹³ Из личной беседы с художником.



11	12
13	14

11. **Д. Девятов.**
Возвращение в дебри.
2005.
Холст, масло.
80 x 60.
Музей Б.У. Кашкина, УрФУ

12. **Д. Девятов.**
Красные деревья, красная луна.
2006.
Холст, масло.
80 x 60.
Музей Б.У. Кашкина, УрФУ

13. **Д. Девятов.**
Власть.
1989–1990.
Холст, масло.
71 x 62.
Музей Б.У. Кашкина, УрФУ



14. **Д. Девятов.**
Флора.
2002.
Холст, масло.
43 x 60.
Музей Б.У. Кашкина, УрФУ

в образе Ван Гога»), затем «астрологические» и даже в духе нанореализма. Вот как сам автор объясняет последнюю идею: «Соцреализм с нанотехнологиями — это и есть хромосомные портреты, или изображение биологических форм как

форм сосуществования хромосомных групп, форм коммуникации между молекулами ДНК, поэтому стоимость этих портретов равнялась 22 рублям»¹⁴. Согласно последним постулатам нашего чудака, каждой молекуле нужно выдавать собственное

¹⁴ Там же.

15. Л. Луговых.

Симулякры видео-арта

(Группа «Руки-вверх»
в телевизоре).

2002.

Бумага,
цветной карандаш.
29,7 x 42.

Личная коллекция
художника



имя, поэтому в галерее «Б-17» (ул. Белинского) он выдавал паспорта каждой созданной молекуле (работы «Кофеин», «Химическая формула Сахара» и др.).

Выводы и заключение

Таким образом, маргинальность, особенно в контексте художественного андеграунда, вполне специфична¹⁵. Маргинальные зоны появляются сегодня не столько в противостоянии официальному искусству в советское и постсоветское время, сколько в противовес экспансии новых форм медиа. В связи с этим можно заметить, что маргинальность — переменчивое явление, которое зависит от культурных и политических факторов. Многим, кто более «социален», чем художники «первого поколения», удастся разрушить границы маргинальности и выйти в публичное пространство (Луговых). Они выходят в практики

современной культуры. Так, Букашкин стал примером для современного художника А. Шабурова (Москва), уроженца г. Березовского Свердловской области.

Тема пограничных состояний в том или другом художественном течении вызывает бесконечные споры среди специалистов. Кем на самом деле были уральские художники-любители — представителями андеграунда, брютами и аутсайдерами или маргиналами? Кто они? Поэтесса Зинаида Гаврилова (1974–1993), официантка вагона-ресторана с пятнадцатилетним стажем, известная как муза и жена художника Валерия Гаврилова (1948–1982). Закрытый Дмитрий Девятков, участник «ФЕСТНАИ-Ва-2014», также представленный семнадцатью работами в «Музее всего» (Лондон). И наконец, имеющий психические расстройства Леонид Луговых, основатель хромосомных портретов, которого приглашали на выставку в Лозанну.

¹⁵ Мы основываемся на позиции Т.А. Галеевой, директора Музея Б.У. Кашкина (почерпнуто из личных консультаций с данным исследователем в 2014–2016 гг.).

Список источников

1. Болотов И. Союз художников и андеграунд. Художественная ситуация Свердловска 1960–1980-х гг. // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность: сб. статей / сост. и науч. ред. И. Болотов, Т. Жумати. Екатеринбург: [б. и.], 1993. С. 3–5.
2. Бобрихин А.А. Суровые уральские мужики и поэтика наивности // Трансформация Великой Утопии. Советское наивное искусство : каталог / под ред. А.А. Суворовой. Пермь: Музей советского наива, 2012. С. 54–75.
3. Гаврилов В.В., Реховских И.И. Психопатологическая тень искусства аутсайдеров // Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы : Материалы науч. конф. 16–17 ноября 2004. Москва: Изд. ГУК Музей наивного искусства, 2004. С. 225–239.
4. Алексеев Е.П. Бритвой сюрреализма: Сальвадор Дали и художественная жизнь Урала 1970–1990-х годов // Дали вблизи и вдали : сборник статей / отв. ред. М.А. Бусев. М.: Прогресс-традиция, 2013. С. 393–409.
5. Мигунов А.С. Маргинальный тип художника как явление переходной эпохи // Теория художественной культуры. Вып. 5 / отв. ред. В.И. Тасалов, Н.А. Хренов. М: Государственный институт искусствознания, 2001. С. 250–257.
6. Олюнин В.Н. Записки «культуртрегера» восьмидесятых годов прошлого столетия (к 20-летию выставки свердловских художников по ул. Сурикова, 31) // Экспозиция / вып. ред. М. Федотов. Екатеринбург: Полипринт, 2012. С. 6–33.
7. Галеева Т.А. Скандал на улице Сурикова, 31. Свердловские неформалы в 1987 году // Вестник Уральского отделения РАН. 2012. №1 (39). С. 135–148.
8. Зайцев Г.Б. К истории неформальных художественных объединений 70-х–80-х годов в Свердловске // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность : сборник статей / сост. и науч. ред. И. Болотов. Екатеринбург: [б. и.], 1993. С. 73–77.
9. Суворова А. Аутсайдерское искусство в России: тенденции, темы, образы. М.: Городец, 2020. 155 с.

References

1. Bolotov, I. (1993) 'The Union of Artists and the Underground. The artistic situation of Sverdlovsk in the 1960s – 1980s', in Bolotov, I. and Zhumati, T. (eds) *Avant-garde trends in Soviet fine arts: history and modernity* [Collection of articles]. Ekaterinburg: s.n., pp. 3–5. (In Russ.)
2. Bobrikhin, A.A. (2012) 'Severe Ural men and the poetics of naivety', in Suvorova, A.A. (ed.) *Transformations of the great utopia. Soviet naive art* [Catalog]. Perm: Museum of Soviet Naive, pp. 54–75. (In Russ.)
3. Gavrillov, V.V. and Rekhovskikh, I.I. (2004) 'Psychopathological shadow of outsider art', in *Phenomenon of naive art and creativity of outsiders in our days and its problems* [Conference proceedings]. Moscow: Museum of Naive Art, pp. 225–239. (In Russ.)
4. Alekseev, E.P. (2013) 'Razor of surrealism: Salvador Dali and the artistic life of the Urals in the 1970s – 1990s', in Busev, M.A. (ed.) *Dali near and far: collection of articles*. Moscow: Progress Tradition, pp. 393–409. (In Russ.)
5. Migunov, A.S. (2001) 'The marginal type of an artist as a phenomenon of the transitional epoch', in Tasalov, I.N. and Khrenov, N.A. (eds) *Theory of Artistic Culture*, issue. 5. Moscow: State Institute of Art History, pp. 250–257. (In Russ.)
6. Olyunin, V.N. 'Notes of the "cultural trader" of the eighties of the last century (on the occasion of the 20th anniversary of the exhibition of Sverdlovsk artists on Surikov Street, 31)', in Fedotov, M. (ed.) *Exposition*. Ekaterinburg: Polyprint, pp. 6–33. (In Russ.)
7. Galeeva, T.A. (2012) 'Scandal on Surikov Street, 31. Sverdlovsk informals in 1987', *Vestnik Ural'skogo otdeleniya RAN = Bulletin of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences*, 1(39), pp. 135–148. (In Russ.)
8. Zaitsev, G.B. (1993) 'On the history of informal art associations of the 70s – 80s in Sverdlovsk', in Bolotov, I. (ed.) *Avant-garde trends in Soviet fine arts: history and modernity: collection of articles* [Collection of articles]. Ekaterinburg: s.n., pp. 73–77. (In Russ.)
9. Suvorova, A. (2020) *Outsider art in Russia: trends, themes, images*. Moscow: Gorodets. (In Russ.)

Информация об авторе

Авдеева Вера Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация, avdvera@yandex.ru

Information about the author

Vera Vladimirovna Avdeeva, Cand. Sc. (Art History), Associate Professor, Head of the Department of art history and museum studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russian Federation, avdvera@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 30.06.2022; одобрена после рецензирования 25.08.2022; принята к публикации 30.08.2022.

The article was received by the editorial board on 30 June 2022; approved after reviewing on 25 August 2022; accepted for publication on 30 August 2022.



Научная статья
УДК 711.4+711.417(475.5)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.004

Город будущего «Пешеград» Льва Эппле: восприятие и оценки современников



Алексеев Евгений Павлович ^{a, b}

^a Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация

^b Филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», Красноярск, Российская Федерация

^{a, b} ev-alex@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3460-6679>

Аннотация. В статье анализируется общественная реакция на архитектурный проект «Пешеград» Л.А. Эппле на основе документов из частных архивов и публикаций в советской прессе. Яркая идея самостоятельного зодчего вызвала интерес у многих представителей отечественной культуры. В 1970-х годах о «Пешеграде» писали Б.С. Рябинин и Б.А. Дижур, проект поддержали художники Д.А. Шмаринов и В.Ф. Дьяченко, профессиональные архитекторы И.М. Смоляр, Г.И. Дубровин, О.Л. Вольхин. Кинорежиссер Б.Д. Галантер рассказал об идее Эппле в фильме «Там, где твой дом» (1971), а в киноповести С.А. Герасимова «Любить человека» (1972), героями которой стали архитекторы того времени, титры идут на фоне проекта города будущего. Пешеград — детище своего времени, в нем ясно отражается культура начала шестидесятых с их «оттепельной» свободой и иллюзиями. Большинство современников воспринимали идеи Эппле не столько как рациональную градостроительную концепцию, сколько как протест против серости и бюрократии, культурной ограниченности и бездуховности.

Ключевые слова: творчество Л.А. Эппле, Пешеград, культурная жизнь Свердловска 1970-х годов, Б.С. Рябинин, Б.А. Дижур, С.А. Герасимов

Для цитирования: Алексеев Е.П. Город будущего «Пешеград» Льва Эппле: восприятие и оценки современников // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 52–63.

<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.004>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/889>

Original article

The city of the future “Peshegrad” by Leo Epple: perception and evaluation of contemporaries

Evgeny P. Alekseev ^{a,b}^a Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation^b Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk, Krasnoyarsk, Russian Federation^{a,b} ev-alex@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3460-6679>

Abstract. The article analyses the public reaction to the architectural project “Peshegrad” by L.A. Epple. The study is based on documents from private archives and publications in the Soviet press. The bright idea of an amateur architect aroused the interest of many representatives of Russian culture. In the 1970s, B.S. Ryabinin and B.A. Dizhur wrote about the “Peshegrad”. The project was supported by artists D.A. Shmarinov and V.F. Dyachenko, professional architects I.M. Smolyar, G.I. Dubrovin, O.L. Volkhin. Film director B.D. Galanter told about the idea of L.A. Epple in the film “Where your Home is” (1971). Also in the film story of S.A. Gerasimov “To Love a Man” (1972), whose heroes are the architects of that time, the credits go against the background of the project of the city of the future. Peshegrad was the brainchild of its time. It clearly reflects the culture of the early sixties with their “thaw” freedom and illusions. Most contemporaries perceived Epple’s ideas not so much as a national urban planning concept, but as a protest against dullness and bureaucracy, cultural limitations and lack of spirituality.

Keywords: creativity of Leo Epple, Peshegrad, cultural life of Sverdlovsk in the 1970s, B.S. Ryabinin, B.A. Dizhur, S.A. Gerasimov

For citation: Alekseev, E.P. (2022) ‘The city of the future “Peshegrad” by Leo Epple: perception and evaluation of contemporaries’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 52–63.

doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.004. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/889> (In Russ.)

Введение

В культурной жизни Екатеринбурга-Свердловска «Пешеград» Льва Эппле¹ — явление уникальное. Ни один из архитектурных проектов советской эпохи не вызвал в городской художественной среде столь широкого обсуждения.

Сам факт, что рядовой советский гражданин (без диплома архитектора и без административной должности) по собственному почину предлагает концепцию «идеального города», а значит, демонстрирует свое понимание устройства новой жизни, не мог остаться незамеченным. Тем более,

¹ Эппле Лев Артурович (1900, Москва – 1980, Свердловск) — график, живописец, художник книги, автор монументальных и градостроительных проектов. Учился в частной школе у Д. Кардовского (1924–1929). В 1930-х работал в столичных издательствах, оформлял и иллюстрировал книги отечественных и зарубежных авторов. Экспонировал графические работы на выставках. Среди них: III выставка графики (Ассоциация графиков, Москва, 1928), Международная выставка «Искусство книги» (Париж — Лион, 1931), VII графическая выставка МОСХа (Москва, 1940), Всесоюзная выставка по истории ВКП(б) (Москва, 1940). В 1941 г. депортирован на Урал, находился в «трудовой армии» в Севураллаге, а с 1946 г. отправлен на спецпоселение в Сосьву и Ирбит. Со второй половины 1940-х сотрудничал с книжным издательством Свердловска, создал иллюстрации к произведениям Д. Мамина-Сибиряка, П. Ершова, Н. Лескова, К. Чуковского. Произведения хранятся в Свердловском областном краеведческом музее, Ирбитском музее изобразительных искусств, Объединенном музее писателей Урала (Екатеринбург), Государственном литературном музее (Москва).

Лев Артурович активно пропагандировал свою идею, объясняя предложенный проект в газетных статьях, выступал на различных конференциях, встречался с журналистами и студентами. В 1970-х годах о «Пешеграде» писали свердловские журналисты О. Богуславская [1], Б. Дижур [2], И. Корниенко [3]. Сам Эппле обстоятельно объяснил свой проект уральскому писателю Б. Рябинину [4]. О том, какое место занимала концепция города будущего в творческой судьбе художника, рассказали искусствоведы Е. Алексеев и В. Черепов [5]. В то же время «Пешеград» — яркое явление неофициальной культуры Свердловска — исследован недостаточно. Идеи «обустройства мира» объединяли деятелей культуры и неравнодушных зрителей, заставляли размышлять и высказывать личное мнение. Потому так важно не просто описать архитектурный проект, а проанализировать общественную реакцию на столь уникальную градостроительную концепцию.

Город будущего «Пешеград» Льва Эппле: концепция и оценки современников

Профессиональный график, художник книги Эппле (рис. 1) был личностью известной в художественных кругах Свердловска. Его иллюстрации к произведениям Дмитрия Мамина-Сибиряка, Петра Ершова, Николая Лескова были отмечены критиками и взыскательным зрителем (рис. 2). «Если думать о свердловской книге вообще, то забывать имя Льва Артуровича Эппле никак нельзя, потому что оно стоит у истоков свердловской графики», — отмечала искусствовед Наталья Горбачёва [6, с. 21]. Ученик Дмитрия Кардовского, Эппле в 1930-х годах сотрудничал с ведущими московскими издательствами, но в 1941 г. как «представитель немецкой национальности» оказался на Северном Урале, в глухой тайге на лесоповале. Он пережил тяжелые удары судьбы, но нашел в себе силы выстоять и вернуться к любимому делу.

Эппле был уверен, что главная задача архитектора — организовать не только пространство, но и душевный мир человека, его эмоциональную сферу. Беседуя с писателем Б. Рябининым, художник не жалеет красок, описывая образ «идеального архитектора» — создателя и мыслителя: «Он — первый человеколюбец и главный украшатель нашей жизни. Он как никто умеет смотреть далеко вперед. Он верит в прекрасное будущее человека и уважает его прошлое. Он воспитатель, значит, *принудитель*, а не *угождатель*, стало быть, он имеет право принуждать, если это нужно для пользы человека» [4, с. 214]. Лишь подобный архитектор должен создавать новые города, он понимает, что необходимо «каждому городу дать свою специальность. Тогда у него появится

свой характер, своя неповторимая физиономия. <...> Город должен расти гармонично, а не расплзаться, как масляное пятно по воде. Он должен безболезненно обновляться, перестраиваться каждые 50–70 лет... Каждый человек в этом городе получит возможность осуществить большую часть своих лучших желаний» [4, с. 214].

В 1960–1970-х годах многие профессиональные архитекторы, особенно в провинции, имели смутное представление о градостроительных разработках конструктивистов, о проектах дезурбанистов или рационалистов. Принципиальные проблемы современных городов решали не архитекторы, а бюрократы от власти, для которых сиюминутные задачи и интересы различных ведомств были важнее работы «на будущее». Советская система приучала архитекторов быть лишь послушными исполнителями «партийных» задач, чиновники всех рангов крайне настороженно относились к любым творческим инициативам или новациям, идущим «снизу».

На протяжении многих лет Эппле собирает разрозненную информацию о проблемах градостроения, об идеях, проектах и концепциях, стремясь найти наиболее разумные и важные для всего человечества. Вот исходные установки его размышлений: «Проблема города, по выражению Корбюзье, стала проблемой века. У нас и за рубежом появилось множество проектов так называемых идеальных городов будущего. Однако некоторые болезненные тенденции современной урбанистики получают в этих проектах полную поддержку. Вряд ли они будут реализованы: скорее всего они добавят к науке о городе новую главу, которую можно будет назвать патологический урбанизм. <...> Но есть немало предложений, основанных на идеях Человечности, и мы хотим присоединиться к ним»². Лев Артурович уловил главную проблему современного градостроения, связанную, в первую очередь, с конфликтом индустриального мира и природы. Для него главным качеством городской системы, которое должно объединить всех горожан, является здоровый образ жизни. Недостаток мышечного труда и чистого воздуха — главная причина болезней современного человека, и, значит, организация городского пространства уже изначально должна заставлять человека вести такой образ жизни, который сохранит его физическое и душевное здоровье. «Сегодня человек со всех сторон окружен умными машинами, которые освобождают его от мышечного труда. Сегодня человек, сидя в закрытом помещении, работает только нервами и головой. Для мускулов остается легкое прикосновение к тумблерам и нажимание разноцветных кнопок. Такое кнопконажимательство и постоянное сидение вызывают быстрый

² Эппле Л.А. Пешеград. Проект [Рукопись]. 1977. Собрание семьи художника. С. 1–2.

рост сердечно-сосудистых и нервных заболеваний. <...> Поэтому здесь необходимы меры твердого принуждения, однако, по сути своей, доброго. И осуществить их может только градостроитель. Он воспользуется своим правом воспитателя и принудит всех трудящихся к ежедневным физическим движениям на свежем воздухе»³.

Свою идею «Пешегграда» — города, в котором пешая ходьба становится нормой жизни, он подкрепляет авторитетными суждениями врачей и исследователей. Концепция «Пешегграда» строится на идее «удобство — здоровье — красота», и это привлекает на сторону Эппле активных горожан, среди которых наиболее последовательно поддерживают проект «идеального города» уральские писатели Белла Дижур⁴ (рис. 3) и Борис Рябинин⁵ (рис. 4). Так, Дижур, начиная описывать замысел города для пешеходов, замечает: «...во многих европейских странах, да и в нашей, недавно прозвучал тревожный призыв: “Бегайте! Бегом от инфаркта!”. Между тем жители городов, как правило, игнорируют рекомендации врачей, большую часть дня движения их весьма ограничены. <...> Совершенно иначе должна быть организована жизнь пешеградцев» [2, с. 100]. Рябинин, объясняя, чем ему нравится проект Эппле, заявляет: «Главная посылка. Вы начинаете с человеческого настроения, здоровья... главное — душевное и телесное здоровье! Архитектор не только организатор пространства, а организатор нашего настроения, он может (и должен) заставлять нас ходить... <...> Пешеград — город, преумножающий здоровье человека, в Пешеграде люди будут реже болеть и быстрее выздоравливать» [4, с. 211].

Само название «Пешеград» удивляло и привлекало многих — город будущего и вдруг всё определяется скоростью обычного пешехода, да и эмблема идеального города — босая нога и солнце — говорит об авторе как о неисправимом романтике и оптимисте. «Прекрасная эмблема! Не правда ли? Забавная, озорная, она лишена угрюмой серьезности, часто заслоняющей от нас простые радости жизни. Один вид этой босой пятки и по-детски нарисованного солнышка вызывает веселую улыбку» [2, с. 96], — восхищается Дижур. Рябинин, много общавшийся с профессиональными архитекторами и городскими чиновниками, размышляет: «Наверное, всё-таки мир держится на одержимых. Раньше считали — на трех китах. Что ж, так оно и есть:

Знание, Талант, Одержимость. Одержимость — самый главный. Свердловчанин Лев Артурович Эппле безусловно один из таких одержимых» [4, с. 208].

Действительно, Эппле берется за грандиозную задачу, которая кажется по плечу лишь целым проектным институтам или солидным творческим коллективам, состоящим из профессионалов в различных отраслях архитектурных и инженерно-строительных наук. Тем более, что Лев Артурович не ограничивается традиционными архитектурными задачами, он выступает и как эколог, социолог, администратор. Но главное, он идет от позиции активного горожанина, человека, который видит проблемы городской среды изнутри, который желает изменить свою жизнь и жизнь миллионов сограждан к лучшему. Позднее и профессионалы придут к выводу, что «добиться необходимой полноты проектного образа города можно только за счет перехода от “монолог” специалиста к “диалог” города и горожан» [7, с. 350].

Лев Эппле относился к тем художникам, для которых градостроительный проект должен был быть ориентацией на орнамент чертежа. Художник в пояснительной записке к проекту «Пешегграда» объясняет: «Любой организм, созданный природой, всегда имеет внешний или внутренний симметрический скелет, который всё держит и всё организует. <...> В современном большом городе такой геометрически ясный скелет отсутствует. Поэтому современный город — это аморфная, бесхребетная, расплзающаяся масса. В Пешеграде такой геометрически ясный скелет есть. Это весь каркас его транспортных коммуникаций, в котором главное значение имеет метрополитен. Благодаря этому скелету-каркасу город сразу же приобретает внешние признаки упорядоченного, здорового, нормального, хорошо функционирующего организма»⁶. Другая мысль создателя Пешегграда состоит в том, что «свободная планировка природы и геометричность планировки города дополняют друг друга по принципу контраста» [4, с. 217].

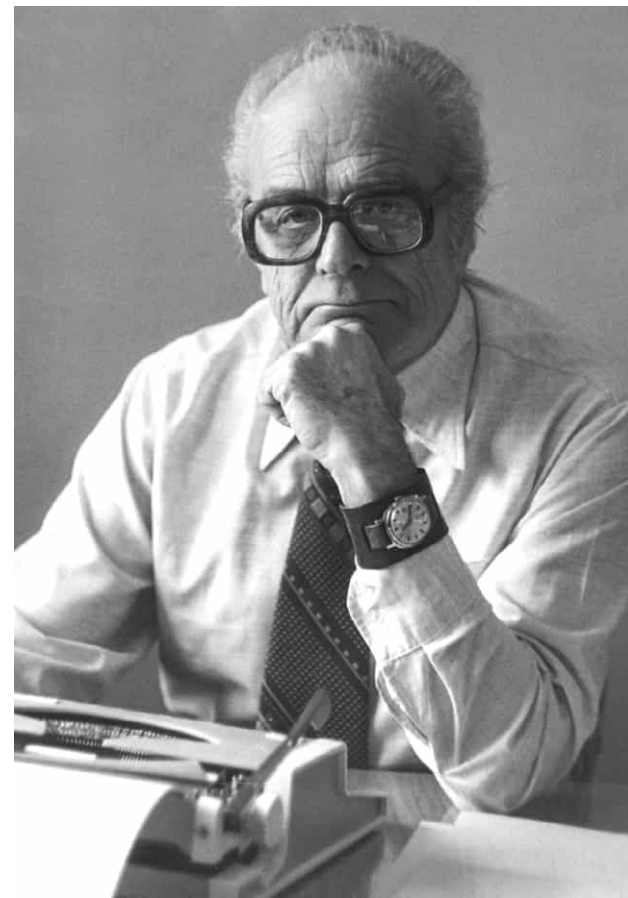
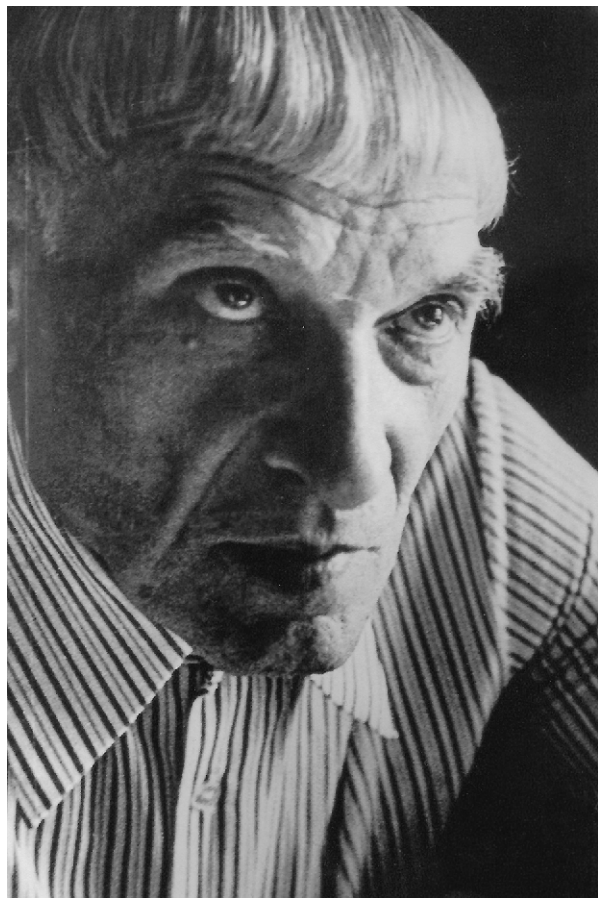
На авторских чертежах мы видим правильный восьмиугольник с четырьмя расходящимися от центра лучами-магистралями. Ясно, что Эппле в работе над градостроительным ансамблем демонстрирует логику художника-графика, для которого изначально важна символика знака. Если принять во внимание и кольцевую магистраль,

³ Там же.

⁴ Дижур Белла Абрамовна (30 июля 1903 г., Черкассы, Киевская губерния – 17 февраля 2006 г., Нью-Йорк), поэтесса, прозаик. Окончила химико-биологический факультет Ленинградского педагогического института им. А.И. Герцена (1928). Член Союза писателей СССР (1940). Мать скульптора Эрнста Неизвестного. С 1987 г. жила в США.

⁵ Рябинин Борис Степанович (21 октября 1911 г., Кунгур — 15 марта 1990 г., Свердловск), писатель. Окончил Пермский землеустроительный техникум (1930), затем Уральский механико-машиностроительный институт (1935). Член Союза писателей СССР (1939).

⁶ Эппле Л.А. Пешеград. Проект [Рукопись]. 1977. Собрание семьи художника. С. 3–4.



то ясно читается крест в круге — это и древнеегипетский символ города, и обозначение планеты Земля в астрологической системе. Круг и крест, концы которого выступают за пределы круга (т.н. кельтский крест), — символ Солнца — знак, популярный в Европе в языческие времена, а затем принятый и в христианской культуре. Рассказывая о своем градостроительном проекте, Лев Эппле признавался: «Ференц Лист сказал о музыке Шопена: “Каждая нота Шопена — это жемчужина, упавшая с неба”. Так вот мне хочется, чтоб Пешеград был именно такой жемчужиной, которая упала с неба и лежит среди первозданной природы» [5, с. 213]. В самой схеме города будущего есть уже ощущение кристалла,

а Белла Дижур увидела в Пешеграде многогранную снежинку.

Для художника важна и числовая символика, в проекте Пешеграда она связана с числами 4 и кратными 4. Это не случайно — четыре стороны света определяют завязку всего проекта. Из центра города в противоположные стороны устремляются четыре магистрали. В центральной части Пешеграда, вокруг Главной площади, расположены одинаковые по размеру Северная, Южная, Западная и Восточная площади, далее следуют восемь парковых зон, а всего в «идеальном городе» 80 микрорайонов. В каждом микрорайоне запланированы форум и два больших парка, оборудованных для отдыха и спортивных

1	3	4
	2	

1. Лев Артурович Эппле

2. Л.А. Эппле.
Иллюстрация к сказке
«Конек-горбунок»
П. Ершова.
1971

3. Белла Абрамовна
Дижур

4. Борис Степанович
Рябинин

5. Л.А. Эппле.
Транспортная схема
Пешеграда.

Иллюстрация из рукописи
 «Пешеград».
 1977.
 Собрание семьи
 художника

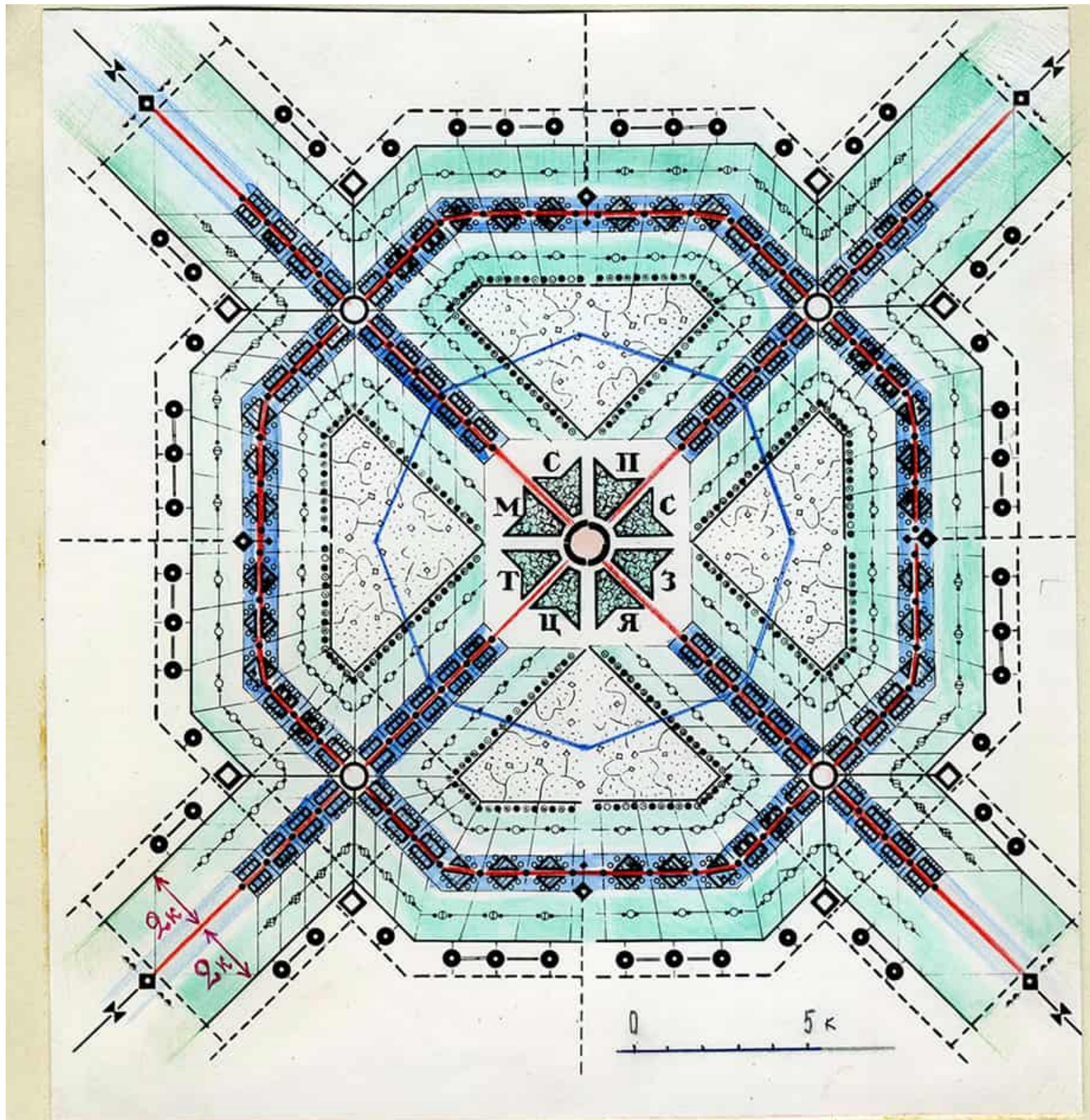
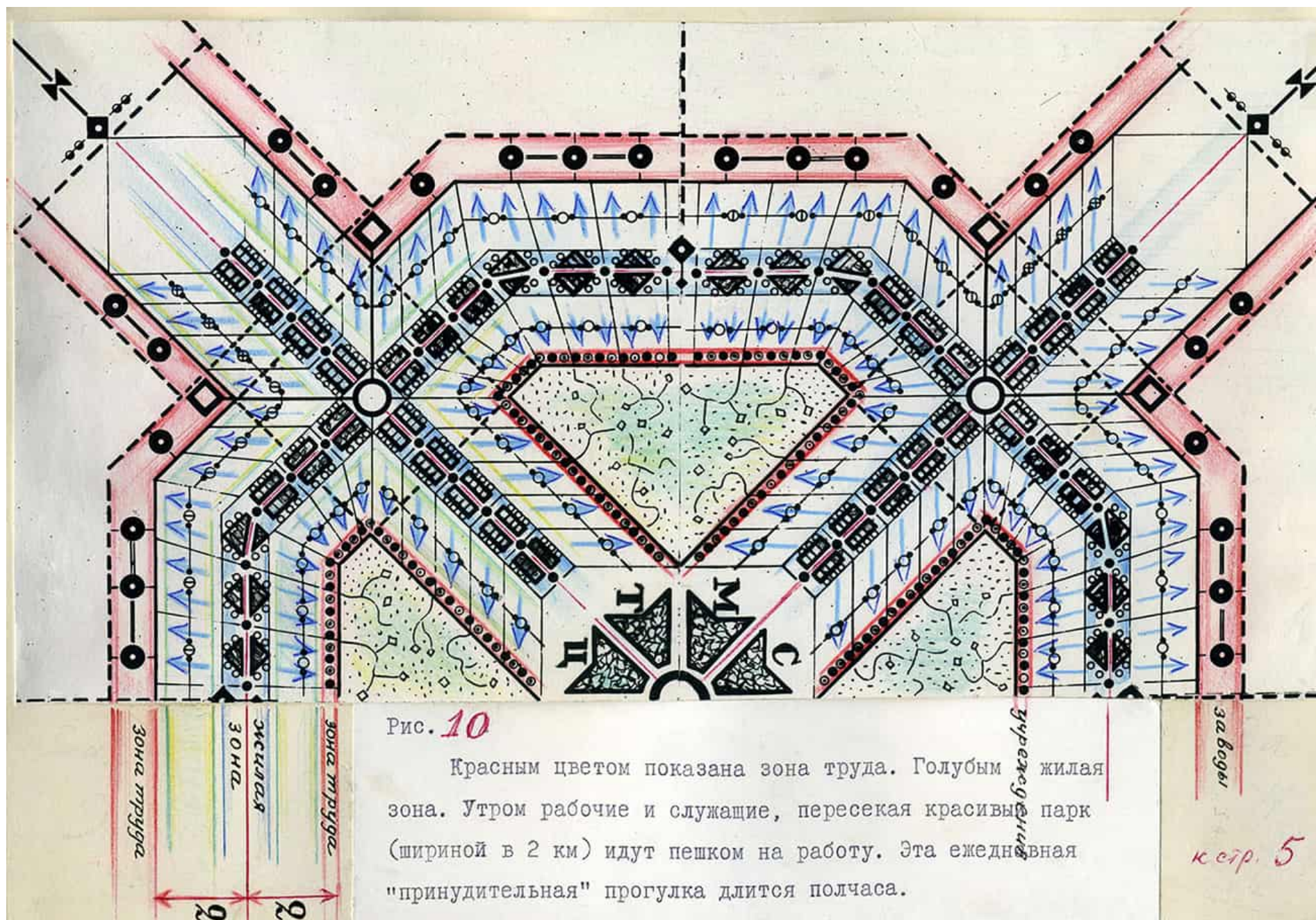


Рис. 1

Транспортная схема ПЕШЕГРАДА. Это "основа основ" – скелет, на котором держится весь сложный организм города.

- метрополитен
- асфальт для автомобиля
- железные дороги
- монорельс



занятий, итого 80 форумов, на которых проходят общественные мероприятия, и 160 парков (рис. 5).

При этом Лев Артурович понимал бессмысленность «абстрактного геометризма» и ненужность буквального следования схеме. В приложении к проекту он замечает, что все микрорайоны будут различны и по планировочной композиции, и по размерам. Художник предлагает, чтобы каждый форум имел свой цвет, свою систему декора.

Главная идея проекта «Пешеград» заключена в системе транспортных магистралей, вокруг которых и растет населенный пункт. Эппле в данном случае продолжает традицию линейного города, которую в первой трети прошлого века выдвинул инженер Артуро Сория-и-Мата⁷, а затем

подхватили советские архитекторы Михаил Малютин (автор книги «Соцгород», 1930) и Иван Леонидов. В проекте линии-магистралей пересекаются, для него транспортные коммуникации являются скелетом всего городского организма: «Город растет гармонично, удлиняя свои лучи. Они не губят окружающую природу, а с любовью включают ее в свои архитектурные ансамбли. Он, скелет-каркас, дает возможность организованно и планомерно обновлять всю архитектуру города через каждые, допустим, 100–125 лет»⁸. Все фабрики и заводы Пешеграда располагаются в двух километрах от жилой зоны, причем на «нейтральной» зеленой полосе запрещены все виды транспорта за исключением велосипеда и детской

6. Л.А. Эппле.

Жилая зона и зона труда.

Иллюстрация из рукописи «Пешеград».

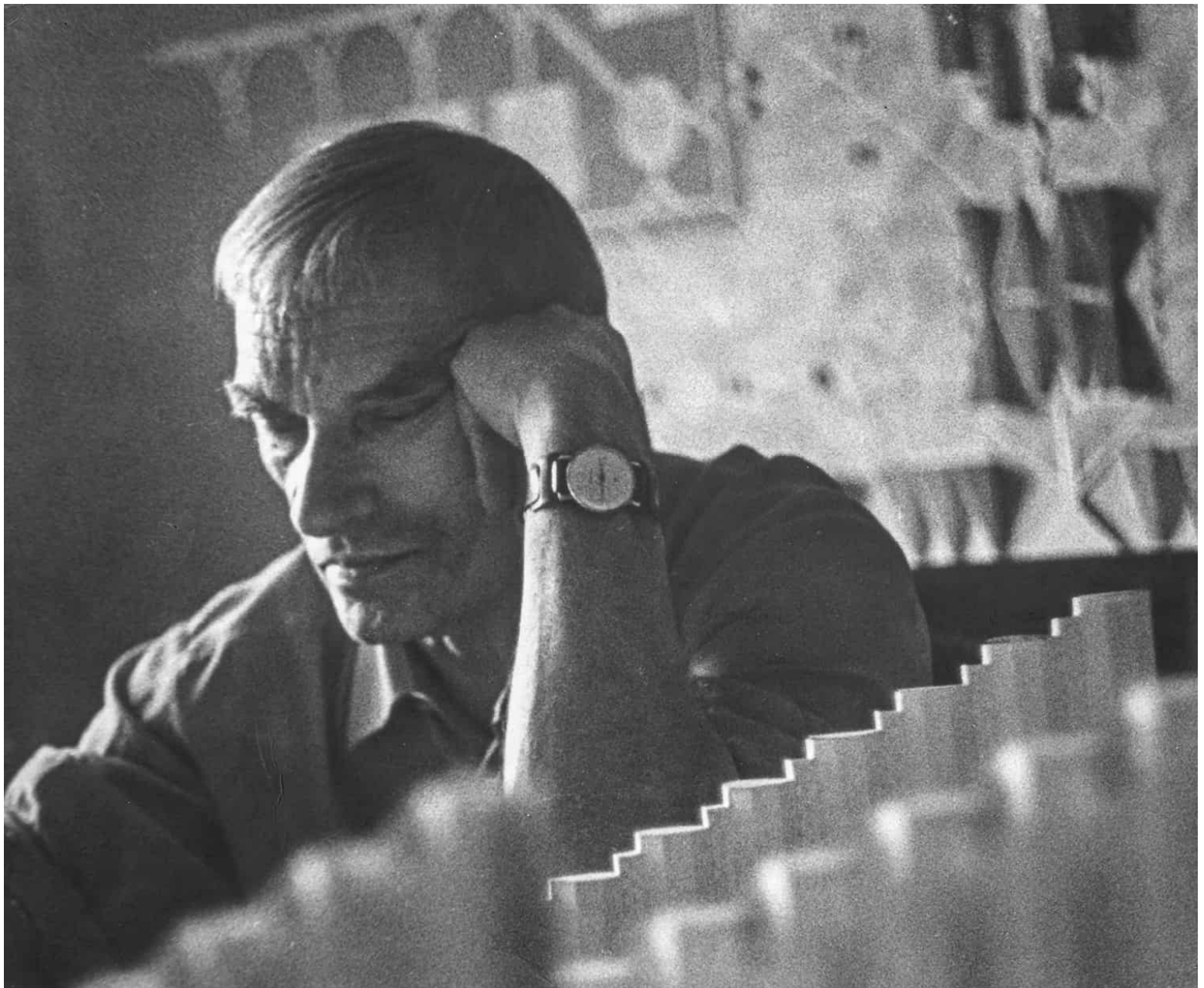
1977.

Собрание семьи художника

⁷ Артуро Сория-и-Мата (1844–1920), испанский архитектор. Известен градостроительной концепцией линейного города.

⁸ Эппле Л.А. Пешеград. Проект [Рукопись]. 1977. Собрание семьи художника. С. 4.

7. Л.А. Эппле
в мастерской у макета
Пешеграда.
Свердловск.
1970-е.
Фотография из собрания
семьи художника



коляски. Это принципиальное условие проекта (рис. 6). Все рабочие без исключения совершают ежедневные прогулки на работу и обратно, и всем им обеспечена «ежедневная кислородная ванна, которая будет длиться целый час»⁹. Люди укрепляют мускулатуру, дышат чистым воздухом и наслаждаются тишиной и общением с природой.

Лев Артурович, изучив специальную литературу, выяснил, что в Москве на каждого жителя приходится 18 кв. м зелени (данные на начало 1960-х годов), а в дальнейшем планируется увеличить этот показатель до 26,4 кв. м. В Пешеграде же, по планам Эппле, на каждого горожанина будет 200 кв. м живой природы. Художник, описывая проект, упоминает о *ландшафтотерапии*, которая, по его мнению, оказывает воздействие

на физическое и духовное здоровье человека. Для Льва Эппле это становится одним из главных качеств его проекта: «Не следует думать, что Пешеград — это город, растворившийся в лесах и полях с вялым ритмом жизни, город, в котором утрачено так называемое “чувство города”. Оно не утрачено. Оно лишь очищено от раздражающей и глупой суеты. Веселое оживление постоянно царит на всех общественных форумах Пешеграда. И в то же время достаточно одного поворота головы и трех минут, чтобы очутиться в зеленом лесу, в “тишине лесных звуков”. <...> Это город сильных, здоровых людей, которым с детства внушена огромная любовь к природе и отвращение ко всему, что ее губит. Пешеград — это город свежего воздуха, ясного неба»¹⁰. Впрочем, создатель

⁹ Там же. С. 6.

¹⁰ Там же. С. 18.

«Пешегграда» не желает быть диктатором, который всех насильно тянет к «светлому будущему», в проекте предусмотрен метрополитен, связывающий все микрорайоны и ансамбли. Люди, отправляющиеся в отдаленные районы либо уставшие после напряженного дня, могут воспользоваться транспортом — метро либо электромобилями.

Художник с головой погрузился в свой проект, придумывая особенности конструкции или оформления отдельных зданий, размышляя о быте пешегградцев, о важных и занятных мелочах. Принципиальный противник пьянства, Лев Эппле помещает единственный в Пешегграде винный магазин в искусственно созданное болото, считая, что труднодоступность и непривлекательность «нечистого места» многих образумит.

Дижур, посвятившая Пешегграду основательную статью, подчеркивала: «Можно было бы написать еще немало страниц, рассказывая о множестве бытовых деталей, приданных пешегградским домам... <...> Можно было бы выразить немало восхищения застекленным балконам, которые соединяют между собой дома башенного типа, составляющие одну цепочку. В них предполагается устройство зимних садов — с цветами, птицами, деревьями и аквариумами.

— Я надеюсь,— говорит Лев Артурович,— наряду со всем новым, что появится в Пешегграде, там унаследуют лучшее из того, что применяют в наши дни. Например, в Таллине многие вывески заменены эмблемами... Или, скажем, кое-где уже теперь заменяют серый асфальт цветным. В Пешегграде каждый микрорайон будет иметь свой цвет асфальта» [2, с. 105].

Особое внимание автор Пешегграда уделяет спорту, провозглашая настоящий культ человеческого тела. В каждом микрорайоне размещается множество сооружений для спортивных игр и спортивных упражнений. В каждом жилом доме должны быть два больших плавательных бассейна (один — с теплой водой, другой для «моржей»), чтобы всё население дома ежедневно проплывало не менее 300 метров. Запланированы вместительные стадионы, площадки для занятий конным спортом и марафонский круг (42 километра 195 метров).

Не забыто и искусство, в первую очередь — монументальное. «При входе в город, со всех четырех сторон — с юга, севера, востока и запада — автор устанавливает величественные арки. Они гостеприимно распахнуты и всегда готовы к приему гостей. <...> Лиловые, коричневые и алые одновременно, они словно светятся изнутри. Свет, возникающий в их глубине, поднимается вверх, всё расширяясь и разливаясь. И вот уже он вспыхивает в гербе города и в огромной перекинутой через

всю арку надписи: «Привет тебе, Путник! / Да будет в душе твоей свет / И в ногах — легкость!» [2, с. 105] — так со слов художника Б. Дижур описывает триумфальные арки, которые должны стать прелюдией градостроительного ансамбля. Эппле пишет, что в Пешегграде будет много скульптуры и монументальной, и парковой, на площадях будут располагаться памятники выдающимся личностям. В пешегградских парках среди зелени располагаются театры, музеи, библиотеки, цирк и зоопарк, многочисленные детские площадки и зоны развлечения с аттракционами.

Лев Эппле особо подчеркивал, что по принципу планировки Пешегграда можно будет реконструировать любой город: «Принцип Пешегграда дает возможность реконструировать любой старый город без ущерба для его привычного ритма. При этом полностью сохраняются все его архитектурные памятники. Реконструкция начинается с того, что мы решительно отказываемся от какого бы то ни было строительства жилых домов на территории старого города, раз и навсегда. Земля, которая освобождается в результате сноса обветшалых домов — засеивается газоном и только. Затем удлиняются все радиусы метрополитена и на эти удлиненные новые радиусы «нанализуются» пешегградские микрорайоны. Образуется лента новых микрорайонов. <...> Старый город пустеет, превращаясь в обширную зону отдыха. В середине этой зоны отдыха обязательно сохранится весь старый центр города с Главной площадью, окруженной историческими и архитектурными памятниками»¹¹.

Возможность бережной реконструкции старых городов по принципу Пешегграда вызывает особый интерес у общественности. Рябинин, один из наиболее активных защитников природы и старины на Урале, с большой симпатией описывает градостроительную концепцию Эппле.

Разработка проекта потребовала от Льва Эппле многих лет напряженного труда. Он, не ограничившись схемами и чертежами, создает в своей мастерской макет Пешегграда (рис. 7). Под впечатлением от увиденного Дижур пишет: «Первое, что бросается в глаза,— удивительная соразмерность, я сказала бы, изящество его частей. Затем, узнав, что весь макет, до мельчайших деталей, выполнен самим автором, поражаешься огромному труду, вложенному в это дело» [2, с. 95].

Лев Артурович, человек, никогда не стремившийся к публичности, а тем более к лидерству, активно пропагандировал свой проект. Одна из газетных публикаций о Пешегграде завершается словами нашего героя: «Напишите-ка вот что: художник Эппле живет в Свердловске по улице Куйбышева, 97. Его мастерская — № 3 во втором

¹¹ Там же. С. 18.

подъезде. Со всеми, кому интересен Пешеград, он будет рад познакомиться в любой удобный для них вторник с восьми вечера» [1].

Говоря о современной отечественной архитектуре, Лев Артурович призывает чаще и активнее обсуждать градостроительные проблемы, подключая к этому обсуждению широкие массы. Он убежден, что только участие жителей в создании городской среды и постоянный диалог с администрацией, архитекторами, строителями позволит градостроительству перейти на новый качественный уровень.

О Пешеграде появились газетные и журнальные публикации, радиопередачи об «идеальном городе» делали Мария Пинаева и Людмила Сорокина, Свердловское телевидение посвящает проекту Эппле несколько репортажей. В 1970 году режиссер Борис Галантер снял документальный фильм «Там, где твой дом» (оператор Б. Шапиро), в котором, среди прочего, рассказал и о проекте города будущего Льва Эппле. Несмотря на то что разговор о Пешеграде идет лишь семь минут, не возникает ощущения недоговоренности или беглого репортажа. Лев Артурович неторопливо и выразительно, буквально несколькими фразами представляет свою идею. «Многие считают меня утопистом, мечтателем, Дон Кихотом. Я не хочу невозможного. Я мечтаю о том времени, когда человек, как ребенок, будет радоваться солнцу, синему небу, красивому цветку», — замечает художник в финале [5, с. 221]. Он уверен, что его Пешеград осуществим, и не раз говорил, что проблема не столько в административных препонах или в финансовых затратах: «Я думаю, что такой город будет построен, когда мы до конца преодолеем вялость наших чувств и исполнимся того творческого энтузиазма, который всегда отличал подлинных художников» [5, с. 221].

Эппле выступал с сообщением о Пешеграде перед профессионалами в области градостроительства в Свердловске и Москве. Один из уральских архитекторов Герман Дубровин рассказывал: «Когда у нас в архитектурном институте родилась кафедра градостроительства, мы, преподаватели института, неоднократно приходили к Эппле, знакомились с Пешеградом. Работа очень интересная, и теперь я всегда студентам привожу в пример, как надо мыслить. <...> Главное у него — социальное содержание. Когда он начинает насыщать модель инженерным смыслом, тут, естественно, возникают известные неувязки.

Технические задачи не его стихия, и он не должен заниматься ими. Его сила в другом. Он создает город по канонам совершенного общества...» [4, с. 218, 220].

«Настоящий самобытный архитектор» — такую оценку дает Эппле представитель уральского андеграунда Валерий Дьяченко, посетивший мастерскую художника с группой сотрудников УралВНИИТЭ¹².

Эппле важно, чтобы о Пешеграде узнало как можно больше людей, чтобы проект стал известен на самом «верху», а профессиональные эксперты высказались объективно о возможностях воплотить его в жизнь. В архиве художника сохранилось несколько отзывов и заключений, по которым сегодня можно судить о реакции отдельных личностей и комиссий на Пешеград.

Народный художник СССР Дементий Шмаринов поддержал идею Эппле, написав в короткой рецензии: «Градостроительная концепция художника Л.А. Эппле, с которой я ознакомился, содержит целый ряд новых оригинальных мыслей и представляет несомненный интерес. <...> Однако главная ценность этой концепции в том, что она дает возможность реконструировать почти любой старый город, не нарушая его исторически сложившейся структуры, обеспечивая в то же время его дальнейший рост и развитие»¹³. В заключении градостроительной комиссии Свердловского отделения Союза архитекторов СССР говорится, что комиссия «заслушала сообщение художника Л.А. Эппле по теме “Схема развития и застройки города будущего — Пешеграда”. <...> Автор проделал большую и интересную работу. Считаем, что такого рода работы следует приветствовать и всячески поощрять»¹⁴. Руководитель отдела новых городов ЦНИП градостроительства И.М. Смоляр (Москва) в отзыве на рукопись Эппле «Пешеград» отмечает: «Подкупает гуманистическая концепция, искренняя убежденность автора в том, что наши города должны быть лучше, человечнее, красивее»¹⁵.

Интересно мнение известного советского кинорежиссера Сергея Герасимова. В письме в Свердловскую организацию СХ он писал: «Мне привелось познакомиться с работой Л.А. Эппле “Пешеград”, и мнение мое на этот счет самое положительное. В основе проекта необыкновенно разумная и глубоко социалистическая идея здорового, чистого и красивого города. Идея тем более интересная, что она экономически рациональна

¹² Уральский филиал Всероссийского научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ). Организован в 1962 году.

¹³ Документ датирован 14 ноября 1969 года. Из архива семьи художника.

¹⁴ О.Л. Вольхин (председатель правления Свердловского отделения Союза архитекторов СССР). Заключение по работе Л.А. Эппле «Город будущего — Пешеград» от 23 февраля 1970 г. Из архива семьи художника.

¹⁵ И.М. Столяр (руководитель отдела новых городов ЦНИП градостроительства, Москва). Отзыв на рукопись Л.А. Эппле «Пешеград» от 21 сентября 1970 г. Из архива семьи художника.

и абсолютно осуществима. Наша кинематографическая поддержка такого замысла могла бы неплохо помочь делу»¹⁶.

Герасимову близки проблемы отечественного градостроительства, он начинает работать над художественным фильмом «Любить человека» (1972), в котором рассказывается о молодых архитекторах, строящих новый город в далекой Сибири. Между Сергеем Аполлинариевичем и Львом Артуровичем завязалась переписка. Герасимов предполагал включить в фильм сцену с кратким рассказом об идее Пешегграда. Об этом же говорится в одном из писем Эппле режиссеру, он предлагает начать «с показа реально существующих проектов. На экране зал выставки. Молодой архитектор с указкой в руке дает краткие и толковые объяснения очередной экскурсии, т.е. публике, сидящей в кинозале. Подойдя к стенду, где выставлен Пешегград, он (архитектор) говорит примерно так: "...Впрочем, эта речь (на 3 минуты?) у меня еще не готова: не так-то просто сказать за 3 минуты то, что я обычно говорю в течение целой лекции"» [8]¹⁷. В итоге фильм действительно начинается с демонстрации проекта Эппле, титры идут на фоне макета Пешегграда, но режиссер не делает акцента на градостроительную идею Льва Артуровича, и зрителям она непонятна.

Между тем в Свердловске чиновники не торопились поддержать необычный проект, лишь в 1982 году, уже после смерти Эппле, макет Пешегграда (в это время он числился экспонатом Музея архитектуры Урала) был представлен на областной строительной выставке. После выставки он оказался бесхозным и был утерян.

Заключение

Пешеград — детище своего времени, в нем ясно отражается культура начала шестидесятых с их «оттепельной» свободой и иллюзиями. Художник не ждет обещанного коммунизма, а желает активно направлять чиновников на строительство «здорового и высококультурного» города. Более того, он предлагает строить город «для радостной жизни человека», предлагает думать не о проблемах коллектива, не о промышленных показателях, а об удобстве конкретного горожанина. В пояснительной записке к проекту Эппле не упоминает об общественно-политических мероприятиях, демонстрациях и парадах, но описывает праздничные мероприятия в народном карнавальном духе, свадебные церемонии с золочеными каретами, с конскими упряжками. Эта тяга к старине, народным традициям, сказочно-праздничной атмосфере не могла не вызвать интереса со стороны общественности. Большую роль в восприятии проекта города будущего играла личность его создателя. Н.Ф. Горбачёва подчеркивала, что для нее важно, что прекрасная идея была рождена человеком «удивительной культуры и артистизма» [6, с. 21]. Товарищи по художественному цеху — Миша Брусиловский, Виталий Волович, Герман Метелёв, Геннадий Мосин видели в Льве Артуровиче человека классической культуры и дорожили общению с ним. Многих привлекала искренность художника, его свобода самовыражения без оглядки на идеологию и общепринятые авторитеты. Большинство современников воспринимали «Пешеград» не столько как рациональную градостроительную концепцию, сколько как протест против серости и бюрократии, культурной ограниченности и бездуховности.

Список источников

1. Богуславская О. Пешеград — не утопия // На смену! 1973. 5 декабря.
2. Дижур Б. Пешеград // Урал. 1970. № 11. С. 96–109.
3. Корниенко И. По паркам Пешегграда // Советский журналист (Учебная газета факультета журналистики УрГУ). 1978. 8 декабря.
4. Город, где мы живем. Архитектура и человек, город и природа. [Беседы писателя Б.С. Рябинина с архитекторами Г.И. Белянкиным и А.Б. Фишзоном, биологом В.Н. Большаковым, художником Л.А. Эппле]. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1981. 221 с.
5. Алексеев Е.П., Черепов В.А. Лев Эппле. М. – Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 304 с.
6. Горбачёва Н.Ф. На палитре памяти: Время, художники, выставки : Сборник статей. Екатеринбург: [б. и.], 1996. 102 с.

¹⁶ Из архива семьи художника.

¹⁷ Письмо Л.А. Эппле С.А. Герасимову датировано 28 марта 1972 г. и хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства. Копия письма — в архиве семьи художника.

7. Гутнов А.Э., Глазычев В.Л. Мир архитектуры. Лицо города. М.: Молодая гвардия, 1990. 352 с.
8. Письмо Л.А. Эппле С.А. Герасимову, 28 марта 1972 г. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 3055. Оп. 1. Д. 542.

References

1. Boguslavskaya, O. (1973) 'Peshegrad is not a utopia', *Na smenu!*, December 5th. (In Russ.)
2. Dizhur, B. (1970) 'Peshegrad', *Ural*, (11), pp. 96–109. (In Russ.)
3. Kornienko, I. (1978) 'In the parks of the Peshegrad', *Sovetskiy zhurnalist = Soviet Journalist*, December 8th. (In Russ.)
4. Ryabinin, B.S. (comp.) (1981) *The city where we live. Architecture and man, city and nature*. Sverdlovsk: Sredne-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo. (In Russ.)
5. Alekseev, E.P. and Cherepov, V.A. (2017) *Leo Epplé*. Moscow – Ekaterinburg: Kabinetnyy uchenyy. (In Russ.)
6. Gorbacheva, N.F. (1996) *On the palette of memory: Time, artists, exhibitions* [Collection of articles]. Ekaterinburg: s.n. (In Russ.)
7. Gutnov, A.E. and Glazychev, V.L. (1990) *The world of architecture. The face of the city*. Moscow, Molodaya gvardiya. (In Russ.)
8. Anon. (no date) *Letter to L.A. Epplé S.A. Gerasimov, March 28, 1972* [Manuscript]. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), coll. 3055, coll. 1, fol. 542. (In Russ.)

Информация об авторе

Алексеев Евгений Павлович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург, Российская Федерация; главный специалист (искусствовед), филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», г. Красноярск, Российская Федерация, ev-alex@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3460-6679>

Information about the author

Evgeny Pavlovich Alekseev, Cand. Sc. (Art History), Associate Professor, Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation; Chief specialist, Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk, Krasnoyarsk, Russian Federation, ev-alex@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3460-6679>

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 20.01.2022; одобрена после рецензирования 15.06.2022; принята к публикации 03.08.2022.

The article was received by the editorial board on 20 January 2022; approved after reviewing on 15 June 2022; accepted for publication on 03 August 2022.



Научная статья
УДК 7.036/.037(51)“1960/...”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.005

Живопись республик Центральной Азии в поисках обновления художественного языка (1960-е годы)



Ахмедова Нигора Рахимовна ^a

^a Институт искусствознания Академии наук Республики Узбекистан, Ташкент, Республика Узбекистан
^a nigosya@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7379-0689>

Аннотация. В статье исследуется процесс трансформации живописи республик Центральной Азии в контексте историко-социальных изменений 1960-х годов. Научная новизна определяется актуализацией вопроса о роли творчества мастеров узбекистанского авангарда 1920–1930-х годов в формировании национальных школ региона. Данный вопрос рассмотрен в связи с проблемой этнокультурной идентичности, которая выдвигалась на первый план как в годы формирования живописи в 1920-е годы, так и в 1960-е. Влияние регионального феномена авангарда на поиски художников 1960-х годов еще не было изучено в силу идеологических конвенций. В последние годы наметились новые векторы исследования данного вопроса, которые ориентируют внимание исследователей в том числе на искусство так называемой периферии. В статье учтены новые методологические разработки в отношении Центрально-Азиатского региона, основанные на постколониальном подходе осмысления развития Центральной Азии XX века. Обосновано, что изучение Центрально-Азиатского региона в период советской модернизации необходимо проводить на основе междисциплинарного синтеза и различных современных научных позиций; региональные художественные процессы необходимо рассматривать с учетом специфики историко-культурного контекста, который понимается как совокупность социально-исторических, духовно-эстетических и художественных факторов.

Ключевые слова: живопись, Центральная Азия, Узбекистан, искусство XX века, традиция, наследие, авангард, модернизм

Для цитирования: Ахмедова Н.Р. Живопись республик Центральной Азии в поисках обновления художественного языка (1960-е годы) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 64–73. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.005>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/912>

Original article

Painting of the Republics of Central Asia in search of renewal of the artistic language (1960s)

Nigora R. Akhmedova ^a^a *Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan*^a *nigosya@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7379-0689>*

Abstract. The article examines the process of transformation of painting in the Central Asian republics in the context of historical and social changes in the 1960s. Scientific novelty is determined by the actualization of the question of the role of the Uzbek avant-garde masters of the 1920s — 1930s in the formation of regional national schools. This issue is considered in connection with the problem of ethnocultural identity, which came to the fore both during the years of the formation of painting in the 1920s and in the 1960s. The influence of the regional phenomenon of the avant-garde on the search for artists in the 1960s has not yet been studied due to ideological conventions. In recent years, new vectors of research on this issue have been outlined, which focus the attention of researchers, including on the art of the so-called “periphery”. The article takes into account new methodological developments in relation to the Central Asian region, based on the post-colonial approach to understanding the development of Central Asia in the 20th century. It is substantiated that the study of the Central Asian region during the period of Soviet modernization should be carried out on the basis of an interdisciplinary synthesis and various modern scientific positions; regional artistic processes must be considered taking into account the specifics of the historical and cultural context, which is understood as a combination of socio-historical, spiritual, aesthetic and artistic factors.

Keywords: painting, Central Asia, Uzbekistan, art of 20th century, tradition, heritage, avant-garde, modernism

For citation: Akhmedova, N.R. (2022) ‘Painting of the Republics of Central Asia in search of renewal of the artistic language (1960s)’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 64–73.

doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.005. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/912> (In Russ.)

Введение

Искусство Центральной Азии в XX веке прошло уникальную эволюцию, которая интересна тем, что проходила в парадигме советского искусства, но в кратчайшие сроки сформировала свой вариант авангарда и оформилась в национальные художественные школы. Научная новизна исследования определяется тем, что впервые актуализирована данная тема, отмечено продолжение творческих поисков мастеров узбекистанского авангарда 1920–1930-х гг. и оценена роль поколения художников второй половины 1950-х гг. в формировании национальных школ региона. Основной целью статьи является рассмотрение процесса обновления искусства в связке с проблемой этнокультурной идентичности.

Совокупность данных вопросов не исследовалась в прошлые десятилетия: в советские годы по идеологическим причинам, в новый исторический период — в связи с изменением духовно-эстетических приоритетов и критического отношения к достижениям советской эпохи. Как отмечал Б. Гройс, «эта ностальгия по искусству домодернистского прошлого усиливалась определенным чувством обиды на “левый” характер исторического авангарда... Авангард стал ассоциироваться с коммунизмом, тем самым “преодоление” коммунизма подразумевало отказ от авангардной художественной традиции ради собственной национальной идентичности» [1, с. 28]. В качестве методов использовались историко-генетический метод, элементы компаративистского метода, стилистический метод.

Живопись республик Центральной Азии в контексте историко-социальных изменений в 1960-е годы

Исследование живописи среднеазиатских республик, осваивающей европейский опыт, началось в 1930-е гг. в работах В. Чепелева [2], Е. Журавлевой [3], М. Колина [4], Б. Веймарна [5]. Идеологизация науки со временем привела к одностороннему толкованию художественных процессов, утверждалось представление об отсталости местной культуры, невозможности сохранения преемственности, в результате чего сформировался тезис о дискретности развития национальных культур. Во второй половине 1930-х гг. выдвигалась идея о сугубо реалистической направленности живописи как единственно возможной для всего советского искусства, развивающегося исключительно по восходящей линии; проблемы самобытности национальных школ постепенно снимались с повестки дня. В 1960-е гг. в исследовании художественных процессов региона произошли определенные изменения. М. Халаминская [6], Л. Жадова [7] раскрыли новаторские черты в живописи послевоенного периода. Важную роль сыграло формирование в республиках собственных искусствоведческих кадров. Р. Такташ, А. Умаров, В. Лаковская, А. Эгамдбердыев, К. Кураева, Г. Сарыкулова, Д. Уметалиева, Г. Саурова внесли большой вклад в историографию живописи региона.

В 1960–1980-е гг. характеристики самобытности художественных школ менялись, что вело к переменам и их теоретического осмысления, ориентации на поиск общих методологических принципов исследования. Ранее мы отмечали, что «такие категории, как преемственность, традиции и новаторство, диалектика национального и интернационального, как наиболее актуальные при исследовании проблем регионального искусства, были основными в исследованиях Р. Такташа, Т. Махмудова, М. Халаминской¹» [8, с. 144].

Политические и исторические трансформации, связанные с завершением советской эпохи и обретением независимости республик Центральной Азии, поставили перед искусствознанием задачи осмысления результатов развития искусства в XX в. Начиная с 1990-х гг. в публикациях Н. Ахмедовой [9], Р. Ергалиевой [10], Е. Лузановой [11], А. Бисеновой [12] была раскрыта более объективная, чем прежде, картина исторической динамики региональной культуры, специфика перехода от традиционной модели развития к европейским формам искусства. Признавая вклад вышеупомянутых авторов, отметим отсутствие до настоящего времени исследований, учитывающих

осмысление переломных этапов развития, роли историко-культурных факторов, результатов преемственности с опытом регионального авангарда.

На волне революционных процессов начала XX столетия в молодых республиках Средней Азии начало формироваться изобразительное искусство. Этот единый в регионе процесс имел различную динамику и варианты. В Узбекистане он был связан с именами А. Волкова, М. Курзина, О. Татевосяна, А. Николаева (Усто Мумина), В. Уфимцева, П. Бенькова, Н. Кашиной, У. Тансыкбаева, в Туркмении — Р. Мазеля, А. Владычука, Б. Нурали, в Киргизии — С. Чуйкова, В. Образцова, Г. Айтиева, в Казахстане — Н. Хлудова, А. Кастеева. У каждого мастера ярко проявлялась тенденция к самостоятельной интерпретации Востока. Между тем общим является тот факт, что социокультурные процессы и формирование изобразительного искусства были обусловлены модернизацией региона. Отсюда и «характер генезиса различных тенденций, их стадийное смешение или запаздывание. <...> Приезд в Узбекистан многих художников был связан не только с тягой к “вечной тайне и очарованию Востока”, но чаще с политическими, личными проблемами — как, например, у П. Бенькова, Н. Карахана, Н. Кашиной, В. Уфимцева, М. Курзина, Е. Коровой и других мастеров. Все вместе они были приобщены к идеологическому “экспорту революции” в республику и ангажированы ее задачами» [13, с. 143–144]. Учитывая этот контекст, можно объяснить, в какой сложной связи с ним происходили поиски художников. Даже в краткий период 1920–1930-х гг. искусство постоянно подвергалось давлению идеологической конъюнктуры.

В живописи А. Волкова и его «бригады» (Урал Тансыкбаев, Н. Карахан, А. Подковыров, П. Щеголев) сформировались оригинальные поиски в русле модернизма, которые у некоторых мастеров связаны и с авангардом (рис. 1, 2). Сравнительно-типологическое сопоставление регионального варианта с русским авангардом и европейским модернизмом позволяет понять его своеобразие. Поиски художников представляли собой различные варианты модернистических, символично-ретроспективных и других направлений. На характер их освоения оказывали воздействие традиции местной культуры, которые художники стремились интерпретировать (А. Волков, У. Уфимцев, У. Тансыкбаев, Н. Карахан), — «вполне объяснимо, что их живопись, несмотря на оригинальность и самобытность, была более “умеренной” по сравнению с российскими авангардными течениями. Здесь происходило совмещение

¹ Такташ Р.Х. Живопись республики Средней Азии и Казахстана (фонд научной биб. Института искусствознания Академии наук Узбекистана); Махмудов Т.М. Эстетика живописи Узбекистана. Ташкент: Изд. литературы и иск. им. Г. Гуляма, 1983. 223 с.; Халаминская М.Н. Искусство молодых. М.: Советский художник, 1967. 164 с.

1. **А. Волков.**

Гранатовая чайхана.

1924.

Холст, масло.

105 x 116.

Государственная

Третьяковская галерея



различных приемов — от импрессионизма, постимпрессионизма, неопримитивизма до кубо-футуризма» [13, с. 144].

Особенность живописи авангарда 1920–1930-х гг. в Узбекистане заключается в уникальном соприкосновении пластических компонентов двух моделей искусства: европейского модернизма, русского авангарда и традиций местной художественной культуры. На этом основании можно сделать вывод о том, «что особенность узбекистанского авангарда заключена в самом механизме адаптации разных по стадийному уровню и типу культур — традиционной, мусульманской, и привнесенной, русско-европейской. В ходе анализа художественных процессов 1920–

1930-х гг. обозначились два источника преемственности — народные традиции и европейский художественный опыт» [13, с. 148].

Интенсивное развитие искусства региона с приходом сталинской власти начало ослабевать, поиски были приостановлены. Если в 1920-е гг. ярко проявлялась тенденция к самостоятельной концепции Востока, привычными были творческие дискуссии, то со второй половины 1930-х гг. усилилось официальное давление на искусство, начали проявляться тенденции нивелирования индивидуальности мастеров. Идеология того периода начала определять всё культурное наследие народов Средней Азии как отсталое, «темное феодально-байское прошлое», от которого необходимо



2. У. Тансыкбаев.

Портрет узбека.

1934.

Холст, масло.

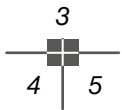
85,2 x 69,2.

Государственный музей

искусств Республики

Каракалпакстан имени

Игоря Савицкого



3. **С. Мамбеев.**

У юрты.

1958.

Холст, масло.

100 x 140.

Государственная

Третьяковская галерея

4. **Р. Ахмедов.**

Девушка

из Сурхандарьи.

1959.

Картон, масло.

57 x 47.

Государственный музей

искусств Узбекистана

5. **Р. Чарыев.**

Невеста.

1968.

Холст, масло.

120 x 200.

Государственный музей

искусств Узбекистана



отказаться ради светлого будущего. Многие годы этот тезис, основанный на классовом подходе и теории «двух культур», отрицал автохтонные традиции народов, отсекал богатый духовный и эстетический потенциал культурного наследия.

«Ускоренное развитие среднеазиатской живописи только к 1960-м гг. позволило подойти к проблеме формирования национальных художественных школ» [8, с. 148]. Появившееся в 1960-е гг. понятие «искусство национальных школ» было связано с новаторскими тенденциями, которые формировались в контексте историко-социальных изменений, в атмосфере оттепели и ослабления давления соцреализма. Многие факты свидетельствуют о постепенном изменении ситуации в искусстве. Межреспубликанская конференция 1953 г. в Ташкенте, теоретическая конференция 1956 г. в Тбилиси, публикации в печати, обсуждения региональных и республиканских выставок поднимали вопросы национальной самобытности, критику диктата в понимании и решении этих важных для живописи региона проблем. Кардинальную роль в теоретической разработке проблемы национального своеобразия в искусстве сыграла дискуссия, проведенная в 1957 г. на страницах журнала «Дружба народов». В ее ходе была подвергнута обоснованной критике формула советского искусства — «национальное по форме и социалистическое по содержанию». В полемике по этому вопросу пришли к выводу, что данная формула не может считаться всеобъемлющим идейно-эстетическим принципом: он не позволяет понять сущность национального, потому что дает возможность разделить в искусстве то, что нельзя разделить — форму и содержание.

Искусство этого периода демонстрировало пластическую свободу в выборе средств, способов, типов осмысления задач искусства, пути интерпретации национальных традиций и опыта европейского модернизма. В этот период на новом историческом и культурном этапе были вновь актуализованы пластические искания, которые составляли суть развития 1920–1930-х гг. В Узбекистане процесс обновления искусства проходил по двум векторам. Один был связан с возвращением к новаторским поискам таких мастеров, как В. Уфимцев, Н. Кашина, У. Тансыкбаев, Н. Карахан, организацией выставок живописи 1920–1930-х гг. Таким образом, началось возвращение в контекст национального искусства художественных достижений первого этапа, происходила, хотя и робко, реабилитация старых мастеров, восстанавливалась преемственность национального искусства. Наблюдались разнообразные по характеру поиски самобытности, в которые были вовлечены художники разных поколений. Активную стилистическую перестройку переживали мастера

1930-х гг. — Н. Кашина, У. Тансыкбаев, Н. Карахан, которые, восприняв новые тенденции, преодолевали некоторые черты своего творчества 1940–1950-х годов. Они синтезировали новые поиски с пластическими идеями своего раннего творчества, что поднимало на достаточно высокий профессиональный уровень узбекскую живопись тех лет. В отличие от молодых художников, эти мастера были далеки от декларирования национальных традиций, напрямую не осваивали их. Главное, что в 1960-е годы они реализовали важнейшую проблему национального искусства — восстановили оборвавшуюся связь с живописью 1920–1930-х годов, идею преемственности узбекской живописи со своими истоками. Их опыт решения проблем национальной самобытности, реализованный в 1920–1930-х гг. на пластических идеях авангарда, хотя и постепенно, но всё же возвращался в актуальное поле современного национального искусства, становясь одной из новых традиций XX столетия. Естественно, что в этот период не всё было реабилитировано и включалось в преемственность. Но развитие во многом шло от опыта мастеров того времени.

Второй вектор обновления шел от творчества молодых художников, окончивших художественные вузы Москвы и Ленинграда. Их пластические поиски проходили на основе интерпретации традиций народного искусства и опыта европейского модернизма. Важные изменения начали происходить в живописи уже в конце 1950-х гг., которые стали преддверием подъема национальных школ в 1960-е. Новые черты были связаны с приходом в искусство первого поколения профессиональных художников региона, подготовленных в вузах Москвы и Санкт-Петербурга. Это Р. Ахмедов, Н. Кузыбаев, М. Саидов, Т. Оганесов в Узбекистане, К. Тельжанов, С. Мамбеев, Н. Нурмухамедов, М. Кенбаев, К. Шаяхметов — в Казахстане, К. Аманкожев, А. Усубалиев, Д. Кожахметов — в Киргизии, И. Клычев, А. Хаджиев, Г. Брусенцов, А. Амангельдыев — в Туркмении, З. Хабибуллаев, А. Рахимов — в Таджикистане. На более профессиональной основе началось самостоятельное и углубленное художественное познание действительности, благодаря отказу от внешней назидательности и «мелкотемья» прошлых лет, расширился спектр сюжетно-тематического ряда, в котором утверждались новые темы и образы (К. Тельжанов «Жамал», Р. Ахмедов «Материнское раздумье», И. Клычев «За лучшую долю», З. Хабибуллаев «Сбор винограда»).

При всей типологической близости можно выделить не только общие, но и характерные особенности, присущие каждой национальной школе. В конце 1950-х гг. в туркменской живописи (И. Клычев, Ч. Амангельдыев) прослеживаются

попытки выйти из круга привычных тематических схем и нормативной эстетики. Стремление выразить традиционные темы через новые пластические структуры, возродить декоративную образность как ведущий компонент искусства Востока проявляется у Ч. Ахмарова, С. Мамбеева и Р. Ахмедова, что является своеобразным предчувствием того взрыва декоративизма, который произойдет в живописи среднеазиатских школ в 1960-е гг. (рис. 3, 4).

Новации на уровне темы, мотива, эмоционального строя в новых жанровых модификациях получили продолжение у молодых художников второй половины 1960-х годов — Р. Чарыева (рис. 5), В. Бурмакина, Б. Бабаева, Г. Улько, Е. Мельникова, Ю. Талдыкина.

Разнообразную индивидуальную реализацию идей национальной самобытности на основе обновления понимания пластики, колорита можно наблюдать в творчестве узбекских живописцев, опиравшихся на традиции народного искусства. Характерный для них комплекс стилистических принципов существенно трансформировал живопись в сторону декоративности (работы Н. Кашиной «На целине», «Дети вступают в новую жизнь», Р. Ахмедова «Депутатка», «Утро. Материнство», Г. Улько «Портрет Д. Джуракулова», Р. Чарыева «Невеста», Б. Бабаева «Ферганская сюита», «Риштанский мастер», Ю. Талдыкина «Базар», В. Бурмакина «Байсунская мадонна»). Поняв истоки эстетической выразительности узбекского народного искусства, его утонченный колоризм, не впадая в стилизацию, эти мастера создали себе надежную опору для творческих поисков, которая их окрыляла, направляла фантазию, в какой-то мере оправдывая отклонения от привычного реализма. Обогатив поиски национального характера в портретах современников, поэтическую трактовку узбекского быта в жанровой картине, возродив интерес к идее преемственности с традиционными духовными идеалами, открыв непреходящее значение для современников мудрости народных мастеров, это обращение к наследию раскрывало и уточняло теоретическое положение о том, что концепции самобытности всегда историко-культурно детерминированы и не укладываются в узкие границы поисков национального стиля.

Ранее мы выяснили, что «исследование вопроса национальной самобытности среднеазиатской живописи 1960-х годов неизбежно подводит нас к сопоставлению ее с традициями народного творчества, с фольклором и эпосом, которые для народов региона, прежде всего имеющих наследие кочевого прошлого, изначально являются выражением самых существенных особенностей их мировоззрения и эстетики. Весьма актуальным в 1960-е годы оказалось характерное для

традиционного сознания выражение слитности, “цельности художественного идеала со всем миром” (Г. Гачев), “примат общего над индивидуальным” (М. Бахтин), идеи коллективного героя. Эта эпическая тенденция наиболее плодотворно проявилась в туркменской и казахской живописи, в каждой из школ отличаясь своими пластическими решениями и динамикой их претворения. Так, целенаправленные искания этнокультурной самобытности на основе традиций кочевой культуры были содержанием творчества казахских художников С. Айтбаева, Ш. Сариева, А. Сыдыханова. В туркменской живописи начало аналогичных стилистических поисков можно отметить уже в конце 1950-х — начале 1960-х годов в творчестве И. Клычева, А. Амангельдыева, Д. Байрамова. Этими мастерами широко и масштабно была реализована концепция самобытности в аспекте ведущей для 1960-х годов идеи традиций и новаторства» [8, с. 150].

В отличие от живописи Узбекистана и Туркмении, имеющей уникальный опыт мастеров авангарда 1920–1930-х гг., казахским художникам во второй половине 1960-х впервые приходилось решать проблемы пластического выражения национального стиля. Сложность заключалась в том, что, опираясь на наследие кочевой архаики, традиции абсолютно иной, неизобразительной, природы, они искали пути их трансформации в структуре современной картины. Наиболее цельно эти искания выразил С. Айтбаев («Счастье», «Гость приехал»). В творчестве казахских мастеров отмечается синтез современных и традиционных пластических идей. В их картинах формировались новые принципы композиции, в которых основное внимание уделяется гармонии целого как особой пространственно-ритмической системы. Воздействие народных традиций проявлялось в «ковровом», плоскостном построении, равном пластическом и семантическом значении фигур и фона, господстве ритма плавной непрерывающейся линии как аналога неограниченного пространства, воплощающего мир кочевника. Принцип целостности прослеживается и в цветовой гамме, где основные цвета восходят до уровня символов. Идея обобщения, истоки которой видятся в традиционном казахском орнаменте, глубоко семантическая. Ее понимание помогло казахским художникам проникнуться всеобщей связью человека, вещей и природы для выражения основной идеи мифопоэтического мышления — идеи «о мире в целом». Легко воспринимаемое единство принципов, инвариантность, присущая всему комплексу традиций кочевников, став основой современных исканий, сближали произведения казахских художников, интерпретирующих наследие, наделяли их чертами единой национальной школы.

Обобщая наши исследования изобразительного искусства Средней Азии рассматриваемого периода, напомним, что «живопись мастеров среднеазиатских республик 1960-х гг. свидетельствует о проявлении яркой самобытности, вызванной комплексом индивидуальных и социальных стимулов, прежде всего характером происходивших изменений, связанных с оттепелью, социально-политическая роль которой выступала как положительный фактор, связывая общностью идейного плана все советское искусство тех лет. Своеобразие этого периода определяют не только общественные перемены, но и внутренние закономерности развития искусства, изменения в понимании его содержательных задач, поэтической структуры, стимулированные сменой поколений, которую можно было наблюдать почти в каждой республике. Эти процессы сформировали новое качество художественной практики, развитие которой стало возможным после послабления нормативных и догматических установок, стереотипов прошлого. Остро встала потребность в формировании новых образных и тематических основ живописи, более сложной, эстетически самоценной

художественной формы для выражения общественного пафоса тех лет. Всё это выражалось в активной полемике, в противоборстве со старыми представлениями. Более углубленное постижение истории и современности повлекло за собой поиски художественной условности и монументального обобщения, большую, чем прежде, поэтичность образного строя, усиление декоративных качеств живописного полотна, что являло собой принципиально новые черты искусства» [8, с. 144–145].

Заключение

В заключение отметим, что наряду с национально-специфическими чертами в 1960-е годы живопись республик Центральной Азии несла в себе и общесоюзные черты — стремление искусства к современности, монументальности, фольклорности, лапидарности и лаконичности художественного языка.

Закономерно, что всё это получило развитие в концепции самобытности, которая, воспринимая общий пафос эпохи, нашла выражение в аспекте новаторства и традиций.

Список источников

1. Гройс Б. Смутный объект европоцентричного желания // Искусствознание. 2016. № 3. С. 28–39.
2. Чепелев В. Искусство советского Узбекистана. Ленинград: Изд-во Ленингр. обл. союза сов. худ., 1935. 127 с.
3. Журавлева Е.В., Чепелев В.Н. Искусство советской Туркмении. Москва: Изогиз, 1934. 133 с.
4. Колин М. Изобразительное искусство Узбекской республики. М.: Искусство, 1937. 47 с.
5. Веймарн Б.В. Искусство Средней Азии. М., Л.: Искусство, 1940. 190 с.
6. Халаминская М.Н. Искусство молодых: Очерки о художниках республик Сред. Азии и Казахстана. М.: Советский художник, 1967. 164 с.
7. Жадова Л.А. Современная живопись Узбекистана. Ташкент: Гослитиздат УзССР, 1961. 111 с.
8. Ахмедова Н.Р. Вопросы этнокультурных традиций в живописи Средней Азии (1960-е годы) // Central Asian Journal of Art Studies. 2016. Т. 1, № 1. С. 142–152. URL: <https://cajas.kz/journal/article/view/41> (дата обращения: 11.08.2021).
9. Ахмедова Н.Р. Живопись Центральной Азии. Традиции, самобытность, диалог. Ташкент: [б. и.], 2003. 224 с.
10. Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. Алматы: НИЦ Гылым, 2002. 182 с.
11. Лузанова Е.С. Киргизское искусство наших дней // Искусство наций (1992–2002 гг.) / сост., ред. М. Карлова, Е. Рымшина. М.: Пранат Препресс, 2002. С. 85–91.
12. Бисенова А., Медеуова К. О проблемах региональных исследований в/по Центральной Азии // Антропологический форум. 2016. № 28. С. 35–39.
13. Ахмедова Н.Р. Узбекистанский авангард: опыт типологической интерпретации // Central Asian Journal of Art Studies. 2021. Т. 6, № 2. С. 140–152. <https://doi.org/10.47940/cajas.v6i2.440>.

References

1. Groys, B. (2016) 'The obscure object of Eurocentric desire', *Iskusstvoznaniye = Art History*, (3), pp. 28–39. (In Russ.)
2. Chepelev, V. (1935) *Art of Soviet Uzbekistan*. Leningrad: Leningradskiy oblastnoy soyuz sovetskikh khudozhnikov. (In Russ.)
3. Zhuravleva, E.V. and Chepelev, V.N. (1934) *Art of Soviet Turkmenistan*. Moscow: Izogiz. (In Russ.)
4. Kolin, M. (1937) *Fine Arts of the Uzbek Republic*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Weimarn, B.V. (1940) *Art of Central Asia*. Moscow – Leningrad: Iskusstvo. (In Russ.)
6. Khalaminskaya, M.N. (1967) *The art of the young: essays on the artists of the Republics of Central Asia and Kazakhstan*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
7. Zhadova, L.A. (1961) *Modern painting of Uzbekistan*. Tashkent: Goslitizdat UzSSR. (In Russ.)
8. Akhmedova, N.R. (2016) 'Issues of ethno-cultural traditions in the painting of Central Asia (1960s)', *Central Asian Journal of Art Studies*, 1(1). Available from: <https://cajas.kz/journal/article/view/41> (accessed: 11.08.2021).
9. Akhmedova, N.R. (2003) *Art of Central Asia in the 20th century: traditions, originality, dialogue*. Tashkent: s.n. (In Russ.)
10. Ergaliev, R.A. (2002) *Ethnocultural traditions in modern art of Kazakhstan*. Almaty: Gylym. (In Russ.)
11. Luzanova, E.S. (2002) 'Kyrgyz art of our days', in Karlova, M. and Rymshina, E. (comps) *Art of Nations (1992–2002)*. Moscow: Pranat Prepress, pp. 85–91. (In Russ.)
12. Bisenova, A. und Medeuova, K. (2016) 'On the problems of regional studies in/across Central Asia', *Anthropological Forum*, (28), pp. 35–39. (In Russ.)
13. Akhmedova, N.R. (2021) 'Uzbekistan avant-garde: experience of typological interpretation', *Central Asian Journal of Art Studies*, 6(2), pp. 140–152. doi:10.47940/cajas.v6i2.440. (In Russ.)

Информация об авторе

Ахмедова Нигора Рахимовна, доктор искусствоведения, академик Академии художеств Узбекистана, главный научный сотрудник отдела изобразительного и декоративно-прикладного искусства, Институт искусствоведения Академии наук Республики Узбекистан, Ташкент, Республика Узбекистан, nigosya@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7379-0689>

Information about the author

Nigora Rakhimovna Akhmedova, Doctor of Arts, Academician of the Academy of Arts of Uzbekistan, Chief Researcher of Fine and decorative and applied arts department, Institute of art history of the Academy of sciences of the Republic of Uzbekistan, nigosya@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-7379-0689

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 01.08.2022; одобрена после рецензирования 29.08.2022; принята к публикации 05.09.2022.

The article was received by the editorial board on 01 August 2022; approved after reviewing on 29 August 2022; accepted for publication on 05 September 2022.



Научная статья
УДК 7.036/038(470.41)“1960–1980”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.006

Художественная «орбита» Булата Галеева в Казани 1960–1980-х годов



Ахметова Дина Ирековна ^a

^a Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань, Российская Федерация
^a dinahmet@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена экспериментам в искусстве, интерес к которым в СССР возобновился в период оттепели; в частности синтезу музыки и визуального искусства. Особое внимание уделяется организатору исследований и творчества в данном направлении, основателю казанского НИИ «Прометей» Булату Галееву, который одним из первых в стране заинтересовался историей беспредметного искусства синестетического характера, сделав его объектом научного исследования, обсуждения, введя в культурный контекст, объединив тех, кто создавал новое искусство. Анализируется его тесное сотрудничество с рядом художников того периода: Константином Васильевым, Алексеем Аникеёнком и Надиром Альмеевым. Показано тесное сотрудничество Н. Альмеева с «Прометеем» на протяжении нескольких лет: создание иллюстраций к книгам и визуального наполнения цветомузыкальных фильмов.

Ключевые слова: синтез искусств, живопись, СКБ «Прометей», Булат Галеев, К. Васильев, А. Аникеёнок, Н. Альмеев, В. Колейчук, О. Соколов, цветомузыка

Для цитирования: Ахметова Д.И. Художественная «орбита» Булата Галеева в Казани 1960–1980-х годов // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 74–83.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.006>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/910>

Original article

Bulat Galeev's artistic "orbital" in Kazan in the 1960s – 1980s

Dina I. Akhmetova ^a^a State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan, Kazan, Russian Federation^a dinahmet@mail.ru

Abstract. The article is devoted to experiments in art. Interest in them in the USSR resumed during the "thaw" period. In particular, the focus was on the synthesis of music and visual art. The author of the study paid special attention to the organizer of research and creativity in this direction, the founder of the Kazan Research Institute "Prometheus" Bulat Galeev. He was one of the first in the country who became interested in the history of non-objective art of a synaesthetic nature, making it the object of scientific research, discussion, introducing it into a cultural context, uniting those who created new art. The article presents an analysis of his close collaboration with a number of artists of that period: Konstantin Vasiliev, Alexei Anikeenok and Nadir Almeev. N. Almeev's close cooperation with "Prometheus" for several years led to the creation of illustrations for books and visual content for color-musical films.

Keywords: synthesis of arts, painting, SKB "Prometheus", Bulat Galeev, K. Vasiliev, A. Anikeenok, N. Almeev, V. Koleichuk, O. Sokolov, color music

For citation: Akhmetova, D.I. (2022) 'Bulat Galeev's artistic "orbital" in Kazan in the 1960s – 1980s', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 74–83. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.006.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/910> (In Russ.)

Введение

В 2022 году исполняется 60 лет студенческому конструкторскому бюро «Прометей», созданному при Казанском авиационном институте (КАИ). Группой СКБ «Прометей» руководил Булат Махмудович Галеев (1940–2009). Деятельность СКБ Булат Галеев охарактеризовал сам: «Серия светоинструментов "Прометей", "Кристалл", на которых исполнялись произведения А.Н. Скрябина, Н.А. Римского-Корсакова, И.Ф. Стравинского и др. Первое в стране театрализованное светопредставление под открытым небом "Навечно в памяти народной". Первые светомузыкальные фильмы на музыку Э. Вареза, Г.В. Свиридова и др. В Казани действуют несколько объектов световой архитектуры — "Малиновый звон" в Спасской башне кремля, светомузыкальные витражи в гостинице "Татарстан", в музее КАИ. Оригинальна

динамическая подсветка здания цирка, где изменения цвета были связаны уже не со звуком, а с состоянием погоды. Сконструирована типовая аппаратура для управления мощными светомузыкальными фонтанами. Уникальна 24-канальная установка "пространственной музыки", позволяющая звуку двигаться по любой траектории в объеме зала. И, наконец, множество различных светомузыкальных приборов для оформления интерьеров — кабинетов релаксации на производстве, классов интенсивного обучения, залов эстетотерапии в медицине, пультовых помещений при решении задач инженерной психологии, а также дискотек, музеев, театров, клубов...»¹.

Б.М. Галеев в течение многих лет занимался теоретическими проблемами новых видов искусства (светомузыки, электронной музыки, кинетического искусства, представлений «Звук и Свет» и других —

¹ Галеев Б. Светить везде // Уральский следопыт. 1988. № 8. С. 31–33.

² О значении работ Б.М. Галеева в искусствоведении см., например, [7–9] и др.

см. [1–6] и др.) и их практического воплощения². Целью этой статьи является анализ его деятельности и сотрудничества с рядом известных художников в данном направлении. В качестве методов использованы историко-биографический, историко-генетический и культурологический анализ.

Идеи Булата Галеева и их влияние на художников Казани в 1960–1980-е годы

«Руководитель НИИ экспериментальной эстетики “Прометей”, Галеев со студенческих лет был увлечен использованием современных технологий для расширения арсенала средств художника»³. В 1973 г. он защитил кандидатскую диссертацию «Философские проблемы светомузыкального синтеза как формы отражения действительности» [10]. Впоследствии им была написана докторская диссертация «Проблема синестезии в искусстве: философско-эстетический анализ» [11]. Он был создателем Казанского НИИ экспериментальной эстетики «Прометей», лучшим экспертом в области видеомузыки в России, доктором философских наук, профессором, изобретателем.

Деятельность Булата Галеева с самого начала была особенной, она предполагала синтез искусств, то, что позже, через несколько десятилетий станет актуальным и востребованным. А в начале 1960-х годов традиционные искусства существовали автономно или дополняли друг друга, например, как в театре, не предполагая синергетического взаимодействия. Попытки синтеза в искусстве, конечно, были, особенно в начале XX века, вместе с опытами авангардистов. Но перипетии нашей бурной истории заставили эти опыты исчезнуть, казалось бы, навсегда, как ненужный мусор для эпохи идеологии и пропаганды. Оттепельная пора возобновила интерес к экспериментам в искусстве и культуре. Вряд ли СКБ «Прометей» появилось бы в другие времена, но оживление в социальной атмосфере дало возможность стать более открытыми к глобальному миру. Музыка и визуальное искусство стали главными составляющими в исканиях Булата Галеева. Цвето- и светомузыку необходимо было наполнить визуальным материалом, и недаром впервые за реализацию эксперимента по объединению музыки и цвета изначально взялся профессиональный художник — Константин Васильев (1942–1976). Именно с него можно вести историю «Прометей».

Как отмечено в каталоге «После “оттепели”. Искусство 1970–1980-х годов», «немало повлияло на К. Васильева общение со студентами Казанского авиационного института Олегом Шорниковым и Геннадием Прониным. В общении с ними родилась идея давать студенческие концерты цветомузыки, используя симфонию “Прометей” А. Скрябина, в этом произведении есть цветомузыкальная строка — “Люче”. Обратившись в архивы Казанской консерватории, чтобы разыскать партитуру А. Скрябина и документы о нем, они встретили там энтузиастов, поддержавших их начинание. Это были Лоренс Блинов, будущий композитор, а в то время — студент консерватории, и молодой преподаватель Абрам Григорьевич Юсфин (1926–2011), возглавивший в дальнейшем музыкальную часть студенческого конструкторского бюро “Прометей” (в Казанской консерватории с 1961 по 1972 г.). <...> Он слыл человеком, хорошо знавшим современных западных и отечественных композиторов-модернистов» [12, с. 109].

Юсфин, человек совершенно неординарной судьбы, как-то вспоминал: «Когда я что-то вижу, то одновременно во мне начинает звучать некая музыка, звук или аккорд. И наоборот. <...> Когда я видел красивые облака [в детстве], я кричал: “Смотрите, как красиво звучат облака!”. Все думали, что я сумасшедший. Наконец родители отвезли меня в Москву к специалистам. Показали меня Александру Романовичу Лурье, знаменитому психологу. Он сказал, что ничего страшного, это редкая вещь, которая была у Римского-Корсакова, у Скрябина, у Листа, у Чюрлёниса»⁴.

«А. Юсфин обладал богатой библиотекой по современному искусству. В его личной библиотеке К. Васильев познакомился с творчеством С. Дали, Ива Танги и других сюрреалистов, с одной стороны, и абстрактных экспрессионистов Р. Мазервелла, Джексона Поллока, Хуана Миро, Василия Кандинского — с другой. А. Юсфин взялся за расшифровку строки “Люче”. В свою очередь, студенты-конструкторы создали инструменты цветомузыкального оркестра: серию пультов для семи цветов. Каждый пульт управлял своим цветом на громадном экране. К первому публичному концерту студенческого конструкторского бюро “Прометей” К. Васильев нарисовал портрет А. Скрябина в условно стилизованной манере — прямыми штрихами (тушью на ватмане). Портрет этот стал началом целой серии графических

³ Владимиров И. Вручена премия «Инновация» за вклад в развитие современного искусства // Российская газета. 2021. № 196 (8547). 28 августа.
URL: <https://rg.ru/2021/08/28/reg-pfo/vruchena-premiia-innovaciia-za-vklad-v-razvitie-sovremennogo-iskusstva.html>
(дата обращения: 29.08.2021).

⁴ Абрам Юсфин, композитор. Интимная песня человека, или Музыка правит человеком // Богемный Петербург [сайт]. 23.07.2010. URL: <http://www.bogemnyipeterburg.narod.ru/vocabulare/alfavit/persons/iu/iusfinAbram.htm>
(дата обращения: 29.08.2021).

портретов известных композиторов. Общение со студентами казанских вузов (в том числе с Булатом Галеевым, в будущем одним из создателей НИИ светомузыки «Прометей») сделало его, пожалуй, самым радикальным нонконформистом Казани. К. Васильев в начале 1960-х прошел стремительную стилевую эволюцию. Если говорить о первых его шагах в искусстве, то понятно, что начинающий художник освоил классические традиции русской живописи, что проявилось в ученических пейзажах, а далее продолжил в духе авангардных экспериментов. В училище Васильев увлекался импрессионизмом. Первые стилевые эксперименты Васильева связаны с сюрреализмом и абстрактным экспрессионизмом, он создавал коллажи с элементами фотографий, экспрессивные графические портреты композиторов. Здесь прослеживается влияние С. Дали, П. Пикассо, конструктивистов, что, по сути, говорит о широчайшей эрудиции К. Васильева уже в то время. Апофеозом в развитии неклассического направления становятся картины и графические работы в духе «психического автоматизма» Роберта Мазервелла» [12, с. 109] (например, «Абстрактная композиция № 12», 1961, рис. 1). Для Васильева было естественным создавать работы, вдохновляясь классической и модернистской музыкой — Шостаковича, Шёнберга и других (рис. 2), «однако, работа в таких, своего рода “формальных” направлениях была для художника не совсем логичной, поэтому он уходит в тематическое творчество. Во многом работы эти были выполнены в стиле магического реализма и классицизма и даже академизма. Здесь уместны различные трактовки стилевых акцентов, поскольку “классический” реализм присутствовал у Васильева только в ранних пейзажах, написанных им в духе нашего великого земляка И. Шишкина» [12, с. 109]. Тем не менее его эрудиция, талант и увлеченность помогали оставаться в орбите экспериментального искусства Булата Галеева: «Константин Васильев рисовал афиши и пригласительные билеты для первых концертов, подбирая краску и концентрацию цветов для лампочек светового оборудования, оказывая поначалу художественное содействие»⁵. В дальнейшем творческие пути Васильева и «Прометей» разошлись, но Галеев был тем, кто первым организовал выставку Васильева после его ранней смерти в 1976 году.

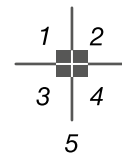
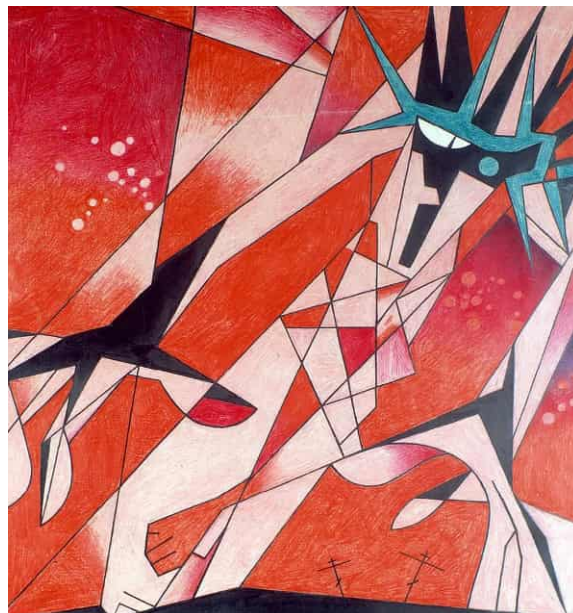
Еще два художника-современника вошли в орбиту деятельности Булата Галеева. Это Алексей Аникеёнок (1925–1984) и Надир Альмеев (1946). Оба они как художники появились в период

оттепели. Аникеёнок не принимал непосредственного участия в судьбе «Прометей». Его судьба была богата различными превратностями, он воевал и был инвалидом войны, учился и не смог окончить Казанское художественное училище, не мог устроить свою творческую судьбу в городе. Но он оказался очень близок своей мятежностью Булату Галееву, который как мог пытался устроить его выставки, организовать публикации и запись на республиканском телевидении. Галеева поражала живопись Алексея Аникеёнка, вот что он писал о ней: «Наибольшее потрясение было от самой его живописи, даже ученических его работ, хотя из сегодняшнего нашего далека — казалось бы, чему удивляться. Я по крохам собирал тогда “живопись” — открытки картин позднего Левитана, Жуковского, Петровичева, Туржанского. А тут такое же — то, что и есть настоящая живопись, — только живьем, воочию. До нас в Казань тогда через книжный магазин “Дружба” только-только начали доходить гэдээровские, “зеэмановские” альбомы Ван Гога, Матисса, Гогена. А тут — свой такой же, только не по-французски, а по-русски! Смотреть его картины в маленькой каморке Мергасовского дома, конечно, было тяжело — эта живопись не для разглядывания носом. Иногда он выносил картины во двор» [13, с. 254].

Несомненно, для Булата Галеева это был один из первых опытов знакомства с живописью неформального, нетрадиционного плана, во многом близкой по пылающему цвету фовистам, Ван Гогу, а часто и абстракционистам, хотя Аникеёнок никогда им не был (рис. 3–5). Да и для самого Аникеёнка встреча с Галеевым была этапом в жизни. Ученый вспоминал, что художник бывал на «промеевских светоконцертах»: «Кажется, единственный и последний раз в Казани Аникеёнку удалось по-крупному, на целый месяц, выставиться лишь где-то на стыке 1966–1967 годов у нас, в КАИ» [13, с. 255]. Аникеёнок уехал из Казани в Псков в 1969 году.

Художник Надир Альмеев, также выпускник Казанского художественного училища, сотрудничал с СКБ «Прометей» в 1970-е гг. особенно плодотворно и долго. Он занимался сразу несколькими направлениями. Альмеев создавал иллюстрации для научных трудов Булата Галеева, они служили для разъяснения читателям тонкостей светомузыкального искусства, а также его истории [14; 15]. Настоящий эксперимент представляет собой работа над художественным решением светомузыкальных фильмов и слайдо-музыкальных

⁵ Ишкильдин М. Светомузыкальные шоу, Пугачева и космос: как развивалось конструкторское бюро «Прометей» // Снег [Сетевое издание]. 16.03.2020. URL: <https://sntat.ru/news/svetomuzikalnye-shou-pugacheva-i-kosmos-kak-razvivalos-konstruktorskoe-byuro-prometey-5728195> (дата обращения: 13.11.2021).



1. **К.А. Васильев.**
Абстрактная композиция № 12.
1961.

Холст, масло.
179,5 x 198,5.
Музей Константина Васильева
(Музейный комплекс
г. Казани)

2. **К.А. Васильев.**
Прометей.
1963.

Бумага, тушь, гуашь.
102 x 106.
Музей Константина Васильева
(Музейный комплекс
г. Казани)



3. **А.А. Аникеёнок.**
У церкви.

Конец 1960-х.
Картон, масло.
76 x 71.
Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан

4. **А.А. Аникеёнок.**
Избы с конюшней.

1966.
Картон, масло.
96 x 115.
Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан

5. **А.А. Аникеёнок.**
Мамин сад.

1960-е.
Картон, масло.
115 x 70.
Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан



6. Н.У. Альмеев.
Эскизы к фильму
на музыку Г. Свиридова
«Светомузыка»

(«Маленький триптих»,
1975).
Режиссер фильма
Б. Галеев,
сценарист
И. Ванечкина,
оператор А. Привин
(при участии технической
группы
СКБ «Прометей» КАИ).
Выставка «Прометей
космического века»
в Галерее современного
искусства
Государственного музея
изобразительных
искусств Республики
Татарстан (2020)



композиций. Так, с применением новых технологий в проявлении киноплёнки и изображений был сделан фильм на музыку Г. Свиридова «Маленький триптих» (рис. 6).

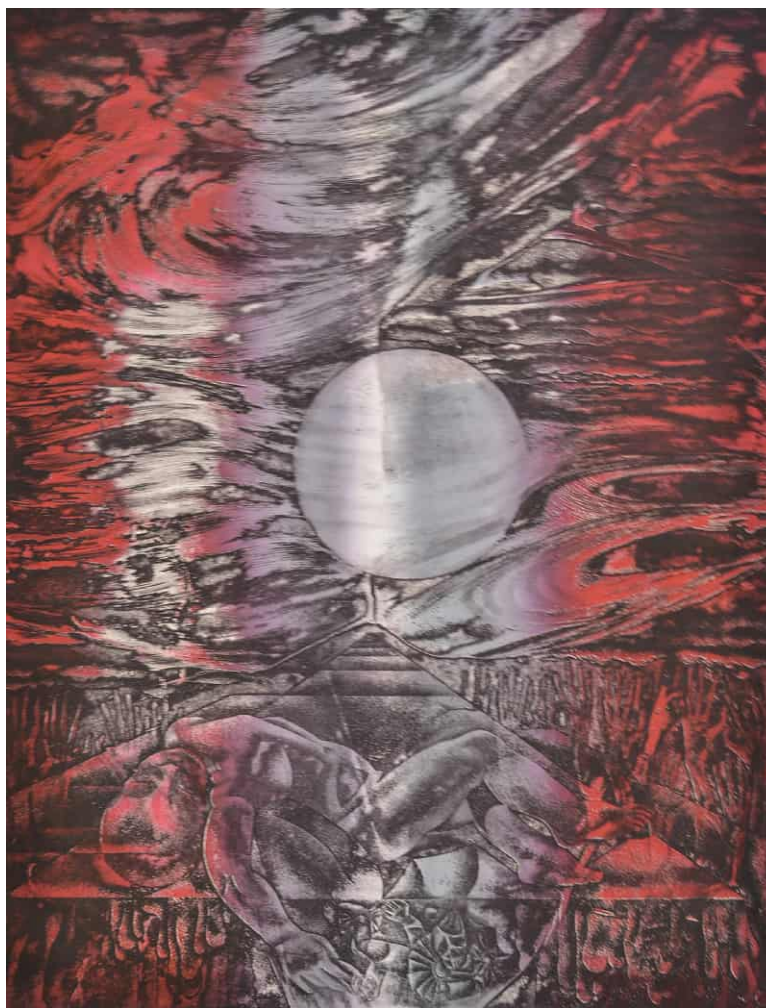
Надир Альмеев говорил: «Меня привлекают здесь необыкновенные возможности эксперимента, и странно, что многие художники не замечают этого. Ведь без художника эта аппаратура останется лишь грудой металла»⁶ (рис. 7, 8). Именно благодаря Альмееву появляются эти первые светомузыкальные фильмы, вызвавшие немало удивления своим абстрактным характером.

Сам Галеев так писал о своих друзьях-художниках: «Я благодарен судьбе, что мне в моей жизни пришлось приятельствовать, общаться, дружить с такими разными художниками, как Алексей Аникеёнок, Константин Васильев и ныне здравствующий Надир Альмеев. Абсолютно непохожие художники, и люди разные — но с одинаковым неистовым отношением к творчеству. И каждый из нас, имея таких друзей, сейчас, давно взрослый-перевзросший, уже понимает — без них

мы были бы другими. Они помогали нам всем сохранить веру и надежду — есть еще люди, и стоит жить на Земле. И не только единого хлеба ради. Чем мы могли помочь им при жизни? Больше — шуткой, прибауткой. Помню, был у меня давным-давно набор масляных красок. Разделил я его ровно напополам, красные-желтые отдал Аникеёнку: «Это тебе для твоей яичницы», а голубые-синие отдал Васильеву: «Это как раз для твоих стальных тевтонов» ... Сейчас поздно заламывать руки — не уберегли, не спасли ... Сбереечь нужно память, благо есть что сохранять» [13, с. 257].

Помимо регионального, в «орбиту» интересов Галеева входили и другие аспекты искусства, как географические, так и исторические. Так, искусство русского авангарда было наиболее близко светомузыкальному творчеству своей эмоциональностью, экспериментальностью, непосредственной реакцией на звук, действие. Пожалуй, Галеев одним из первых в стране заинтересовался беспредметным искусством (ранее числившимся запрещенным в стране Советов), сделав

⁶ Там же.



7. **Н.У. Альмеев.**
Женщины в огне.
Иллюстрация к циклу
стихов М. Фукагавы
«Ужас настоящего
времени».

1983.

Бумага, акватинта, офорт.

78,5 x 62,7.

Государственный
музей изобразительных
искусств Республики
Татарстан

8. **Н.У. Альмеев.**
Когда на огненный
город... Иллюстрация
к циклу стихов
М. Фукагавы
«Ужас настоящего
времени».

1982.

Бумага, акватинта, офорт.

78 x 63,8.

Государственный
музей изобразительных
искусств Республики
Татарстан

его объектом научного исследования, обсуждения, вводя в культурный контекст.

Оказалось, что художественная традиция в России богата достижениями авангардного искусства, и частью его были фигуры Василия Кандинского, Александра Родченко, Владимира Баранова-Россинэ, Григория Гидони, Микалоюса Чюрлениса, Михаила Матюшина, группы художников-космистов «Амаравелла» и др. (рис. 9). Каждый из них оставил в истории свето- и цветомузыки свой практический и теоретический след, выстроив шаг за шагом новое направление в искусстве. Обобщением этих достижений занимался Булат Галеев, буквально из небытия доставая забытые имена, понимая, что ему дан шанс аккумулировать традиции и новации (кстати, так назывался один из его сборников «Галеевских чтений» — научной конференции 2003 г.), и не просто вспомнить забытое, а сделать достоянием научного мира, творческой интеллигенции, дать новую жизнь, популяризовать.

Также в орбиту Галеева входили и его современники, творчество которых резко выбивалось из современного контекста, но работало на будущее: кинетисты Вячеслав Колейчук (1941–2018) и Франциско Инфантэ (1943), художник с Украины

Олег Соколов (1919–1990). Они, теперь уже классики, приезжали в Казань, Мекку светомузыки, незаметно для публики, но сейчас понятно, что это были исторические приезды. Вячеслав Колейчук — один из значимых художников русского кинетизма. Он считал, что его искусство наследует взгляды русских супрематистов и конструктивистов. В творчестве последних уже появляется идея кинетического объекта, а К. Иогансон, Н. Габо и А. Родченко в 1920–1921 годах демонстрируют первые кинетические конструкции. Тогда же началась дружба Булата Галеева с внуком А. Родченко — известным искусствоведом Александром Лаврентьевым. Франциско Инфантэ — продолжатель традиций конструктивизма, член группы «Движение». В 1970 году организовал свою собственную группу художников-кинетистов «Арго». Олег Соколов — украинский художник, поэт, живописец и график, стоявший у истоков «второго одесского авангарда», экспериментировал в плане визуализации музыки, поэзии, философии, математики еще в 1950-е годы. «Эти поиски дополнительности и перевода на другие языки искусства привели к увлечению Скрябинным, с его идеями цветомузыки, и Чюрленисом»⁷, поэтому О. Соколов, художник из Одессы, тоже оказался в экспериментальном «поле» Булата Галеева.

9. Реконструкция «Светопамятника»

Г. Гидони

(1926)

(идея Б. Галеева).

Выставка

«Прометей

космического века»

в Галерее современного
искусства

Государственного музея

изобразительных

искусств Республики

Татарстан (2020)



За несколько десятилетий в орбиту Булата Галеева последовательно входили все, кто создавал новое искусство, стремящееся в будущее. Сам же Галеев с огромным азартом исследовал глобальное искусство, то, что по природе своей было основано на синестезии, в конечном счете, формируя его новый вид. Можно утверждать, что направление, в котором он работал, было не просто научно-исследовательским, а, в первую очередь, художественным. Искусство никогда не было чуждо эксперименту: химические исследования с красками, новыми материалами, визуальными и выразительными средствами, опыты с динамикой, взаимодействием с пространством и зрителем и т.п. Особенно технологичным оказался в этом плане XX век, когда бурное развитие научных знаний активно воздействовало на искусство. Оно возникало на стыке художественного творчества и новых технологий.

Заключение

Таким образом, деятельность Булата Галеева сыграла большую роль в становлении целого направления в искусстве. Устремленность в прекрасное и одновременно утопическое будущее становится знаменем искусства: от мечтателей-футуристов и авангардистов начала века до художников-исследователей рубежа XX–XXI вв. В 1960-е годы, когда начался расцвет искусств оттепельной эпохи, возникло знаменитое, но, конечно, мирное, противостояние «физиков и лириков». В Казани «победил» технарь Галеев, объединивший в себе исследователя и художника. В итоге Казань во многом стала центром мирового синестетического и медиаискусства, вовлекая в свою орбиту творческих людей, связанных с экспериментами и прогрессом.

⁷ Никифоров Е.К. Художник Олег Соколов // Радонеж.ру [Электронное периодическое издание]. 04.08.2015. URL: <https://radonezh.ru/analytics/khudozhnik-oleg-sokolov-144846.html> (дата обращения 12.10.2021).

Список источников

1. Галеев Б.М. Полифоническое мышление в искусстве // Галеев Б.М. Искусство космического века (Избранные статьи). Казань: Фэн, 2002. С. 146–159.
2. Галеев Б.М. Человек, искусство, техника: Проблема синестезии в искусстве. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1987. 263 с.
3. Галеев Б.М. Содружество чувств и синтез искусств. М.: Знание, 1982. 63 с.
4. Галеев Б.М. Светомузыка: становление и сущность нового искусства. Казань: Таткнигоиздат, 1976. 272 с.
5. Галеев Б.М. Светомузыка в системе искусств. Казань: КГК, 1991. 88 с.
6. Галеев Б.М. Феномен “чуда” и новые виды искусства эпохи НТР // Философские науки. 2006. № 1. С. 70–80.
7. Ванечкина И.Л. Булат Галеев — теоретик и практик новых форм аудиоизуального синтеза // Галеевские чтения : материалы международной научно-практической конференции / ред.-сост. И.Л. Ванечкина. Казань: Издательство Казанского государственного технического университета, 2012. С. 21–38.
8. Серегина А.А., Музыченко В.А., Родин М.Н. Поиск взаимосвязи современного российского медиаискусства и советского кинетического искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2022. № 1–2. С. 80–86. https://doi.org/10.37485/1997-4663_2022_1_2_80_86.
9. Нигматуллина Ю.Г. Вклад Булата Галеева в комплексное изучение художественного творчества // Tatarica. 2020. № 2 (15). С. 105–117. <https://doi.org/10.26907/2311-2042-2020-15-2-105-117>.
10. Галеев Б.М. Философские проблемы светомузыкального синтезирования как формы отражения действительности: дис. ... канд. филос. наук. Казань, 1973. 200 с.
11. Галеев Б.М. Проблема синестезии в искусстве: философско-эстетический анализ: дис. ... докт. филос. наук. Казань, 1985. 384 с.
12. После «оттепели». Искусство 1970–1980-х годов. Каталог выставки «После “оттепели”. Искусство 1970–1980-х годов» (24 мая 2018 – 9 сентября 2018) / сост. Д.И. Ахметова. Казань: Изд-во «Заман», 2020. 144 с. URL: <https://izo-museum.ru/upload/files/posle-ottepeli.pdf> (дата обращения 13.11.2021).
13. Планета Галеев: Статьи. Воспоминания. Документы / ред.-сост. И.Л. Ванечкина. Казань: Казан. гос. консерватория, 2010. 420 с.
14. Галеев Б.М. Поющая радуга. Рассказы о светомузыке и светомузыкантах. Казань: Татарское книжное изд-во, 1980. 120 с.
15. Галеев Б.М. Советский Фауст (Лев Термен — пионер электронного искусства). Казань: [б. и.], 1995. 96 с.

References

1. Galeev, B.M. (2002) 'Polyphonic thinking in art', in Galeev, B.M. *Art of the space age. Selected works*. Kazan: Fan Publ., pp. 146–159. (In Russ.)
2. Galeev, B.M. (1987) *Man, art, technology: The problem of synaesthesia in art*. Kazan: Kazan University. (In Russ.)
3. Galeev, B.M. (1982) *The fellowship of senses and synthesis of arts*. Moscow: Znanie. (In Russ.)
4. Galeev, B.M. (1976) *Light-music: the formation and essence of the new art*. Kazan: Tatknigoizdat. (In Russ.)
5. Galeev, B.M. (1991) *Light-music in the system of arts*. Kazan: KGK. (In Russ.)
6. Galeev, B.M. (2006) 'Phenomenon of the miracle and new kinds of art resulting from the scientific and technological revolution', *Russian Journal of Philosophical Sciences*, (1), pp. 70–80. (In Russ.)
7. Vanechkina, I.L. (2012) 'Bulat Galeev — the theorist and practitioner of new forms of audiovisual synthesis', in Vanechkina, I.L. (ed.). *Galeev readings* [Conference proceedings]. Kazan: Kazan State Technical University, pp. 21–38. (In Russ.)
8. Seregina, A.A., Muzychenko, V.A. and Rodin, M.N. (2022) 'Search for the relationship between contemporary Russian media art and Soviet kinetic art', *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda Vestnik MGHPA = Decorative Art and environment. Gerald of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy)*, (1–2), pp. 80–86. doi:10.37485/1997-4663_2022_1_2_80_86. (In Russ.)
9. Nigmatullina, Y.G. (2020) 'Bulat Galeev's contribution to the comprehensive study of artistic works', *Tatarica*, (2), pp. 105–117. doi:10.26907/2311-2042-2020-15-2-105-117. (In Russ.)
10. Galeev, B.M. (1973) *Philosophical problems of light-musical synthesis as a form of reflecting reality*. Cand. Sc. (Philosophy) thesis. Kazan: s.n. (In Russ.)

11. Galeev, B.M. (1985) *The problem of synaesthesia in art: philosophical and aesthetic analysis*. D. Sc. (Philosophy) thesis. Kazan: s.n. (In Russ.)
12. Akhmetova, D.I. (comp.) (2020) *After the "Thaw": art of the 1970s – 1980s from the collection of the Republic of Tatarstan State Museum of Fine Arts* [Exhibition catalogue]. Kazan: Zaman. (In Russ.)
13. Vanechkina, I.L. (ed.) (2010) *Planet Galeev: Articles, Memoirs, Documents*. Kazan: Kazan State Conservatory. (In Russ.)
14. Galeev, B.M. (1980) *A singing rainbow: stories about music of light and musicians of light*. Kazan: Tatknigoizdat. (In Russ.)
15. Galeev, B.M. (1995) *Soviet Faust. Lev Theremin as a pioneer of electronic art*. Kazan: s.n. (In Russ.)

Информация об авторе

Ахметова Дина Ирековна, главный научный сотрудник, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань, Российская Федерация, dinahmet@mail.ru

Information about the author

Dina Irekovna Akhmetova, Chief Researcher, State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan, Kazan, Russian Federation, dinahmet@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 29.07.2022; одобрена после рецензирования 25.08.2022; принята к публикации 29.08.2022.

The article was received by the editorial board on 29 July 2022; approved after reviewing on 28 August 2022; accepted for publication on 29 August 2022.



Научная статья
УДК 7.036/037(470.22)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.007

Юрий Высоковских и Юрий Трофимов: художники второй волны русского авангарда в карельском искусстве



Бахилина Ольга Алексеевна ^a

^a Музей изобразительных искусств Республики Карелия, Петрозаводск, Российская Федерация

^a bahilina@artmuseum.karelia.ru

Аннотация. Статья посвящена художникам второй волны русского авангарда в искусстве Карелии XX века. Цель — на примере знаковых произведений карельских художников Юрия Высоковских и Юрия Трофимова продемонстрировать принадлежность художников ко второй волне авангарда. В качестве методов применены историко-генетический, историко-биографический и стилистический анализ.

Ключевые слова: Юрий Высоковских, Юрий Трофимов, вторая волна авангарда, кубизм, абстракционизм, композиция, колористическое решение, живописно-пластическая структура, эксперимент

Для цитирования: Бахилина О.А. Юрий Высоковских и Юрий Трофимов: художники второй волны русского авангарда в карельском искусстве // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 84–93. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.007>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/914>

Original article

Yuriy Vysokovskikh and Yuriy Trofimov: artists of the second Russian avant-garde in Karelian art

Olga A. Bakhilina ^a^a *Museum of fine arts of the Republic of Karelia, Petrozavodsk, Russian Federation*^a *bahilina@artmuseum.karelia.ru*

Abstract. The article is devoted to the artists of the second Russian avant-garde in the art of Karelia of the twentieth century. The aim is to identify the iconic works of Karelian artists Yuriy Vysokovskikh and Yuriy Trofimov, confirming their belonging to the second Russian avant-garde, through such research methods as historical, biographical and stylistic analysis.

Keywords: Yuriy Vysokovskikh, Yuriy Trofimov, the second Russian avant-garde, cubism, abstractionism, composition, colouristic solution, pictorial and plastic structure, experiment

For citation: Bakhilina, O.A. (2022) 'Yuriy Vysokovskikh and Yuriy Trofimov: artists of the second Russian avant-garde in Karelian art', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 84–93.

doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.007. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/914> (In Russ.)

Введение

Музей изобразительных искусств Республики Карелия является центральным региональным учреждением, комплекующим произведения изобразительного искусства. В собрании музея числится более 16 тысяч предметов, из которых более 4,5 тысяч находятся в коллекции «Искусство Карелии XX века»; в то же время проводимые исследования были недостаточно сконцентрированы на изучении представителей авангарда. Восполнение этого пробела стало *целью* данной статьи. В качестве методов использованы историко-генетический, историко-биографический, стилистический анализ.

Творчество Юрия Высоковских и Юрия Трофимова в контексте второй волны русского авангарда

История профессионального карельского искусства берет свое начало с приезда в Петрозаводск в 1919 году художника Вениамина Николаевича Попова, выпускника Императорской Академии художеств [1]. Именно он обучает первую плеяду карельских художников. Академическое искусство развивается в регионе вплоть до 1960-х годов, когда в Карелию приезжают молодые

выпускники ленинградских вузов, привозя с собой вторую волну авангарда.

Если исходить из определения, что «авангард (от франц. *Avantgarde* — впереди стражи или передовая часть) — движение в культуре конца XIX — 60–70-х годов XX века, в основе которого лежит концепция разрыва с художественными ориентациями предшествующей эпохи, не предполагающее стилевой общности и допускающее индивидуальное разнообразие» [2, с. 15], то очевидно, что среди карельских авторов первой половины XX века не было ни одного авангардиста. К середине столетия наибольший авторитет имели такие художники-реалисты, как Георгий Адамович Стронк, Зиновий Ефимович Львович, Суло Хейккиевич Юнтунен и другие, которые являлись первоклассными графиками и живописцами. Ими создано множество пейзажных работ, портретов деятелей эпохи. В такой атмосфере классического искусства, которая длилась десятилетиями, появление молодых авторов, придерживающихся совершенно иных подходов, было встречено скептически.

Среди художников, работавших во второй половине XX века, нам удалось выявить таких авангардистов, как Юрий Павлович Высоковских и Юрий Васильевич Трофимов.



1. Ю.П. Высоковских.
Натюрморт с яблоками.

1975.

Холст, масло.

80 x 90.

Собственность автора.

Фото: О.А. Бахилина

Юрий Высоковских родился в 1941 году в г. Шадринске в семье театрального художника. Окончил Ленинградский педагогический институт им. А.И. Герцена в 1964 году и переехал в Карелию по приглашению друга-сокурсника. В Петрозаводске Юрий Высоковских открыл первую детскую художественную школу и стал ее директором.

Имея хорошие академические знания и навыки, художник пишет первые работы в реалистической манере. Однако увлечение новым, неофициальным искусством берет верх, и начинаются личные внутренние поиски, которые находят отражение в созданных полотнах.

Одна из ранних работ художника «Натюрморт с яблоками» (1975, рис. 1) близка по композиции натюрмортам Кузьмы Петрова-Водкина: Юрий

Высоковских вольно использует перспективу при создании картины, прибегая к множественности точек зрения. Стол, яблоки и пространство вокруг находятся в абсолютно разных плоскостях. Художник размашисто прописывает предметы, упрощая их и нарушая пропорции. Эта вольность в исполнении создает ощущение легкости и чистоты, что также поддержано колористическим решением.

Картина «Натюрморт с черепом лося» (1984) демонстрирует увлечение художника символизмом и кубизмом, которые он сочетает в одной работе. Высоковских пишет череп, выделяя значимые детали и делая его узнаваемым, в свою очередь, пространство вокруг стилизовано и разобрано на геометрические формы. Натюрморт выполнен в темных тонах с использованием ярких

2. Ю.П. Высоковских.**Город.**

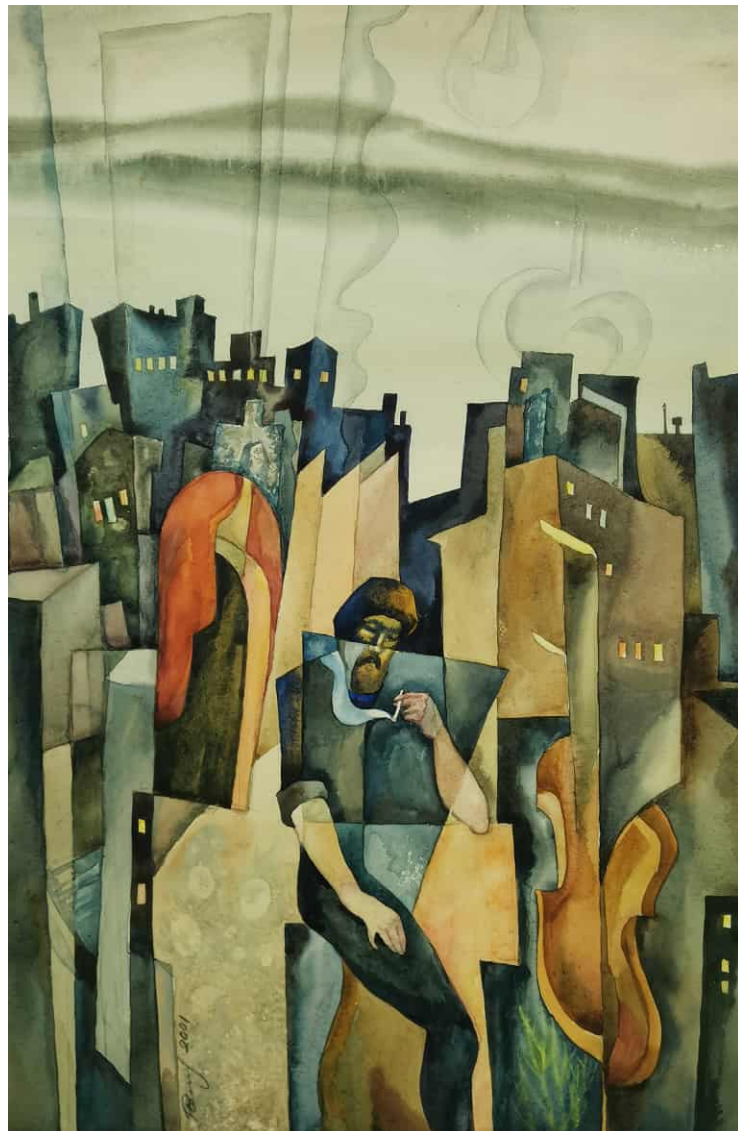
2001.

Бумага, акварель.

60 x 40.

Собственность автора.

Фото: В.В. Гришанов

**3. Ю.П. Высоковских.****Аглая.**

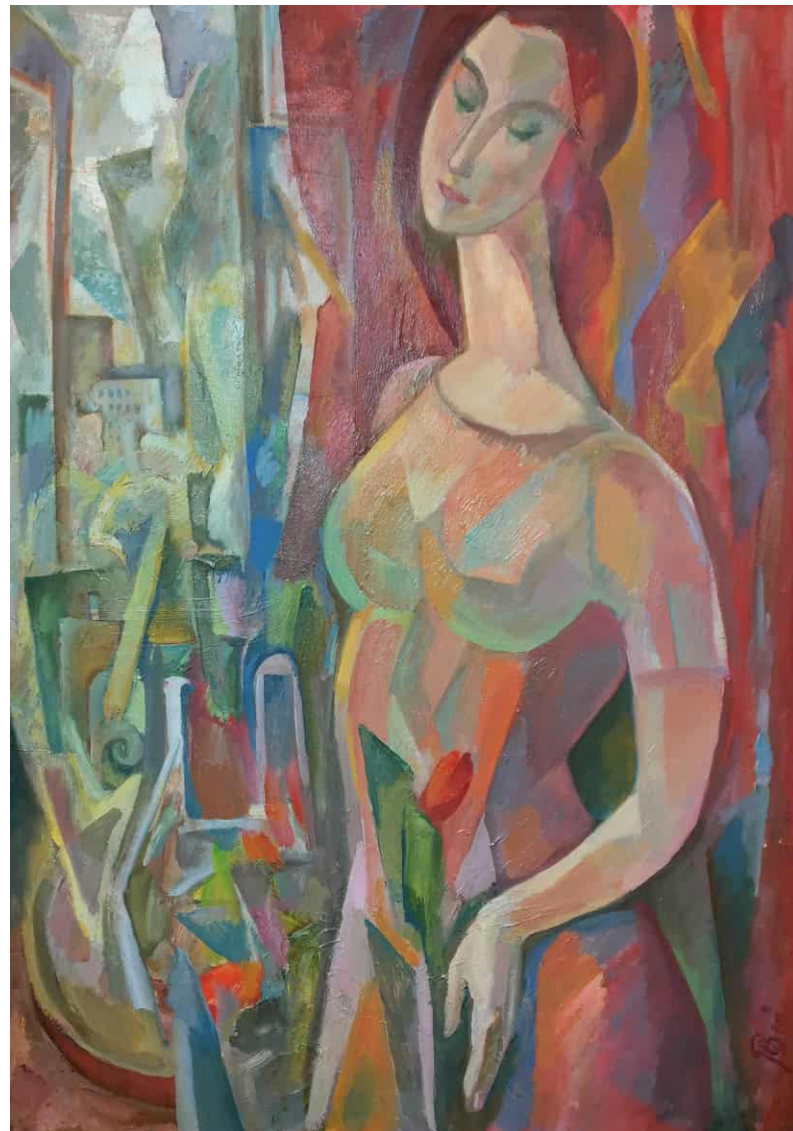
2016.

Холст, масло.

108 x 76.

Собственность автора.

Фото: О.А. Бахилина



красочных акцентов. Череп является главным действующим лицом на картине, отсылая нас к натюрмортам жанра «Vanitas» (лат. *vanitas*, букв.— «суета, тщеславие») эпохи барокко, в которых человеческие черепа напоминали о неизбежной смерти и бренности жизни [3]. Картина наполнена чувством напряжения и тревоги, которое прослеживается в выбранном цветовом решении и усиливается за счет четких линий и контуров.

Интерес к искусству великих предшественников также нашел отражение в серии оммажей, часть которых посвящена Павлу Филонову. В картине «Демидург» (1990) Юрий Высоковских подражает уникальному художественному методу искусства авангарда начала XX века — аналитическому реализму. Аналитическое искусство было создано Филоновым и подразумевало необходимость «более глубокого погружения в суть анализируемых явлений» как в процессе работы над картиной, так и в целом в процессе познания мира [4]. Юрий Высоковских создает полотно, которое колористически и по структуре образов напоминает картины

Павла Филонова: художник разбивает композицию на осколочные фрагменты, из которых складывается окружение вокруг мощной фигуры Демидурга — мифологического персонажа, создателя космических и культурных объектов и людей [5]. Демидург с греческого переводится как «ремесленник, мастер», и в картине художника он изображен держащим в руках косу мускулистым мужчиной. Герой оглядывается назад, созерцая сотворенный им мир, представленный на работе в виде переливающихся искрящихся форм, которые озаряет круглый лик солнца. Картины Юрия Высоковских отличаются высокой степенью художественной выразительности.

Художник много экспериментирует с материалами и формами, создает композиции с использованием наложения фигур друг на друга, называя этот метод «монтажным». Работа «Город» (2001, рис. 2) является ярким примером авторского подхода: художник совмещает отражение из окна, в виде легких воздушных образов в верхней части картины, городской пейзаж и автопортрет.

Фигура человека задавлена многоугольниками домов и сливается воедино с архитектурой. В картине сочетается фигуративная и абстрактная живопись — художник обращается к кубизму, создавая урбанистический пейзаж из геометрических осколков, при этом прописывает внешность и кисти рук человека приближенно к классической традиции.

Отдельное место в творчестве Юрия Высоковских занимают женские образы. Художник пишет их, соотнося с личными сиюминутными ощущениями и устремлениями, что делает их непохожими друг на друга как стилистически, так и эмоционально. В картине «Аглая» (2016, рис. 3) он использует приемы кубизма, разбирая фигуру и окружение на геометрические формы, при этом делая их пластичными и мягкими. Работа наполнена сумрачным перламутровым светом, что достигается за счет выбранной цветовой гаммы, включающей в себя оттенки от серебристо-синих до насыщенно-розовых. Одухотворенное и спокойное выражение лица девушки, ее черты — миндалевидные глаза, вытянутый овал лица — схожи с каноническим образом Богородицы [6]. Обращение к иконописной традиции свойственно искусству авангарда, который как переосмысливает структурные образы древнерусской иконы, так и обнаруживает в ней «особый опыт видения трансцендентного» [7].

Одна из последних работ художника «Взыскующий суцел» (2020, рис. 4) названа строчкой из стихотворения Велимира Хлебникова — поэта, который входил в число основоположников русского футуризма [8]. Как в поэме «Немотичей и немичей...», несмотря на использование автором словотворчества, ясна суть произведения, так и на картине Юрия Высоковских можно различить возникающие из абстрактных форм мужской и женский образы. Об их различии нам говорят глаза: мужской обращен прямо на зрителя — пристально, не моргая, наблюдает; женский взгляд, в свою очередь, сосредоточен внутри пространства картины и направлен в сторону мужского образа. Возникает прямой контакт зрителя с фигурами на картине, присутствие немого, но осязаемого диалога.

Юрий Высоковских является членом Творческого союза художников России и заслуженным работником культуры Республики Карелия. Он более пятидесяти лет посвятил преподаванию изобразительного искусства в регионе. Художник отмечает, что находится в постоянном поиске новых живописных и стилевых решений, а также тем для будущих полотен.

Близкий друг Юрия Высоковских — художник Юрий Трофимов родился в 1940 году в городе Боровичи. Окончил Ленинградский педагогический институт им. А.И. Герцена, художественно-графический

факультет в 1969 году и по распределению переехал в Карелию, где первые годы работал преподавателем в Петрозаводском педагогическом училище № 2, а после возглавил первую детскую художественную школу, где был директором на протяжении 18 лет.

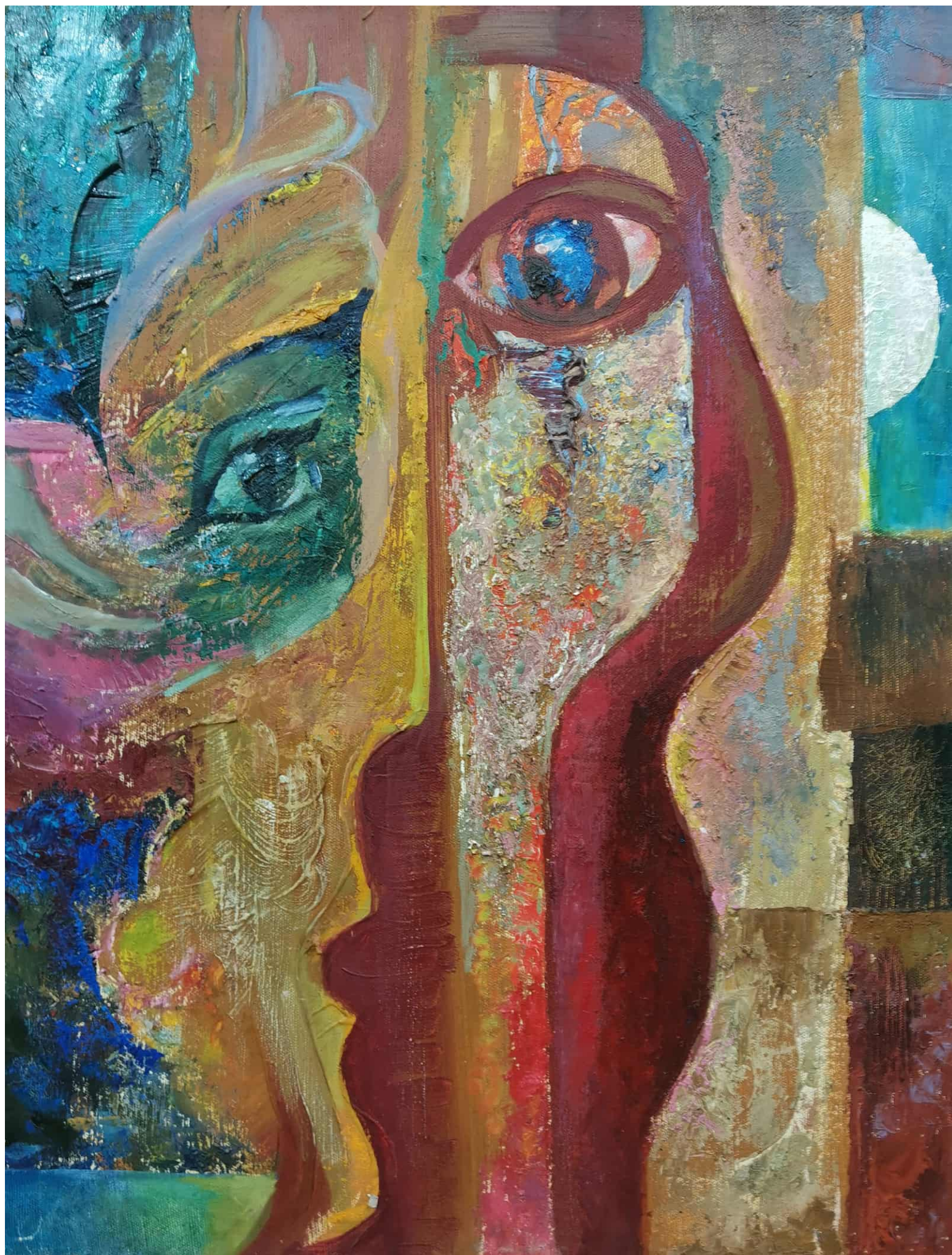
Увлечение авангардистами первой половины XX века сыграло свою роль в живописи Юрия Трофимова, и уже в ранних работах художника проявляется его интерес к кубизму и в частности к творчеству Пабло Пикассо. «Автопортрет» (1970) создан Трофимовым с оглядкой на «голубой период» великого предшественника, что выражается в выборе характерной цветовой гаммы: преобладание синих и голубых оттенков [9]. В отличие от автопортрета Пикассо (1901) в работе Трофимова присутствует определенная театральность. Художник изображает себя со сложенными на груди руками, взглядом, исподлобья направленным в сторону. На фоне крупно выписан портрет человека в короне. Всё это дополнено геометрическими вставками на одежде и фоне картины.

В связи с высоким градусом критики в регионе в сторону авангардного искусства многие художники, в том числе и Юрий Трофимов, создают большое количество реалистических работ, параллельно пробуя новые подходы к живописи в своих мастерских. В картине «В субботу на улице Правды» (1980, рис. 5) видно стремление художника «подружить» реализм с авангардом. Трофимов тщательно выписывает портрет женщины, передает состояние природы и освещение. Однако это поддержано безудержной живописной экспрессией: мазки ритмичные, местами практически скульптурные, за счет чего достигается ощущение мерцания картины. На работе изображена девушка с коляской, прогуливающаяся по улице Правды. Тема повседневности часто возникает в работах художника 1980–2000-х гг., находя выход как в композициях, так и в натюрмортах.

В работе «Пельмени» (2002) художник экспериментирует с техниками, совмещая коллаж, который именно авангардистами был введен в высокое искусство, и живопись [10]. Натюрморт состоит из простых, знакомых всем предметов: граненые стаканы, металлическая миска с алюминиевыми вилками, кастрюля. На холст местами вклеены вырезки из продуктовых упаковок. Художник отражает на картине простой, казалось бы, ничем не примечательный советский быт.

В начале XXI века Юрий Трофимов полностью погружается в авангардную живопись, по-своему интерпретируя опыт предшественников. На картине «Июль» (2012, рис. 6) художник изображает девушку, лежащую среди беспредметных форм, фигура и лицо которой выписаны чистыми, не смешанными между собой цветами. Несмотря

4. **Ю.П. Высоковских.**
Взыскующий сущел.
2020.
Холст, масло.
71 x 54.
Собственность автора.
Фото: О.А. Бахилина





на статичную позу девушки, картина наполнена энергией, заключенной в живописно-пластической структуре работы. Художник умело сочетает фигуративное искусство с абстрактным.

Юрий Трофимов развивает выбранный стиль уже многие годы. Его современные картины отличаются стилизацией форм и нетипичными для классической станковой живописи темами. На картине «Она по проволоке ходила» (2021, рис. 7) изображена девушка-циркачка из песни Булата Окуджавы «Ванька Морозов». Кожа девушки выписана светлыми холодными оттенками, становясь практически белой. Фигура и поза циркачки отличаются

статичностью и некоторой угловатостью, которая подчеркивается острыми складками платья. Фон представляет собой композицию из абстрактных фигур, начиная от дуг и окружностей, заканчивая многоугольниками различной конфигурации.

Юрий Трофимов является членом Творческого союза художников России и заслуженным работником культуры Республики Карелия. Он внес большой вклад в развитие изобразительного искусства региона и как художник, и как педагог. Трофимов обучал таких ныне признанных современных карельских авторов, как Аркадий Морозов, Борис Кукшиев, Виктор Добрынин и другие.

5. **Ю.В. Трофимов.**

**В субботу
на улице Правды.**

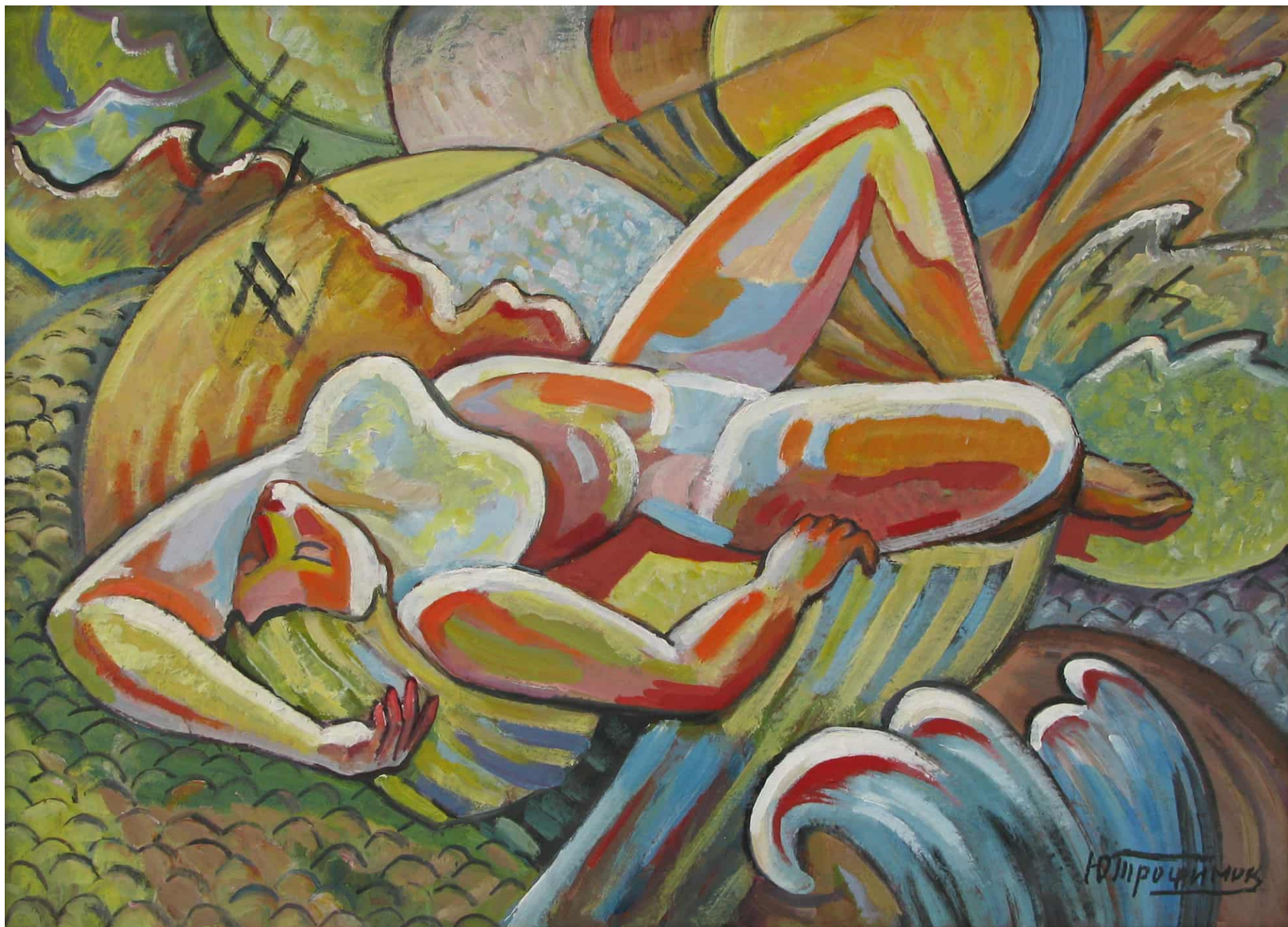
1980.

Холст, масло.

75 x 98.

Собственность автора.

Фото: К.Ю. Трофимова



6. Ю.В. Трофимов.

Июль.

2012.

Холст, масло.

48 x 67.

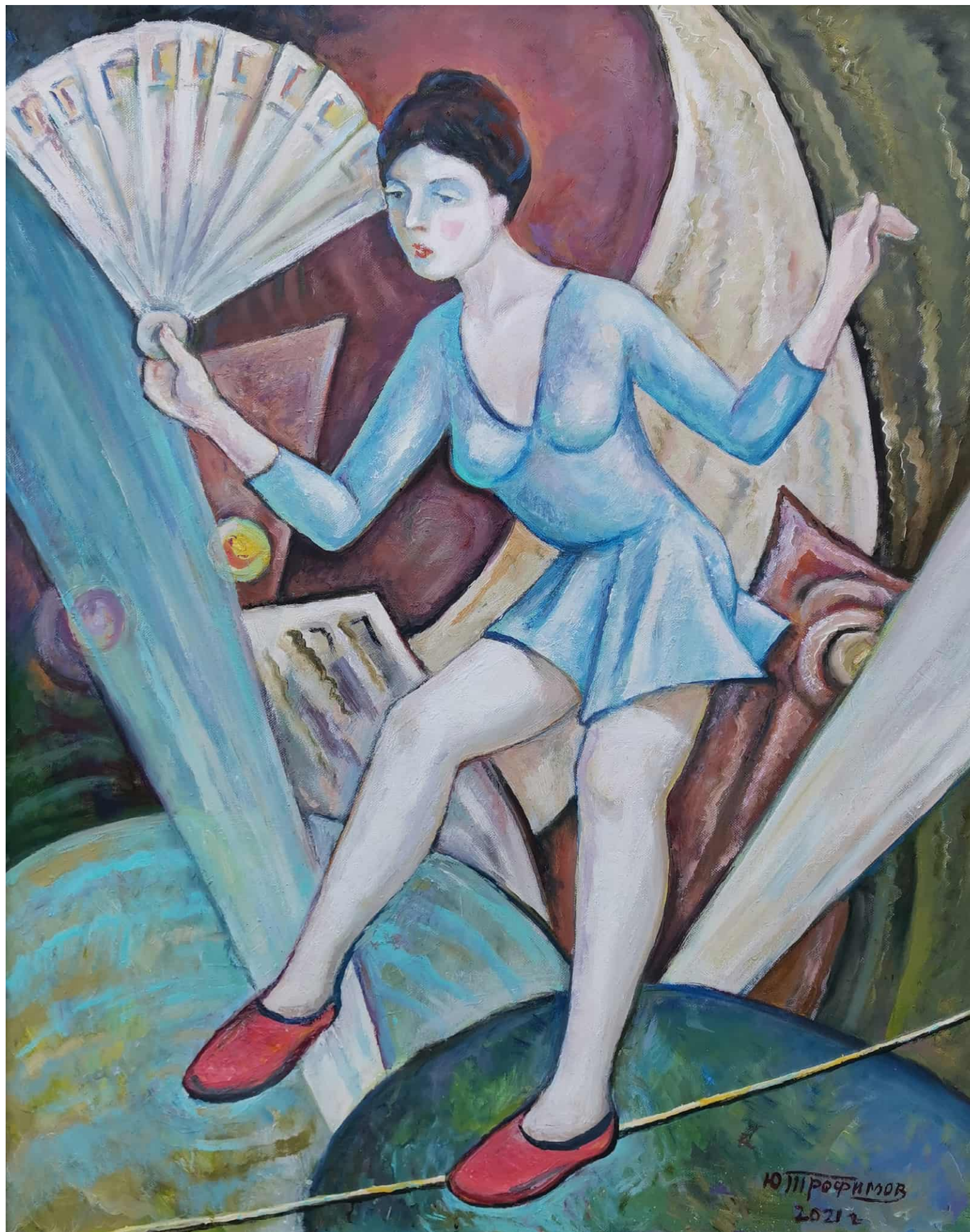
Собственность автора.

Фото: К.Ю. Трофимова

Заключение

Согласно записи в «Энциклопедии русского авангарда» 2003 г., временные рамки второй волны ограничиваются 1960–1970 годами XX века. Однако в силу особенностей развития местных художественных процессов в Республике Карелия этот период значительно увеличивается — авангардное искусство достигает наибольшего расцвета к концу столетия. Художники, вставшие на профессиональный путь в это переломное время, и по сей день продолжают развиваться в выбранном направлении авангардной

живописи, при этом не оставляя академического искусства. Однако до сих пор вторая волна авангарда является неисследованной областью в истории карельского искусства, хотя в коллекции «Искусство Карелии XX века» Музея изобразительных искусств Республики Карелия представлено творчество около тридцати художников, работавших во второй половине столетия. Сегодня среди них удалось выявить представителей авангарда, особо отметив творчество Юрия Высоковских и Юрия Трофимова.



7. Ю.В. Трофимов.
Она по проволоке
ходила.

2021.

Холст, масло.

84 x 67.

Собственность автора.

Фото: О.А. Бахилина

Список источников

1. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914 / сост. С.Н. Кондаков. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1915. Т. 2. 454 с.
2. Котович Т.В. Энциклопедия русского авангарда. Минск: Экономпресс, 2003. 415 с.
3. Звездина Ю.Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта: к проблеме прочтения символа. М.: Наука, 1997. 151 с.
4. Правовойрова Л.Л. Павел Филонов: реальность и мифы. М: Аграф, 2008. 670 с.
5. Лебедев А.В. Демиург // Большая Российская энциклопедия : в 30 т. Т. 8: Григорьев – Динамика / отв. ред. Ю.С. Осипов. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. С. 501.
6. Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М.: Православное братство Святителя Филарета Московского, 1999. 256 с.
7. Тарасов О.Ю. Иконопись и русский авангард // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура / сост. В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов. Т. 3. Кн. 1. М.: Эксперт энд Сервис Тим, 2014. URL: <https://rusavangard.ru/online/history/ikonopis/> (дата обращения: 15.12.2021).
8. Степанов Н.Л. Велимир Хлебников. М: Советский писатель, 1975. 280 с.
9. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
10. Крючкова В.А. Коллаж // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/2080711 (дата обращения: 14.11.2021).

References

1. Kondakov, S.N. (comp.) (1915) *Anniversary reference book of the Imperial Academy of Arts. 1764–1914*, vol. 2. St. Petersburg: R. Golike and A. Vilborg Publ. (In Russ.)
2. Kotovich, T.V. (2003) *Encyclopedia of the Russian avant-garde*. Minsk: Ekonompress. (In Russ.)
3. Zvezdina, Y.N. (1997) *Emblematics in the world of ancient still life: on the problem of reading a symbol*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
4. Pravoverova, L.L. (2008) *Pavel Filonov: reality and myths*. Moscow: Agraf. (In Russ.)
5. Lebedev, A.V. (2007) 'Demiurge', in Osipov, Y.S. (ed.) *Great Russian Encyclopedia*, in 30 vols, vol. 8, p. 501. Moscow: Great Russian Encyclopedia. (In Russ.)
6. Tarabukin, N.M. (1999) *The meaning of the icon*. Moscow: Pravoslavnoye bratstvo Svyatitelya Filareta Moskovskogo. (In Russ.)
7. Tarasov, O.Y. (2014) 'Icon painting and the Russian avant-garde', in Rakitin, V.I. and Sarabyanov, A.D. (eds) *Encyclopedia of the Russian avant-garde. Art. Architecture*, vol. 3, book 1. Moscow: Expert and Service Team Publ. Available from: <https://rusavangard.ru/online/history/ikonopis/> (accessed: 15.12.2021). (In Russ.)
8. Stepanov, N.L. (1975) *Velimir Khlebnikov*. Moscow: Sovetskiy pisatel'. (In Russ.)
9. Turchin, V.S. (1993) *In the labyrinths of the avant-garde*. Moscow: Moscow State University. (In Russ.)
10. Kryuchkova, V.A. (2009) 'Collage', in Osipov, Y.S. (ed.) *Great Russian Encyclopedia*, in 30 vols, vol. 14, p. 481. Moscow: Great Russian Encyclopedia. (In Russ.)

Информация об авторе

Бахилина Ольга Алексеевна, сотрудник отдела экспозиционной и выставочной работы, Музей изобразительных искусств Республики Карелия, Петрозаводск, Российская Федерация, bahilina@artmuseum.karelia.ru

Information about the author

Olga Alekseevna Bakhilina, Employee of the department of exposition and exhibition work, Museum of fine arts of the Republic of Karelia, Petrozavodsk, Russian Federation, bahilina@artmuseum.karelia.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 01.08.2022; одобрена после рецензирования 23.09.2022; принята к публикации 26.09.2022.

The article was received by the editorial board on 01 August 2022; approved after reviewing on 23 September 2022; accepted for publication on 26 September 2022.



Научная статья
УДК 7.036/037(470.325)“1960–1980”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.008

Свой взгляд: «неофициальное» искусство 1960–1980-х годов из собрания Белгородского государственного художественного музея



Гончаренко Наталья Михайловна ^a

^a *Белгородский государственный художественный музей, Белгород, Российская Федерация*

^a *natalia_go@mail.ru*

Аннотация. В собрании Белгородского художественного музея хранится не так много произведений представителей неофициального искусства (среди таких исключений — работы Анатолия Зверева и Олега Кудряшова). Однако музей располагает рядом произведений, не вписывающихся в магистральное развитие советского искусства второй половины XX века. Существенная часть этих работ была представлена на выставке «О Родине, о жизни, о себе: искусство СССР от “оттепели” до “перестройки”», особенностью которой стало введение творчества региональных художников в общий контекст развития искусства СССР во второй половине XX века. Среди авторов — братья Смолины, Игорь Обросов, Татьяна Назаренко, Виталий Тюленев, Борис Тальберг, Егор Струлёв, Лев Саксонов, белгородские авторы Валерий Осышный и Юрий Вишневский, орловский художник Гиви Калмахелидзе, курский график Владимир Кизилев. Скульптура была представлена именами Александра Цигаля, Лазаря Гадаева, Дмитрия Тугаринова, Михаила Дронова. Статья посвящена исследованию советского искусства 1960–1980-х годов из фондов музея, включая новые поступления — произведения, переданные из ликвидированной в 2017 году Международной конфедерации Союзов художников.

Ключевые слова: неофициальное искусство, искусство России второй половины XX века, региональные музеи, Белгородский художественный музей, нонконформизм, искусство оттепели, эпоха перестройки

Для цитирования: Гончаренко Н.М. Свой взгляд: «неофициальное» искусство 1960–1980-х годов из собрания Белгородского государственного художественного музея // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 94–105. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.008>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/895>

Original article

A special viewpoint: “unofficial” art of the 1960s – 1980s from the collection of the Belgorod State Art Museum

Natalia M. Goncharenko ^a^a *Belgorod State Art Museum, Belgorod, Russian Federation*^a *natalia_go@mail.ru*

Abstract. The collection of the Belgorod State Art Museum contains not many works of representatives of unofficial art (among such exceptions are the artworks of Anatoly Zverev and Oleg Kudryashov). But the museum also has a number of works that do not fit into the mainstream development of Soviet art in the second half of the 20th century. A significant part of these works was presented at the exhibition “About the Motherland, about life, about yourself: the art of the USSR from the ‘thaw’ to ‘perestroika’”. A feature of the exposition was the introduction of the work of regional artists into the general context of the development of art in the USSR in the second half of the 20th century. Among the authors are the Smolin brothers, Igor Obrosof, Tatiana Nazarenko, Vitaly Tyulenev, Boris Talberg, Egor Strulev, Lev Saxonov. Belgorod authors were presented by Valery Osyshny and Yuri Vishnevsky; Oryol — by artist Givi Kalmakhelidze; Kursk — by graphic artist Vladimir Kizilov. The sculpture is represented by the artworks of Alexander Tsigal, Lazar Gadaev, Dmitry Tugarinov, Mikhail Dronov. The article is devoted to the study of Soviet art of the 1960s — 1980s from the funds of the Belgorod State Art Museum, including new arrivals — from the International Confederation of Artists’ Unions, which was liquidated in 2017.

Keywords: unofficial art, Russian art of the second half of the 20th century, regional museums, Belgorod State Art Museum, non-conformism, the art of the «thaw», «perestroika»

For citation: Goncharenko, N.M. (2022) ‘A special viewpoint: “unofficial” art of the 1960s – 1980s from the collection of the Belgorod State Art Museum’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 94–105. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.008. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/895> (In Russ.)

Введение

Период с 1960-х по 1980-е годы можно охарактеризовать как «постоттепельную» эпоху, когда соцреализм перестал быть господствующим методом, а искусство в целом претерпело как содержательное, так и формальное обновление. Художественная жизнь стала отличаться большим стилистическим разнообразием и повышенной активностью, расширились и рамки официального искусства. Однако в это время формируется и круг художников-нонконформистов, который имел свою специфику в силу отсутствия прямых контактов с современным западным искусством и недоступностью информации о русском авангарде первой четверти XX века. Как нонконформисты, так и ряд художников, имевших возможность

участвовать в официальных выставках, выступают против ложнопатетического, повествовательно-натуралистического подхода к творчеству. Этот особый взгляд на мир и человека проявляется как в сюжетных, так и в формально-стилистических поисках. Исследованию советского искусства 1960–1980-х годов из фондов Белгородского государственного художественного музея и посвящена настоящая статья.

Живопись

В собрании Белгородского государственного художественного музея (далее — БГХМ) за редким исключением нет произведений «классического» неофициального искусства, но есть ряд работ, не вписывающихся в магистральное развитие

советского искусства второй половины XX века. Даже у известных художников, стоявших у истоков «сурового стиля», — таких как Игорь Обросов (1930–2010) или братья Александр (1927–1994) и Петр (1930–2001) Смолины — присутствует «свой взгляд» на метафизику повседневности деревни и города в ее формальном и содержательном аспектах [1].

В собрании БГХМ находятся 20 произведений народного художника России Игоря Обросова разных лет. Наиболее существенную их часть составляют работы, посвященные деревне, — эта тема прочно вошла в его творчество уже в 1960-е годы. Его живописные и графические циклы «Земля Тверская», «Земля Ярославская», «Деревня, в которой я живу», «Прощание с деревней» отличает аскетический подход к композиции и колориту, присущая «суровому стилю» строгая выразительность, сопровождавшая его творчество на протяжении всей жизни. «Деревенские» пейзажи и натюрморты лишены иллюстративности, даже в том случае, когда изображаются бытовые подробности. Они рассказывают не о том, чем и как живет человек в деревне, а скорее показывают деревню «вне времени», без человека, в прямом и переносном смысле. Об этом ощущении покинутости, заброшенности сам художник вспоминал так: «В 1964 году мама, предчувствуя скорую кончину, попросила отвезти ее в родную деревню Большое Рашино в Калининской области. Пока она ехала, всё спрашивала: “А почему же дома пустые стоят, где народ-то?” Брат мой отвечает: “Как где? Все на целине!” То есть родные дома, ухоженные поля бросили и поехали осваивать земли далекие, которые никогда ничего не давали! Эти покинутые дома для меня стали знаком времени»¹.

Серия «Город» (1973–1974) заслуженных художников России братьев Смолиных говорит о резком переходе авторов от «сурового стиля» к иносказательности 1970-х. Исчезает лаконизм, энергичность и композиционная ясность, характерные для хрестоматийных работ живописцев, и появляются экспрессивная, усложненная фактура мазка, хаотичность композиции, сложное сопряжение синего, коричневого, темно-красного и черного цветов (рис. 1). В сюжетном отношении также происходят изменения — появляется образ неопределенных, нездешних городских пространств за окнами, а в композиции «Окно» еще и изображение клетки, недвусмысленно напоминающее о несвободе и перекликающееся с созданными в это же время сериями, посвященными

животным и птицам в клетках. Актуальный для интеллектуальной жизни эпохи «застоя» мотив несвободы и ее преодоления встречается также в графике — например в листе «Птицу отпустили» из серии «Воспоминания» курского офортиста Владимира Кизилова (р. 1952).

В дальнейшем, уже в «лихие» постперестроечные годы, тема несвободы трансформируется в образ глухой стены, символизирующей отчуждение и разобщенность людей в эпоху перемен. Такова работа «Кот в кирпичной стене» старооскольского художника Владимира Черникина (1949–2000). Его имя было вновь открыто для белгородцев в 2021 году, когда Белгородский художественный музей организовал первую посмертную выставку В. Черникина, работы для которой предоставила семья художника, впоследствии передав в фонды музея ряд его произведений. Черникин окончил Абрамцевское художественное училище и факультет художественно-технического оформления печатной продукции Московского полиграфического института². С 1978 года жил в Старом Осколе, попав туда по распределению, много лет был главным художником города³, работал как монументалист, а параллельно — для себя, причем его творчество отличала большая широта и разнообразие направлений поиска от реализма до экспрессионизма, сюрреализма и абстракции. Будучи «чужим среди своих», не участвуя в художественной жизни местного отделения Союза художников и вообще не стремясь в него попасть, В. Черникин долгое время являлся ведущим художником воронежского Центрально-Черноземного книжного издательства, оформив более 20 изданий. По замечанию арт-критика Виктора Тупицына, без опытов нонконформистов в книжной графике «современное русское искусство выглядело бы совершенно иначе» [2, с. 114]. В этом отношении творчество Владимира Черникина сопоставимо с работой в области книги крупнейших представителей отечественного нонконформизма — Ильи Кабакова, Виктора Пивоварова, Эрика Булатова.

Жанр портрета в 1970-х годах, как и пейзаж, претерпевает ряд трансформаций. В книге «Двадцатый век» В.М. Полевой так характеризует этот процесс: «В 70-е годы на первый план выходит другой тип портретной живописи. Ее герой является носителем самого себя и ничего более. Он не позирует и не действует, а просто существует как личность или присутствует как персонаж. Его предпочитают теперь изображать со всей предметной обстоятельностью и при этом

¹ Основоположник «сурового стиля» И.П. Обросов // Галерея Обросов [сайт]. URL: <http://obrosovgallery.ru/site/article/9> (дата обращения: 01.09.2021).

² Гончаренко О. В Белгороде возрождают память о старооскольском художнике // БелПресса [Сетевое издание], 2021, 20 августа. URL: <https://www.belpressa.ru/culture/iskusstvo/38760.html> (дата обращения: 10.09.2021).

³ Там же.

1. А. Смолин, П. Смолин.

Вечер.

Из серии «Город».

1973.

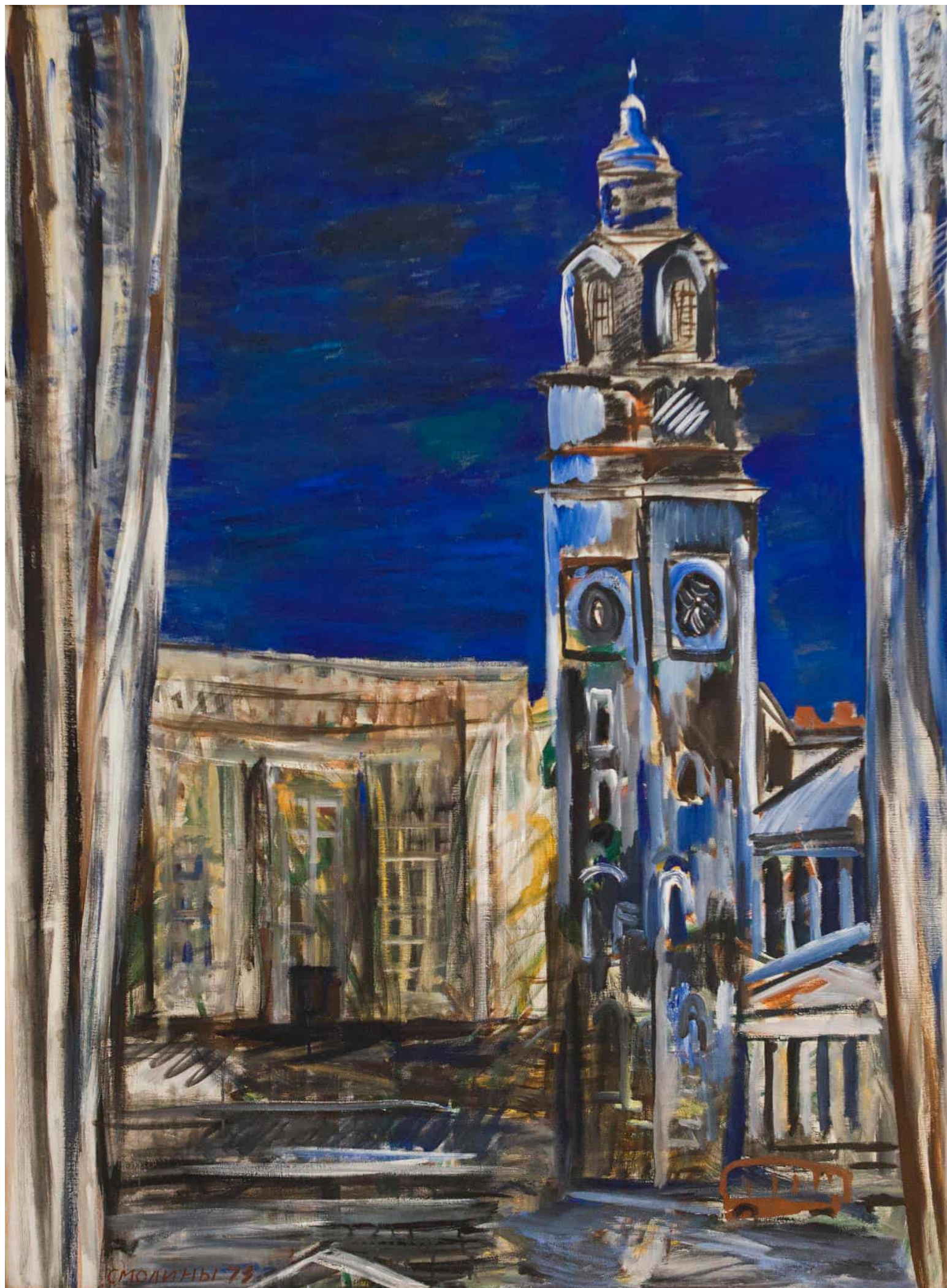
Холст, масло.

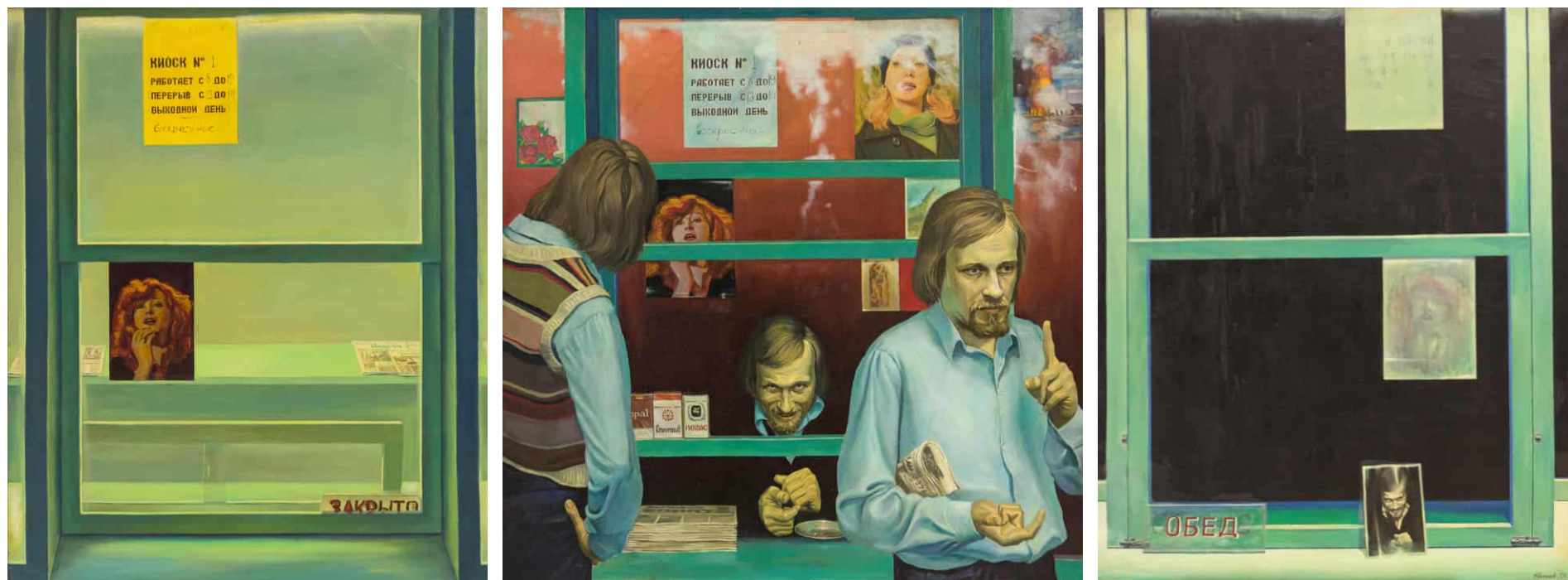
160 x 120.

Белгородский

государственный

художественный музей





непрерывно в сопровождении атрибутов и в окружении интерьерной или иной среды <...> Образ сложносочиненный, многоплановый, в котором и человек, и антураж едва ли не в равной мере служат своего рода наглядно-предметной метафорой внутреннего смысла — идеи артистизма, духовности, обаяния сегодняшнего дня, умудренности жизненным опытом и т.д.» [3, с. 402].

Художники представляют себя в различных образах. Так, Николай Белянов (род. 1947) в триптихе «Киоск» (1979), ставшем особенно популярным после выставки «Ненавсегда. 1968–1985», проходившей в Государственной Третьяковской галерее в 2020 году, пробует себя сразу в нескольких ролях: продавца, покупателя и знаменитости — наряду с А.Б. Пугачевой, фото которой также продают в киоске. Стоит отметить, что триптих был написан в Томске, куда Н. Белянов был распределен по окончании Московского высшего художественно-промышленного училища. Тема фантазмагорического полупустого киоска в безликом пространстве провинциального города возникла в этот период в творчестве Н. Белянова не единожды (рис. 2–4). В 1986 году художник вернулся в Москву.

В конце 2021 года на выставке «О Родине, о жизни, о себе: искусство СССР от “оттепели” до “перестройки”» БГХМ впервые представил белгородскому зрителю свое недавнее приобретение — левую часть диптиха «Сентябрь в Одессе» (1985) народного художника России Татьяны Назаренко (р. 1944), яркого представителя отечественного искусства 1970–1990-х годов (рис. 5). Здесь изображены художница из Киева, ныне живущая

в Ницце, Ирэн Макарова; уроженец Одессы, нью-йоркский художник Люсьен Дульфан и его жена Дина; художники Анна Бирштейн и ее отец Макс Бирштейн, а также сама Татьяна Назаренко. Эта картина неоднократно участвовала в выставках (о ее популярности косвенно свидетельствует упоминание в шпионском детективе Платона Обухова «Охота на канцлера», изданном в 1995 году) и репродуцировалась.

Художникам поколения Назаренко близок язык символов, иносказаний или недоговоренностей. Но если «в ранних групповых портретах друзей и единомышленников, выполненных Т. Назаренко в 70-е годы, ощущалась тишина и сосредоточенность, стремление героев услышать друг друга и прислушаться к самим себе» [4, с. 34], то, как пишет искусствовед Виктория Лебедева, из последующих групповых портретов друзей, собравшихся по праздничному поводу, тишина и сосредоточенность уходят. «Однако это — праздник без веселья, общение без контактов. Люди разобщены, и даже три классических единства места, времени и действия не способны протянуть между ними нити взаимопонимания и духовной близости» [4, с. 34]. Эта характеристика в полной мере соответствует и картине из собрания БГХМ.

В 1970-е — первой половине 1980-х годов достигло огромной популярности среди коллекционеров творчество Анатолия Зверева (1931–1986), которое отличает «моментальная», экспрессивная манера. Сам Зверев не принимал участие в значительных выступлениях и акциях, связанных с историей советского андеграунда (выставка МОСХа в Манеже, «Бульдозерная выставка» и другие):

2 | 3 | 4

2. **Н. Белянов.**
Киоск.

Триптих.
Левая часть.
1979.

Холст, масло.
120 x 100.
Белгородский
государственный
художественный музей

3. **Н. Белянов.**
Киоск.
Триптих.
Центральная часть.

1979.
Холст, масло.
116 x 116.
Белгородский
государственный
художественный музей

4. **Н. Белянов.**
Киоск.
Триптих.
Правая часть.

1979.
Холст, масло.
120 x 100.
Белгородский
государственный
художественный музей

5. Т. Назаренко.
Сентябрь в Одессе.
 Левая часть диптиха.
 1985.
 Холст, масло.
 130 x 180.
 Белгородский
 государственный
 художественный музей



и в жизни, и в искусстве он был сам по себе. Однако среди художников, о которых идет речь в данной статье, именно Зверев, создававший работы «на чем угодно и чем угодно»⁴, наиболее близок к «ортодоксальному» нонконформизму, являясь одним из его основателей. В собрании БГХМ хранятся два женских портрета, выполненных Зверевым в конце 1970-х — начале 1980-х годов в узнаваемом «зверевском» стиле.

Стоит также сказать о творчестве белгородского художника Александра Булатова (1949–2002), единственная прижизненная выставка которого состоялась в Белгороде в 1987 году, когда вместе со своими единомышленниками Валерием Осышным (р. 1951) и Владимиром Парамоновым (р. 1950) он показывал работы в редакции газеты «Белгородская правда». Эта выставка, знаменая начало новой эпохи не только в истории страны, но и в искусстве, имела огромный резонанс, познакомив зрителей с нестандартным, смелым подходом к творчеству у молодых живописцев.

Одна из наиболее известных и характерных работ Булатова, портрет писателя В.С. Жуковского, хранится в фондах БГХМ и впечатляет экспрессивной трактовкой образа литератора в духе событийно и эмоционально насыщенной второй половины 1980-х. Александр Булатов, талантливый, самобытный художник, бывший душой творческих компаний в 1970–1980-е годы, к сожалению, не вписался в 1990-е, ставшие для многих творческих людей временем разочарований. Но о том, насколько близок он был и остается для его поколения белгородских художников, говорят портреты Булатова. Один из них выполнен в 1972 году Евгением Поленовым (1937–2006) и представляет художника в начале творческого пути, полным энергии и вовлеченности в художественную жизнь. Другой портрет, под названием «Памяти Александра Булатова», выполнен посмертно, в 2009 году, Александром Пановым (1940–2020). Здесь Булатов также изображен молодым и вдохновенным, но монохромная гамма картины, имитирующая

⁴ Шувалов А. Гений с умственной инвалидностью (2019) // Проза.ру [Электронный ресурс]. URL: <https://proza.ru/2019/03/25/1357> (дата обращения: 10.09.2021).



В. Осышный.
За круглым столом.
Беседа.
1979.
Холст, масло.
109 x 95.
Белгородский
государственный
художественный музей

черно-белую фотографию, как будто напоминает нам о том, что художника больше нет среди живых. Но несмотря на то что дошедшее до наших дней творческое наследие А. Булатова не слишком велико, он всегда будет неотъемлемой частью

неофициальной, неформальной художественной жизни Белгорода непростой «застойной» эпохи. Отголоски этой атмосферы замечательно переданы в групповом портрете белгородских художников «За круглым столом. Беседа», написанном

старооскольским художником Валерием Осышным в 1979 году (рис. 6). На картине изображены белгородские художники Геннадий Рак и Александр Булатов, сам Валерий Осышный и художник из Белоруссии по фамилии Мечик, с которым Осышный вместе работал в Старом Осколе.

Индивидуальный подход — «свой взгляд» — встречается и в других жанрах и сюжетах, к которым обращаются художники 1970–1980-х годов. К примеру, тема «художник и модель» решается в неклассическом ключе в творчестве знаменитого советского монументалиста, заслуженного художника РСФСР Бориса Тальберга (1930–1984) и белгородских живописцев Юрия Вишневого (р. 1946, с 1993 года живет во Франции) и Александра Панова.

В БГХМ хранятся работы заслуженного художника РСФСР Виталия Тюленева (1937–1997) — ученика Е.Е. Моисеенко, одного из участников художественного объединения «Одиннадцать», созданного в конце 1960-х — начале 1970-х годов молодыми ленинградскими художниками (формально начало группы ведется от выставки одиннадцати ленинградских художников в Выставочном зале на Охте в ноябре 1972 года). Этих очень непохожих друг на друга авторов объединили протест против стереотипных сюжетов и формальных особенностей живописи соцреализма, а также внимание к возможностям самой живописной формы, тяга к творческому самовыражению. Объединение вошло в творческую жизнь страны самобытными, острыми, выразительными произведениями.

В работах В. Тюленева, самого известного участника группы «Одиннадцать», «традиционное натурное письмо в конце 1960-х годов сменяется сочиненными композициями, населенными образами из прошлого, из детских и юношеских лет, и объединенными в плоскости картины вопреки законам времени и пространства. Их отбор обусловлен авторским мировосприятием и поэтическим чутьем» [5, с. 371], — пишет искусствовед С.В. Иванов. Тип многих произведений Виталия Тюленева можно определить как картину-воспоминание и мечту одновременно. Например, в картине «Предки» представлено не только изображение сельского кладбища в Псковской области, но и философские размышления о смысле жизни. А композиция «Осенний костер» из цикла «Страна Нечерноземье» — превращение осеннего пейзажного мотива в настоящие «изобразительные стихи», как характеризовал свои картины сам живописец. «По-настоящему тяжелым

испытанием для души и творчества художника стала перестройка. Он погрузился в драматический и публицистический жанр, проникнутый отчаянием, а позже стал еще больше замыкаться в мире грез и мифов»⁵, — пишет Л. Семёнова в статье «Советский Сальвадор Дали» об одной из недавних выставок Тюленева.

Графика

В рамках неофициального искусства создавалось немало произведений как оригинальной, так и печатной графики. Порой художники пользовались тиражными техниками для создания единственного оттиска, как это делал один из крупнейших среди нонконформистов-графиков Олег Кудряшов (р. 1932). Мировую известность Кудряшов приобрел после эмиграции в Англию в 1974 году, но перед отъездом он сжег тысячи своих произведений, которые не мог вывезти из страны. В БГХМ хранятся немногие его уцелевшие графические работы 1960-х — начала 1970-х годов: это немногочисленные в творчестве Кудряшова иллюстрации (в частности, к роману «Легенда об Уленшпигеле» Шарля де Костера) и композиции с интерьерами, мебелью и человеческими фигурами. Тема «бывшего жилья» — одна из центральных в творчестве Олега Кудряшова. Он множество раз изображал свой исчезнувший родной дом, а в Англии был потрясен сносом многоэтажных домов с обрушенными стенами и обнажившимися ячейками комнат. Этот сюжет близок ему до сих пор. Диапазон творчества Кудряшова в период жизни за границей и по возвращении в Россию в 1997 году весьма широк: от огромных графических триптихов и полиптихов до миниатюр, от бумажных рельефов до металлических конструкций, от гротескного фигуративизма до лирической абстракции. В Лондоне его посещал знаменитый собиратель русского авангарда Георгий Костаки, высоко ценивший творчество этого бескомпромиссного художника и ставивший его значительно выше многих современников. «Я уехал еще до Бульдозерной выставки, — вспоминал Кудряшов. — И мне с теми ребятами не по пути было. Когда я эмигрировал, меня спрашивали, пытался ли я бороться против советской власти, имел ли я какое-то отношение к самиздату, что я еще делал, только ли рисовал? А все наши “бульдозерные” приехали через шесть лет, но их уже встречали»⁶.

В 1970-е годы, подобно живописцам, некоторые художники-графики постепенно стремятся уйти от пафоса «сурового стиля», желая работать

⁵ Семёнова Л. Советский Сальвадор Дали (15.02.2018) // Росбалт.RU [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rosbalt.ru/piter/2018/02/15/1682517.html> (дата обращения: 01.10.2021).

⁶ Олег Кудряшов: «Я делаю то, что хочу» // Искусство. 2012. № 4 (583) [Электронный ресурс]. URL: <https://iskusstvo-info.ru/oleg-kudryashov-ya-delayu-to-chto-hochu/> (дата обращения: 01.10.2021).

в своем интимном мире. На смену сравнительно простым и ясным формам художественного высказывания приходят метафоры, параллели и диалоги с историей, самим собой, своими современниками; обращение не к современности, но к вечным темам, явлениям и понятиям, трактуемым широко и свободно.

В художественной среде этого периода возникает так называемая «тихая графика» как концепция творчества художников. Это выражение использовал в названии своей статьи известный советский искусствовед, исследователь графики и искусства книги Юрий Герчук, рассуждая о «лирической экспрессии» в творчестве молодых художников начала 1970-х [6, с. 15]. «Тихая графика» стала противопоставлением графике официальной с ее пафосом, плакатностью и социально-политической направленностью. Графика, в сравнении с живописью, в принципе предлагает большее количество возможностей для формальных и образных экспериментов. Зачастую художники используют ее технические свойства, фактуру для создания романтического, но отчужденного образа — например в произведениях представителей прибалтийской школы (заслуженного художника Эстонской ССР Пеэтера Уласа, Сирье Ээльма), а также народного художника России Гиви Калмахелидзе (р. 1941).

Особенность творчества авторов, экспериментирующих со способами печати, в том, что в результате этих экспериментов происходит превращение печатной графики в оригинальную, когда каждый оттиск — неповторим, как это видно на примере работ Олега Кудряшова. Свой собственный путь в работе с цветом искал и московский график Лев Саксонов (1929–2020), разработав оригинальную графическую технику и используя при печати офорта акварель, гуашь, масляную пастель, что позволяло в каждом новом оттиске отображать иное ощущение; порой работа над одним сюжетом могла идти годами [7]. «Быстро и сразу — не для меня, — поясняет художник. — Бывает, что и в один прием что-то получится, но редко и не лучшее. Обычно мне надо пройти стадию хаоса, и когда во время работы почувствуешь, как проблеск, гармонию, когда уберешь все лишнее — это такая радость (на несколько секунд), выше которой для меня нет. Мне кажется, что этими секундами оправдана моя жизнь»⁷.

Отличительные черты искусства Льва Саксонова — всесторонняя проработанность образа, символизация, смысловая многоплановость,

отраженные в сериях работ «Россия», «Холокост», «Очередь», «Коррида», «Средняя Азия», «Сны». Особый интерес художника вызывала литература. Регулярно исполняя заказы в книжных издательствах, Саксонов параллельно создавал работы для себя, по своим впечатлениям от прочитанного. Среди них — иллюстрации к произведениям Данте, Шекспира, А. Чехова, Шолом-Алейхема, А. Блока, Д. Апдайка, Э. Ионеско, Саши Соколова. В большинстве работ художника ощущается важнейший для него мотив сострадания, доброты, жалости к живому существу. Особенно ярко эти ощущения выражены в чеховском цикле — в частности в выполненных в 1981 году иллюстрациях к рассказу «Нахлебники», которые сам автор считал наиболее удачными⁸. Эти и другие произведения по мотивам произведений русской и зарубежной литературы, созданные художником в 1974–2018 годы, были представлены в конце 2020 года, вскоре после смерти графика, на выставке «От Данте до Саши Соколова. Образы мировой литературы в графике Льва Саксонова» в БГХМ. По завершении выставки семья художника передала в дар музею 43 произведения.

Скульптура

Как и в других видах искусства, в скульптуре 1970–1980-х годов одной из главных задач было освобождение от образных штампов и стереотипов, равно как и от иллюстративности. Темой стали новые поиски выразительного языка.

Для скульпторов становится нередким обращение к языку символов. Так, один из известнейших современных российских скульпторов, народный художник России Александр Цигаль (р. 1948) в первой половине 1970-х годов работал над скульптурой «Маленький человек с большим сердцем» (рис. 7). Поступившая в музей в 2021 году, эта работа являлась одним из двух оставшихся у А. Цигалья к настоящему времени авторских экземпляров (при этом в каждый экземпляр вносились изменения при восковке и отливке, вследствие чего совершенно идентичных экземпляров не существует). Это произведение многократно репродуцировалось в альбомах, каталогах и периодических изданиях, участвовало в выставках в России и за рубежом, является одной из знаковых в творчестве автора скульптурных композиций. Многие искусствоведы (например, [8; 9]) называли эту работу настоящей удачей автора, в отношении которого даже закрепилось выражение — «Скульптор с большим сердцем».

⁷ «От Данте до Платонова»: выставка в Литературном музее // Museum.ru [Электронный ресурс]. URL: <http://museum.ru/N41367> (дата обращения: 01.10.2021).

⁸ Эпштейн А.Д. Лев Саксонов и его выставка «Холокост» // Еврейский камертон [Ежемесячное литературно-историческое приложение к газете «Новости недели»]. 2019. № 3. С. 8–9. URL: https://vtoraya-literatura.com/pdf/evrejsky_kamerton_2019_03__ocr.pdf (дата обращения: 01.10.2021).

7. А. Цигаль.

**Маленький человек
с большим сердцем.**

1973–1974.

Бронза, гранит,
рубиновое стекло.

38 x 14,5 x 12.

Белгородский
государственный
художественный музей



Эта работа оказалась программной в творчестве скульптора.

К образу современника и единомышленника обращался в выполненном в 1970-х годах портрете художника Евгения Расторгуева скульптор-нонконформист Леонид Берлин (1925–2001). Поиски нового выразительного языка в портрете были важны и для осетинского скульптора Лазаря Гадаева (1938–2008). По словам искусствоведа и архитектурного критика Григория Ревзина, предмет скульптуры Гадаева — «очень сложный психологический рисунок человека, одновременно и внутренне смятенного, и преодолевающего эту смятенность, что-то очень из 1970-х годов. Только этого интеллигента 1970-х он сделал героем — и героичной стала как раз внутренняя неустроенность, сложность личности, как бы не вполне уверенной в смысле своей жизни и мира вообще... В 1999 году, к юбилею, он поставил своего Пушкина в Неопалимовском переулке в Москве, и это очень важно, что у нас есть и такой Пушкин. Пушкин последнего поколения советской интеллигенции»⁹.

Лазарь Гадаев владел самыми разными скульптурными материалами и техниками, работал в камне, дереве, бронзе. Как для станковых, так и для монументальных работ скульптора характерна скупая, лишённая внешней эффектности, но полная внутренней динамики лепка, которую отличают острая фактурность и экспрессия. Примером служит и хранящийся в БГХМ выполненный в бронзе портрет Кромвеля Биазарти (1985), научного сотрудника Художественного музея имени М.С. Туганова во Владикавказе.

Экспрессия характерна и для раннего творчества народного художника России Дмитрия Тугаринова (р. 1955). Скульптура «Андерсен» 1979 года представляет собой эмоциональную по образному строю и формальным качествам (силуэт, динамика) композицию, непохожую на традиционный жанр «портрет писателя». Фигуру шагающего на ветру Ганса Христиана Андерсена художник слепил еще в армии и отлил ее после демобилизации, в последний год учебы в Московском художественном институте имени В.И. Сурикова. Скульптуру

молодого автора отличает острая психологическая характеристика персонажа. Композиция «Тройка» создана в разгар перестройки, в 1986 году, и содержит оригинальное пластическое решение темы несущейся тройки, которая, учитывая время создания, невольно заставляет искать в замысле скульптора метафорическое воплощение России наподобие гоголевской «птицы-тройки». Тем не менее, по признанию скульптора, «диссидентом он не был (хотя не был и певцом компартии) и при поздних советах жил хорошо — “было много заказов и мало контроля”. Но при этом, по его словам, идеологический диктат всё равно давал о себе знать»¹⁰.

Ирония, порой — эксцентричность художественного языка и оригинальность пластических решений отличает творчество заслуженного художника России Михаила Дронова (р. 1956), так же как и Д. Тугаринов, выпускника Московского художественного института имени В.И. Сурикова. Многие сюжеты, которые принесли ему впоследствии известность (в том числе находящийся в фондах БГХМ «Конькобежец»), он начал разрабатывать еще в 1970–1980-е годы. Эти композиции отличает характерное для эпохи постмодернизма игровое начало, доводимое порой до гротеска, в сочетании со строгой пластической основой, свидетельствующей о прекрасном владении анатомией и скульптурным ремеслом в целом.

Заключение

Безусловно, собрание регионального музея не может представить всю полноту развития неофициального искусства России второй половины XX века. Однако проводимая им работа по организации выставок и пополнению фондов помогает сформировать «свой взгляд» на те или иные имена и течения, характерные для этого процесса. Кроме того, помещение в широкий контекст развития неофициальных тенденций в искусстве нашей страны творчества художников, работавших в 1960–1980-е годы в Белгородской области, безусловно, поможет в дальнейшем более глубокому изучению этого сложного, но очень интересного и важного пласта культуры.

⁹ Норштейн Ю., Никогосян Н., Иванов Д., Ревзин Г. Пушкин: 220 и 20 // Наше Наследие. 2019. № 129–130. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/13015.php> (дата обращения 15.09.2021).

¹⁰ Эггерт К., Тугаринов Д. Дмитрий Тугаринов: Большая часть памятников героям — болванчики с орденами // Правмир. 2016. 24 февраля [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pravmir.ru/dmitriy-tugarinov-ya-vsegda-hotel-slepit-dvuglavogo-orka/> (дата обращения: 15.09.2021).

Список источников

1. Бернштейн Б. Заметки о топографии сурового стиля: Москва и Таллин // Искусствознание. 2013. № 1-2. С. 456–474.
2. Ескина Е.В. Советская книжная иллюстрация и неофициальное искусство конца 1950-х – 1980-х гг. // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2012. № 4. С. 103–115.
3. Полевой В.М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М.: Советский художник, 1989. 456 с.
4. Лебедева В.Е. Татьяна Назаренко. М.: Советский художник, 1991. 146 с.
5. Иванов С.В. Неизвестный соцреализм: Ленинградская школа. СПб.: НП-Принт, 2007. 448 с.
6. Герчук Ю.Я. Тихая графика // Творчество. 1971. № 1. С. 15.
7. Калмыкова В. Путник. К 85-летию художника Льва Саксонова // Информпространство. [Электронный журнал]. 2010. № 187. URL: http://www.informprostranstvo.ru/N187_2015/verakalmikova.html (дата обращения: 01.10.2021).
8. Орлов С. Связующая ткань культуры. Династия Цигалей // Третьяковская галерея. 2018. № 1. С. 120–161.
9. Александр Владимирович Цигаль : альбом / вступ. ст. М. Безрукова. М.: Московская палитра, 1993. 44 с.

References

1. Bernstein, B. (2013) 'Notes on the topography of the severe style: Moscow and Tallinn', *Iskusstvoznaniye = Art History*, (1-2), pp. 456–474. (In Russ.)
2. Eskina, E.V. (2012) 'Soviet book illustration and unofficial art of the late 1950s – 1980s', *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 8. Istoriya = Moscow University Bulletin. Series 8. History*, (4), pp. 103–115. (In Russ.)
3. Polevoy, V.M. (1989) *The twentieth century. Visual arts and architecture of countries and peoples of the world*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
4. Lebedeva, V.E. (1991) *Tatiana Nazarenko*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
5. Ivanov, S.V. (2007) *Unknown Socialist Realism. The Leningrad School*. Saint Petersburg: NP-Print. (In Russ.)
6. Gerchuk, Yu.Ya. (1971) 'Silent graphics', *Tvorchestvo*, (1), p. 15. (In Russ.)
7. Kalmykova, V. (2010) 'Putnik. To the 85th anniversary of the artist Lev Saksonov', *Informprostranstvo*, (187) [e-journal]. Available from: http://www.informprostranstvo.ru/N187_2015/verakalmikova.html (accessed: 01.10.2021). (In Russ.)
8. Orlov, S. (2018) 'Binding tissue of culture. Dynasty of Tsigal', *Tret'yakovskaya galereya = Tretyakov Gallery*, (1), pp. 120–161. (In Russ.)
9. Bezrukov, M. (comp.) (1993) *Alexander Vladimirovich Tsigal [Album]*. Moscow: Moskovskaya palitra. (In Russ.)

Информация об авторе

Гончаренко Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, заведующая сектором графики отдела хранения и экспозиционно-выставочной работы, Белгородский государственный художественный музей, Белгород, Российская Федерация, natalia_go@mail.ru

Information about the author

Natalia Mikhailovna Goncharenko, Cand. Sc. (Art History), Head of the graphics sector of the Department of storage and exhibition work, Belgorod State Art Museum, Belgorod, Russian Federation, natalia_go@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 01.08.2022; одобрена после рецензирования 12.08.2022; принята к публикации 19.08.2022.

The article was received by the editorial board on 01 August 2022; approved after reviewing on 12 August 2022; accepted for publication on 19 August 2022.



Научная статья
УДК 7.036+7.038.6
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.009

Экспериментальное искусство регионов России «второй волны» авангарда



Грачёва Светлана Михайловна ^a

^a Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация

^a grachewasvetlana@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3506-5413>

Аннотация. Термины, определяющие совокупность художественных направлений, не вписывающихся в рамки советского официального искусства, имеют много оттенков в своих характеристиках: авангард, модернизм, постмодернизм, андеграунд, нонконформизм, «другое искусство», неофициальное искусство, экспериментальные направления и т.д. Не изучены творческие биографии многих ярких представителей художественной культуры, разрозненны сведения о тех или иных тенденциях, и наши представления о развитии отечественного искусства XX века, особенно его второй половины, всё еще сохраняют калейдоскопичный характер. Ряд исследователей в разных областях искусствознания и культурологии предлагает использовать термин «авангард второй волны», под который подпадают имена художников, способных возратить «искусству значение литургического и сакрального». Отметим, что в философских исследованиях также присутствует терминологическая полемика. В последние годы стираются политические противоречия в суждениях применительно к отечественному искусству второй половины XX века, и начинают доминировать эстетические суждения. Первоначальный этап уральского проекта 2021 года включал проведение Международной научно-практической конференции «Вторая волна русского авангарда: региональные версии» на базе Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (УрФУ) и комплекса выставочных мероприятий на нескольких площадках Екатеринбурга, Нижнего Тагила и Ирбита. Все эти мероприятия были направлены на то, чтобы выявить с максимальной полнотой имена художников-экспериментаторов, работающих на Урале и в других регионах России, и определить основные тенденции развития неофициального искусства. Предпринятая попытка создания единого пространства экспериментального российского искусства второй половины XX века очень важна. Независимо от терминологических разночтений и разногласий, а также учитывая разномасштабность и разнохарактерность искусства представленных мастеров, можно выделить несколько закономерностей в их творчестве, подчеркнуть то, что характерно именно для них.

Ключевые слова: авангард, второй русский авангард, вторая волна авангарда, другое искусство, постмодернизм, экспериментальное искусство, российское искусство второй половины XX века, региональное искусство, неофициальное искусство, андеграунд, нонконформизм

Для цитирования: Грачёва С.М. Экспериментальное искусство регионов России «второй волны» авангарда // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 106–119.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.009>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/896>

Original article

Experimental art of the Russian regions of the second wave of avant-garde

Svetlana M. Gracheva ^a^a *St. Petersburg Academy of Arts, St. Petersburg, Russian Federation*^a *grachewasvetlana@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3506-5413>*

Abstract. The terms defining the totality of many artistic trends that do not fit into the framework of Soviet official style have many shades in their characteristics: avant-garde, modernism, postmodernism, underground, nonconformism, “other art”, unofficial art, experimental trends, etc. The creative biographies of many prominent representatives of artistic culture have not been studied. Information about these or those trends is scattered. And our understanding about the development of Russian art of the twentieth century, especially its second half, still retain a kaleidoscopic character. Some researchers in various fields of art studies and cultural studies suggest using the term “avant-garde of the second wave”, which includes the names of artists who are able to return to “art the meaning of the liturgical and sacred.” It should be noted that there is also a terminological controversy in philosophical research. In recent years, political contradictions in judgments have been erased, in relation to the domestic art of the second half of the twentieth century, and aesthetic judgments begin to dominate. The initial stage of the Ural project in 2021 included the holding of the International Scientific and Practical Conference “The Second Wave of the Russian Avant-garde: regional versions” on the basis of the Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin (UrFU) and a complex of exhibition events at several venues in Ekaterinburg, Nizhny Tagil and Irbit. All these events were aimed at identifying with maximum completeness the names of experimental artists working in the Urals and other regions of Russia and to identify the main trends in the development of unofficial art. The attempt to create a single space of experimental Russian art of the second half of the twentieth century is very important. Regardless of terminological discrepancies and disagreements, as well as taking into account the diversity and diversity of the art of the presented masters, it is possible to identify several patterns in their work, to emphasize what is characteristic of them.

Keywords: avant-garde, second Russian avant-garde, second wave of avant-garde, “other art”, postmodernism, experimental art, Russian art of the second half of the twentieth century, regional art, unofficial art, underground, nonconformism

For citation: Gracheva, S.M. (2022) ‘Experimental art of the Russian regions of the second wave of avant-garde’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 106–119. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.009. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/896> (In Russ.)

Введение

Научные дискуссии о путях развития отечественного искусства XX века, особенно связанного с советским периодом, не утихают вот уже несколько десятилетий. До сих пор не определены многие явления столь длительного и весьма специфического этапа развития нашей страны и степень их взаимодействия, несмотря на то, что

история СССР отодвигается от нас всё дальше и в 2021 году отмечалось уже тридцатилетие распада Советского Союза, а в 2022 году — столетие его образования.

Не сформировалась пока целостная картина развития искусства второй половины XX столетия во всей совокупности оппозиций: «центр — периферия», «официальное — неофициальное»,

«конформизм — нонконформизм», «авангард — соцреализм» и т.д. Именно на этот фактор указывают исследователи: «Не существует пока и полного консенсуса по поводу термина, который бы определял художественную суть явления. В 1970–1990-е годы появились понятия “неофициальное искусство”, “андеграунд”, “художники-нонконформисты”, “другое искусство”, но все они описывают положение и поведение художников в социальной среде» (Цит. по: [1])¹. Одним из наиболее устоявшихся стал термин «неофициальное искусство», отражающий оппозицию «официальное — неофициальное» по отношению к положению художника в СССР в системе социальных координат. Проблеме «неофициального искусства» была посвящена крупная конференция, проходившая в Москве в 2012 году, и изданный в 2014 году фундаментальный сборник статей под редакцией А.К. Флорковской и М.А. Бусева [2]. В опубликованных в этом сборнике материалах отражена полемическая ситуация в отношении терминологии искусства второй половины XX века. На страницах сборника можно было встретить еще один термин — *independent art* — как принятый в европейском пространстве, использованный С.В. Ковальским [2, с. 461]. В.Н. Немухин в этой полемике понятие «второй русский авангард», придуманное галеристом из Германии Бар Гера [3], называет провокационным [2, с. 463] и нацеленным на коммерческий успех.

В последнее время возрастает интерес к искусству российских регионов, которое рассматривается теперь не только в оппозиции «центр — периферия», но и как самозначимый феномен отечественной культуры, имеющий свои особенности, уникальность. Очевидно, что всё многообразие явлений не укладывается в рамки традиционных представлений о развитии экспериментального искусства только «вопреки официальному соцреализму». Существовавшие взаимосвязи были намного глубже и сложнее, чем только противостояние. Многие художники работали и в рамках официального искусства, что не мешало им осуществлять свой поиск в области формы и развивать авторские идеи.

Важно вновь обсудить вопросы терминологии, рассмотреть нюансы различных определений, используемых в искусствоведении, рассмотреть возможные определения применительно к особенностям развития российского регионального искусства второй половины XX века.

Проблема терминологии

Совершенно очевидно, что существует значительный пласт русской культуры второй половины XX века, представленный именами художников-экспериментаторов, много работавших в области

формального поиска, но не находившихся в оппозиции официальной власти. Идеи их искусства наполнены поиском вечного — тех идей, к которым стремились представители «классического» авангарда, ориентированные не только на ценности современной им западной культуры, но и на открытия русской религиозной философии и философии космизма, в частности и теософии.

Понятие «второй авангард» применительно к советскому искусству 1950–1980-х годов сформировалось под влиянием Михаила Гробмана, предложившего этот термин в противовес понятию «другое искусство» и даже составившего список художников, подпадавших под это определение. Это были в основном представители московского концептуализма и нонконформизма, такие как Э. Белютин, Э. Булатов, И. Кабаков, В. Немухин, Д. Плавинский и другие. Сам автор говорит о неудачности термина «другое искусство», прижившегося в советской искусствоведческой науке благодаря нашумевшей выставке [4]. Он утверждает, что «другого искусства» не бывает, что «искусство — оно или искусство, или нет», и определяет так: «Второй русский авангард существовал 30 лет и благополучно закончился вместе с советской властью; для чистоты восприятия назовем точную дату — 1987. Это был год агонии “империи зла”. История завязала смерть режима и культурную жизнь в один узелок. Второй русский авангард состоял из трех периодов. Первый — “героический” — период родился в 1957 году, созрел к 1960 году и существовал до 1971 года, когда лопнул “железный занавес” и возникли принципиально новые политико-социальные условия. К 1971 году большинство “левых” окончательно осуществились — перестали появляться новые идеи. Началась стагнация художественной жизни, Москва замерла. В 1970-х годах родился новый период — “рефлексивный” (основным методом которого был концептуализм). Период 1980-х годов был периодом “интеллектуально-игровым»» [5].

Исследователи определяют, что существует диалог между первым и вторым русским авангардом, но «вторая часть этого диалога — второй русский авангард — противоположна первой: она относится к андеграундной культуре, когда жизнь уходит вовнутрь и пространство сжимается, когда сам внешний мир задает структуре человека свою меру. Если пространство первого русского авангарда — это парение, постоянный полет, то “запрещенное искусство” наделено сильной гравитацией и обращено к подземному, “интерьерному” существованию» [6]. Можно добавить, что второй русский авангард развивается на фоне деструкции, господствующей в эпоху постмодернизма, и в какой-то степени противостоит ей.

¹ Кантор-Казовская Л. Гробман. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 262 с.

Обратимся к авторитетному мнению: «Постмодернизм — это реванш потребителя, так и не сумевшего понять сути авангардного искусства. Прагматика постмодернизма — это прагматика авангарда, но только перестроенная в интересах разгневанной и взбунтовавшейся публики. Под знаменем авангарда падали любые привычные установления; незыблемым оставалось одно: позиция создающего и его полное превосходство над воспринимающим. Авангардист — это автор, который мог себе позволить превратить своего адресата из субъекта восприятия в объект, в эстетическую вещь, созерцаемую художником, ее породившим. Постмодернист — это читатель, а также слушатель или зритель, если не осознавший, то почувствовавший унижительность своего положения и вознамерившийся поставить зарвавшегося автора на место, на то самое место, на котором он, читатель, более находится не желал» [7]. Поскольку российское экспериментальное искусство второй половины XX века развивалось в специфических социально-политических условиях существования цензуры и ограничений свободы, то оно достаточно поздно осознало свою причастность к постмодернистской парадигме, хотя отчасти не могло не испытывать влияния общих процессов, происходивших в мировой культуре и философии.

Любопытно, что в музыкальной культуре также развивается идея «второго авангарда». В частности, в феврале 2022 года состоялся цикл мероприятий в Московской консерватории «Musica Sacra Nova. Духовная музыка Второго авангарда», посвященный духовной музыке «второго советского авангарда» и представляющий имена Н. Каретникова, А. Шнитке, А. Пярта, В. Сильвестрова, Н. Сидельникова. Музыкальные произведения сопровождалась работами А. Зверева, М. Шварцмана, В. Стерлигова, В. Яковлева. Авторы статьи об этом цикле утверждают, что «не в социальных проблемах, в конце концов, дело. Великая музыка рождается там, где люди смотрят в будущее — будущее цивилизации и родной страны; верности традициям здесь недостаточно»². Пожалуй, в изложении концепции этого проекта наиболее четко прозвучала идея сохранения духовного смысла искусства, не только в рамках церкви, но и для выстраивания «диалога этой веры с реалиями своих дней»³. Ряд исследователей в разных областях искусствознания и культурологии предлагает использовать термин «авангард второй волны», под который подпадают имена художников, способных возратить «искусству значение литургического и сакрального» [8]. Отметим, что

в философских исследованиях также присутствует терминологическая полемика. Так, в диссертации Э.С. Маковского «Отечественный художественный авангард XIX–XX вв. как культурно-философский феномен» делается вывод, что «особенности авангарда первого периода определяются культурной волной рубежа веков, направленной на развитие важнейших ценностей жизни (единство человека и мира, гармония человека и природы, органичность “я” и социума, личностность творчества, приоритет диалога культур, синтез культуры и т.д.), их утверждение и реализацию посредством искусства. Особенности авангарда второй волны — отражение взаимодействия человека и окружающей действительности в условиях тоталитарного общества. И первый, и второй периоды авангарда характеризуют социальные, духовные потребности времени. Эстетическую ценность авангарда составили поиск новых художественных форм (в эпоху “второй волны” — борьба с соцреализмом), эстетизм, обращение к внутреннему миру человека, общечеловеческим ценностям» [9, с. 11].

Екатеринбургский проект 2021 года под названием «Вторая волна русского авангарда: региональные версии» попытался внести свою лепту в изучение культуры XX века, выявить и рассмотреть обширный пласт искусства советского и постсоветского времени, опирающийся на традиции художественного авангарда первой половины XX столетия и развивающий их. Термин «вторая волна» подчеркивает, что речь идет не только о представителях «второго авангарда», имена которых зафиксированы в статье М. Гробмана и связаны с московским искусством, прежде всего, концептуализмом. И безусловно, речь не идет о вторичности и «второсортности». Волна — это распространение, развитие художественных идей, созревших в искусстве классического авангарда, как известно, переработавшего разнообразные традиции Востока и Запада, осознание этих традиций и трансформация их уже во второй половине XX века в совершенно определенных условиях социальной жизни, но не в противостоянии к ней, а в некоторой степени в сосуществовании с системой или внутри нее. Художники так называемой второй волны не всегда одержимы политической или идеологической борьбой с советской властью, их искусство часто далеко от неконформизма, но им свойственен дух экспериментаторства, творческой свободы и независимости. Они создали своеобразное новое «художественное пространство», наполненное духом не столько противоборства, сколько яркого поиска. Иногда в этом поиске просматриваются открытия,

² Насонов Р. Musica sacra перед лицом будущего // Фонд Николая Каретникова [сайт]. URL: <https://musicasacranova.ru/8> (дата обращения 12.02.2022).

³ Там же.

уже совершенные их предшественниками в начале XX столетия, но не до конца осмысленные и требующие переосмысления на новом уровне. Возможно, точнее будет объединить столь разнородные явления в российской культуре второй половины XX века, связанные с поиском новаторской формы выражения художественных идей, как экспериментальное искусство. Тем более что в исследованиях известных авторов присутствует этот термин, так же как и «вторая волна авангарда» для обозначения экспериментальных явлений в литературе и искусстве в середине и в конце XX века [10].

Ирина Колчински пишет, исследуя литературный процесс, что, «несмотря на печально известную нетерпимость советских властей к экспериментальному искусству и их постоянные преследования его представителей, начиная с конца 1920-х годов авангардная традиция никогда полностью не исчезала из русской поэзии», — так, по мнению автора, «самиздатовская поэзия Николая Глазкова, написанная в конце 1930-х и в 1940-х годах, стала своеобразным мостом между первой и второй волной русского авангарда, который начал зарождаться в середине 1950-х годов как прямой результат общей либерализации режима. Тем не менее официальное отношение к экспериментальному искусству оставалось враждебным, и большинству авангардных авторов поколения оттепели приходилось работать в литературном подполье» [10, с. 159].

Можно обратиться к еще одной попытке «примирить» оппозиции: «официальное — неофициальное», «конформизм — нонконформизм», что сделано в статье известного петербургского искусствоведа Л.В. Мочалова, задавшегося в свое время вопросом — так ли уж непримиримы эти явления? Он пишет, что «завязывается и крепнет мысль о “третьем пути”. “Третий путь” — важнейший корректив художественного процесса; враг односторонности, стадности; противовес и догматизму, и дилетантизму; знак-стоп конъюнктурности. О поисках его вызывает сама бесперспективная непримиримость первых двух. Но, поразмыслив, мы признаемся себе, что и искать-то (а особенно, выдумывать!) ничего не надо. Пошарим по запасникам памяти, тем более — по музейным, и без особого труда поймем, что он всегда существовал и существует, “третий путь”! Тот путь, который прокладывается каждым настоящим — не сгибающимся перед “обстоятельствами” и не способным на сделку с совестью художником» [11, с. 230]. Некоторые проекты последних лет развивают эту идею, что говорит о желании пересмотреть историю отечественного искусства XX столетия [12].

Выставочные проекты 2021 года

Первоначальный этап уральского проекта, предполагаемого к продвижению в другие регионы России, включал проведение Международной научно-практической конференции «Вторая волна русского авангарда: региональные версии» на базе Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (УрФУ) и комплекса выставочных мероприятий: «Заря гражданственности новой. Избранные произведения 1960–1980-х гг. из музейных и частных коллекций» в Екатеринбургском музее изобразительных искусств; «Второй русский авангард: уральское измерение» в резиденции губернатора Свердловской области; «Грани тагильской беспредметности второй половины XX века» в Нижнетагильском музее изобразительных искусств; «Полиморфия уральского авангарда» в Ирбитском государственном музее изобразительных искусств; «Другое “другое искусство”» в галерее «Антонов» (г. Екатеринбург). Все эти мероприятия были направлены на то, чтобы выявить с максимальной полнотой имена художников-экспериментаторов, работающих на Урале и в других регионах России, и определить основные тенденции развития неофициального искусства.

Нужно вспомнить, что именно в Екатеринбурге в 1990 году прошла научная конференция «Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность», на которой были затронуты как важные методологические проблемы развития отечественного искусства, так и множество частных вопросов. Во вводной статье к сборнику материалов этой конференции сказано, что «пик социальных иллюзий и начало их кризиса для свердловских художников обозначила история с картиной Геннадия Мосина и Миши Брусиловского “1918-й”, показанной в 1964 году на первой зональной выставке “Урал социалистический”» [13, с. 3].

Неслучайно одним из ключевых произведений на выставках 2021 года стало именно полотно «1918-й» из Екатеринбургского музея изобразительных искусств, которое было представлено вместе с произведениями Н. Федореева, А. Казанцева, В. Михайлова, Г. Мосина и А. Константинова.

Образ вождя мирового пролетариата, выступающего посреди Красной площади на трибуне, обрамленной кумачовыми полотнищами, фигуры соратников, стоящих рядом с ним, поддержан изображением масс, в рядах которых стоят красногвардейцы. Мы видим только головы людей «из толпы», над которыми возвышаются лидеры. Плакатный язык, использование сильных ракурсов и локализация цветового решения делают композицию острой и по-особенному звучной. Картина рождала в свое время неоднозначное отношение

1. А.С. Константинов.

Революция.

Эскиз
к неосуществленной
картине.

1971.

Картон, темпера.

103 x 101,5.

Коллекция С.М. Лазарева

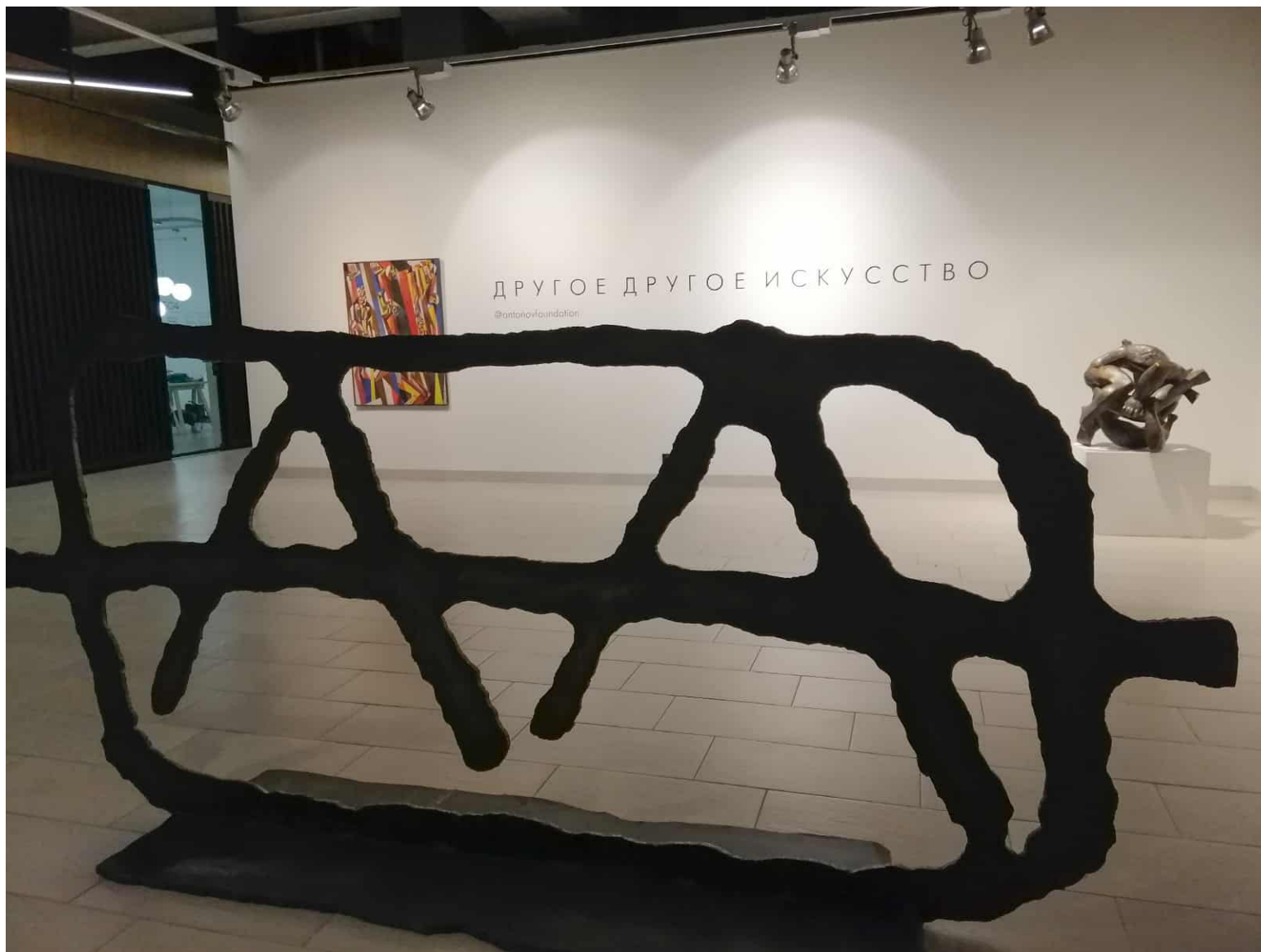


нетипичной трактовкой В.И. Ленина и нехарактерной подачей революционной идеи [14]. В контексте же выставки 2021 года это полотно зазвучало еще более смело и новаторски.

Концепция выставки Екатеринбургского музея, сформировавшись в оппозиции «официальное — неофициальное», подчеркнула сложность существования андеграунда в условиях советского официального искусства. Это отразилось и в названии экспозиции — «Заря гражданственности новой». Именно этот аспект подчеркнула и ее куратор Е. Кустарёва: «Представленные на выставке произведения — это не только примеры изменившейся позиции художника-гражданина, но также часть большой волны творческого отклика на пережитые потрясения, среди которых и революционная ломка общественного строя (картины Алексея Константинова), и сталинские репрессии (графика Алексея Казанцева и Вячеслава Михайлова, живопись Геннадия Мосина), и тирания советской власти (объекты Николая Федореева)»⁴. В мощный диалог с картиной «1918-й»

вступило полотно А. Константинова «Революция. 1917-й год. За власть советов» (вторая половина 1960-х гг.) из Нижнетагильского музея изобразительных искусств. Объединенные одной общей идеей — революционной экспрессией и жесткостью того времени, оба произведения в современном социокультурном контексте вдруг обнажили, с одной стороны, вселенский размах идеи революции как таковой, а с другой — ее амбивалентность и даже множественность. Счастье одних делается за счет боли и уничтожения других. Тяжелыми и даже страшными могут оказаться последствия революционных деяний для многих поколений людей на Земле. Эскиз к неосуществленной картине А. Константинова «Революция» (1971, рис. 1) развивает эту идею уже не в социальном, а в философско-религиозном аспекте. Как написано в книге о художнике, «тема революции, словно судьба страны, рефреном проходит сквозь творчество Алексея Константинова. Пограничная бытийность его образов здесь проявляется на грани утопии и антиутопии. Прошрое и будущее

⁴ Кустарева Е. Заря гражданственности новой : буклет. Нижний Тагил, 2021.



2. Экспозиция
«Другое искусство»
в галерее «Антонов».
Ноябрь 2021 г.
Фото С.М. Грачевой

сливаются в настоящем, где уверенный в себе рабочий идет к утверждению нового миропорядка. И вот в этом “разломе” центральной становится фигура Христа с серпом и молотом и пятиконечной звездой на заднем плане» [15]. Здесь доминирует образ «революционной массы». Все указывают на распятого Христа как на Мессию. Ожидание Мессии прочитывается в глазах и сосредоточенных фигурах, общем уверенном в себе и в своей идее строе революционных рабочих. В этом образе присутствует буквально экзистенциальное единение.

О том, что в профессиональном сообществе нет единого взгляда на проблемы экспериментального искусства, говорит и тот факт, что каждая из участвующих в комплексе выставочных мероприятий институция придерживалась своего взгляда на сложные процессы, происходящие в отечественном искусстве второй половины XX века, расставляя собственные акценты.

Галерея «Антонов» и ее куратор Т. Колпакова в создании своей концепции выделили проблему

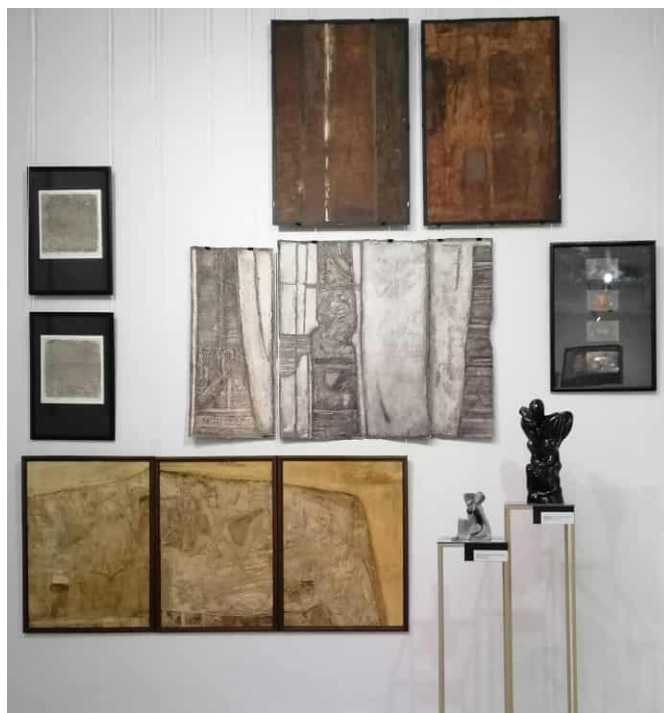
«другого искусства», что закрепилось в названии выставки (рис. 2). Для экспонирования были выбраны произведения А. Антонова, А. Константинова, Г. Метелёва, В. Степанова, В. Чурсина. В галерее «Антонов» внимание куратора было сосредоточено на проблемах экспериментальных поисков монументального искусства и скульптуры Урала второй половины XX века, на поиске новых пластических форм и их связи с традициями авангардного искусства.

В Ирбитском государственном музее изобразительных искусств было представлено искусство одиннадцати уральских художников. Это такие имена, как М. Брусилковский, В. Волович, С. Григорьев, А. Антонов, А. Казанцев, В. Бородулин, К. Масумова, Ю. Крылов, Ю. Филоненко, Т. и А. Степановы.

Нижнетагильский музей изобразительных искусств сосредоточил внимание на проблеме беспредметности как одной из главных тенденций искусства этого уральского города (рис. 3, 4).

**3. Экспозиция
Нижнетагильского
музея изобразительных
искусств.**

Работы Н.В. Грачикова,
А.В. Астровидова,
Л.С. Грачиковой,
О.П. Лысцова.
Ноябрь 2021 г.
Фото С.М. Грачевой



**4. Экспозиция
Нижнетагильского
музея изобразительных
искусств.**

Работы В.Ю. Хасанова.
Ноябрь 2021 г.
Фото С.М. Грачевой



Как пишет его научный сотрудник Н.А. Гундырева, «начиная с 1970-х годов в Нижнем Тагиле, сугубо промышленном, не областном городе, работало чуть более ста художников. Среди них выделилась особая группа, тяготеющая к освоению мировых художественных практик и идеалов, выделяющая самоценность искусства как такового. Внутри тагильского искусства появился иной тип художественного сознания, где главным явилось смелое экспериментаторство, духовные переживания, внутренняя философичность, поиски собственного стиля. Развилась линия творчества, свободно оперирующая знаком и формальными художественными приемами, находящаяся на грани абстрактного и фигуративного»⁵. Музей представил произведения Т. Баданиной, В. Наседкина, А. Астровидова, С. Брюханова, О. Белохоновой (Гайдук), Н. Грачикова, В. Зуева, П. Болюха, О. Подольского и других мастеров, для которых характерны поиск и экспериментаторство в сфере художественной формы.

В галерее резиденции губернатора Свердловской области экспонировались картины А. Константинова, Г. Горелова, Г. Метелёва, В. Гардта, Ю. Филоненко, А. Бачурина, С. Брюханова, Н. Ворожцовой, В. Чурсина, С. Григорьева, А. Калашникова, Р. Мамутова, В. Наседкина, В. Реутова, В. Степанова, А. Штро из коллекций А. Захарова, С. Лазарева, Р. Мамутова, А. Метелёвой, Д. Филоненко, Д. Чурсина, галереи «Антонов», ООО группы «ВЫСО». Остановимся именно на этой выставке чуть подробнее, поскольку представленные на ней

авторы и их произведения составляют важный пласт изобразительного искусства Урала.

Акцент этой выставки был сделан именно на проблеме поиска новой художественной формы, на экспериментировании в области изобразительных средств с опорой на авангардное прошлое искусства первой половины XX века.

В работах нижнетагильского художника Г. Горелова «Наш город» (1973, рис. 5) и «Терриконы» (1975, рис. 6) представлен Нижний Тагил — не только как промышленный гигант, но и город, имеющий старые традиции, однако погруженный в стихию индустриализации XX века. Неслучайны гармоничные образы белокаменных храмов, расположенные на дивных природных просторах, как Альфа и Омега, замыкающие цикличность композиции «Наш город», и милые уютные старые домики на переднем плане. И в контрастном сочетании с ними клубящийся дым производственных труб, окутывающий современные урбанистические пространства. В этом есть боль и чувство бессмысленности нарушенных устоявшихся веками связей, разрушающих душу современного человека. Однако есть и определенная эстетизация промышленной среды, в которой, например, знаменитые древние Уральские горы сменяются терриконами, отвалами, хранящими отходы горно-перерабатывающего производства («Терриконы»). В этих картинах присутствует боль за разрушение природной гармонии и страх перед экологическими катастрофами. Выражены эти идеи через несколько упрощенную изобразительную манеру, восходящую к традиции неопримитивизма.

⁵ Гундырева Н. Грани тагильской беспредметности : буклет. Нижний Тагил, 2021.



5. **Г. Горелов.**
Наш город.
1973.
Картон, масло.
99 x 96,5.
Коллекция А. Захарова



6. **Г. Горелов.**
Терриконы.
1975.
Холст, масло.
70 x 165.
Коллекция С.М. Лазарева

В пандан к картинам Г. Горелова воспринимается работа А. Константинова «Кытлымские мотивы» (середина 1960-х). Кытлым — это горная местность и небольшой поселок на севере Свердловской области. Восхищаясь природной мощью и многокрасочной красотой этой местности, сохраняя реалистическую основу пейзажа, А. Константинов решает в этой картине и ряд формальных задач, несколько утрируя и обобщая форму, приближая ее к сезаннистскому восприятию пространства и цвета.

Работая в Нижнем Тагиле, А. Константинов обращается к индустриальным мотивам. Его картина «Домна» (сер. 1960-х гг.) написана на стыке реалистического метода, в котором узнаваемы отдельные детали металлургической печи, и абстракции, превращающей эти элементы в геометрические объемы. Это дает эффект большей концентрации зрительского внимания и выразительности индустриальных форм и рождает ощущение бесконечности и даже «безысходности» этого хронотопа. Так реальная домна превращается в символическое обозначение эпохи.

В картине А. Константинова «Русское чаепитие» (1966, рис. 7) распрямление и усиление абстрактного начала усиливается за счет внедрения футуристических приемов и элементов «аналитического искусства». Человеческие фигуры, словно раздробленные на некие вибрирующие части, заполняют всё пространство холста, внося в него тревогу и беспокойство. Мирное название «Чаепитие» превращается в символическое обозначение чего-то более значимого, выходящего только за пределы земной реальности, уводящее в космическую бесконечность. Вибрирующие формы голов напоминают нимбы, а бесконечные складки одежд — ангельские крылья. Так рождается литургический смысл композиции и синергетические эффекты «звучания» живописи. Обращение к опыту авангардного искусства наталкивает художника на формирование новых «космических» идей, созвучных уже второй половине XX века. Что собственно и прозвучало на выставке «Космизм» в Государственном Русском музее. Как написано в статье Е.Н. Петровой, «так, космизм, завладевший умами еще в XIX столетии, продолжал развиваться до и после 1961 года, полета Юрия Гагарина. <...> Оно смешалось, растворилось в потоке разнообразных течений и направлений первой половины XX столетия» [16, с. 29]. «Русское чаепитие» отчасти подтверждает этот вывод.

Литургическим смыслом наполнена и «Белая стена» (1991) Т. Баданиной. Здесь в почти абсолютной тишине белой покрашенной кирпичной стены рождается чудо — словно в нашем воображении из старой облупившейся штукатурки начинают проступать силуэты креста, нимбы святых

и золотое божественное свечение. Земное и божественное сливаются воедино. Обыденность и чудо находятся рядом, и одно порождает другое.

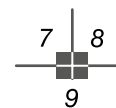
К абстрактно-живописному экспрессионизму можно отнести произведения С. Брюханова и А. Штро. Сергей Брюханов называет свои композиции 1989 года «Упражнения с пространством». Мощными мазками, нанесенными мастихином на поверхность холста, он моделирует абстрактную форму, имеющую множество интерпретаций и смыслов, формируя некое идеальное трансцендентальное пространство.

В трех «Импровизациях» (нач. 1990-х гг.) А. Штро, представленных на выставке, есть живописная экспрессия, яркая декоративность, сохранение некоей схожести с реальным миром, но скорее на интуитивном уровне (рис. 8). Живописные массы локализуются в энергичные цветовые пятна, напоминающие своими очертаниями картины А. Древина. Названия этих работ отсылают нас к музыкальной культуре, к проблеме синестезии, к истокам абстракционизма и к его основателю В. Кандинскому. И это, вероятно, неслучайно, поскольку живописный дар А. Штро позволяет ему на своем уровне решать проблему взаимодействия и контаминаций разных художественных форм.

В цикле Н. Ворожцовой «Сельский двор» (1994, рис. 9) соединились живописный экспрессионизм с умозрительностью геометрической абстракции, узнаваемость отдельных предметов и элементов с символически сложными и даже странными формами и их силуэтами и очертаниями. Однако живописная свобода, присущая С. Брюханову и А. Штро, здесь сменяется графической рациональностью. Плоскостность и натюрмортное мироощущение приходит на смену свободным пространственным композициям ее коллег.

Большое значение в экспозиции этой выставки имело участие произведений Г. Метелёва, замечательного екатеринбургского мастера. Была представлена его многочастная композиция «Жизнь артиста» (1976). И как сказано в статье, посвященной его памяти, это «даже не одна композиция, а девять холстов в одной раме. Сон человека. Его пробуждение, книги, мечты. Вот он стоит перед картиной. Сопrotивляется жестокому давлению жизненного груза. Человек деформирован и размазан по ступеням лестницы, ведущей вверх. Медленно вращаются шестеренки и жернова мироздания. В финале человек, судорожно раскинув распятые руки, уходит в иное, неведомое нам измерение. Скульптурная пластика, сдержанный цвет, жесткий и точный ритм. Мастерский рисунок. Странное сочетание реализма и абстракции» [17].

Картина В. Наседкина «Антенны» (1992, рис. 10) относится к уральскому периоду его творчества и представляет геометрическую



7. **А.С. Константинов.**

Русское чаепитие.

1973.

Холст, темпера.

133,5 x 157,5.

Коллекция С.М. Лазарева

8. **А. Штро.**

Импровизация I.

1991.

Холст, масло.

60 x 73.

Коллекция В. Шумакова



9. **Н. Ворожцова.**

Сельский двор I.

1994.

Холст, масло.

80 x 120.

Коллекция В. Шумакова

абстракцию, в которой, с одной стороны, узнается авторский стиль известного мастера, с другой — характерная для девяностых годов образная система художников, ищущих свои корни в разных направлениях мирового искусства. В данном случае в стилистическом плане возникают ассоциации с супрематизмом К. Малевича и неопластицизмом П. Мондриана. Однако

название картины — «Антенны» позволяет связать изображение с реальным миром, с ритмами и цветовыми пятнами, образами высоковольтных линий электропередач, с огромными антеннами, которые образуют многосложный геометрический рисунок, почти орнамент, увлекающий своей бесконечностью и «выходом» в небесное пространство.

10. **В. Наседкин.****Антенны.**

1992.

Холст, масло.

100 x 120.

Коллекция С.М. Лазарева

Наследие А. Константинова, одной из интересных фигур уральской живописи и графики, стало безусловным открытием этих экспозиций. Его творчество не вписывалось в рамки официального искусства СССР [15]. Оно основано на изучении наследия западного модернизма и русского авангарда, в нем есть много элементов аналитического метода П.Н. Филонова, ощутимо наследие кубофутуризма 1910–1920-х годов, супрематических композиций К. Малевича, цветовых экспериментов М. Матюшина. Столь разные явления в художественной культуре первой половины XX века уральский мастер объединил своей собственной авторской концепцией, обогатил индивидуальным подходом, в котором присутствует дух послевоенной эпохи, проявляющийся в творчестве незаурядной личности, задавленной тесным «безвоздушным» пространством огромного промышленного региона и практически лишенной столь необходимой творчески-свободной плодоносящей культурной среды. Кроме того, в искусстве этого художника-экспериментатора есть отчаянная смелость высказываний, идущих вольно или невольно вразрез с генеральной линией соцреализма.

Такая же смелость высказываний была присуща и другим мастерам, разбросанным по разным уголкам необъятной Родины, — новосибирцу Н. Грицюку; красноярцу А. Поздееву; оренбуржцу Г. Галахтееву; В. Федорову, В. Грачеву, П. Иванову — мастерам с Дальнего Востока; Н. Гушину из Саратова; художникам Алтая — А. Фризену и П. Дикю (П.Г. Дик родился на Алтае, жил и работал во Владими́ре.— Прим. С. Г.). Совершенно очевидно, что необходимо комплексное изучение этого пласта отечественного искусства.

Выводы

Попытка создания единого пространства экспериментального российского искусства второй половины XX века, предпринятая в рамках конференции «Вторая волна русского авангарда: региональные версии», а также в проведенных выставочных мероприятиях, очень важна. Независимо от терминологических разночтений и разногласий, а также учитывая разномасштабность и разнохарактерность искусства представленных мастеров, можно



выделить несколько закономерностей в их творчестве, подчеркнуть то, что характерно именно для них. Это:

— экспериментальный характер творчества независимо от политических убеждений и принципиальный отход от реалистического метода как буквального копирования природы — в диапазоне от примитивизма и символизма до неофутуризма, сюрреализма, беспредметности, соц-арта и других направлений этого времени;

— поиск духовной и метафизической сущности искусства, уход в религиозные, теософские или философские проблемы, характерные также и для искусства классического авангарда;

— преимущественное сохранение (доминирование) в общем ключе традиционных способов работы с материалом при создании артефактов (холст, краска, мозаика, скульптурные материалы и пр.) в отличие, например, от концептуального искусства;

— стремление к лаконичности выразительных средств художественного языка;

— сохранение гуманистической направленности искусства в отличие от постмодернистской парадигмы.

Список источников

1. Кантор-Казовская Л. Второй русский авангард, или Визуальная культура эпохи холодной войны // Артгид [Электронный ресурс]. 29.04.2014. URL: <https://artguide.com/posts/583> (дата обращения 12.02.2022).

2. Флорковская А.К., Бусев М.А. Неофициальное искусство в СССР. 1950–1980-е годы : сборник статей / ред.-сост. А.К. Флорковская. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, БуксМАрт, 2014. 480 с.

3. Ризе Х.П. Nonconformisten – Нонконформисты: Второй русский авангард: 1958–1988. Собрание Бар-Гера / под ред. Х.П. Ризе. Кёльн: Wienand, 1996. 320 с.
4. Талочкин Л., Алпатова И. «Другое искусство», Москва 1956–1976 : каталог выставки [в 2 т.] / сост. Л. Талочкин, И. Алпатова. СПб.: Интербук, 1991. 232 с.
5. Гробман М. Второй русский авангард // Зеркало [Электронный журнал]. 2007. № 29-30. URL: <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2007/29/vtoroj-russkij-avangard.html> (дата обращения: 12.02.2022).
6. Пацюков В. Симметрия в пространстве ушедшего века: первый и второй русский авангард // Художественный журнал [Электронный журнал]. 2001. № 32. URL: <http://old.guelman.ru/xz/362/xx32/xx3203.htm> (дата обращения 01.02.2022).
7. Шапир М.И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica. 1995. Том 2. № 3/4. С. 136–143. URL: <https://rvb.ru/philologica/02pdf/02postmodernism.pdf> (дата обращения 19.02.2022).
8. Тарасова С.И. Историческое своеобразие русского поэтического авангарда «второй волны» (1960–1970-е гг.) // Материалы докладов XIV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» / отв. ред. И.А. Алешковский, П.Н. Костылев. [Электронный ресурс]. М.: Издательский центр Факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова, 2007. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2007/09/tarasovasvetlana.doc.pdf дата обращения 05.01.2022)
9. Маковский Э.С. Отечественный художественный авангард XIX–XX вв. как культурно-философский феномен. Автореф. ... канд. философ. наук. М., 2006. 24 с.
10. Kolchinsky I.E. The Revival of the Russian literary avant-garde. The thaw generation and beyond. München: Verlag Otto Sagner, 2001. 206 p.
11. Мочалов Л.В. В поисках третьего пути // Санкт-Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 16 / ред.-сост. А.Г. Раскин. СПб.: [б. и.], 2009. С. 215–230.
12. Ройтенберг О.О. «Неужели кто-то вспомнил, что мы были». Из истории художественной жизни. 1925–1935. М.: Галарт, 2008. 560 с.
13. Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность : сборник статей / сост. И. Болотов. Екатеринбург: [б. и.], 1993. 101 с.
14. Алексеев Е.П. Картина Г. Мосина и М. Брусиловского «1918-й год»: анализ художественной системы // Известия Уральского федерального университета. 2013. № 1 (15). С. 55–69.
15. Алексей Константинов. Постоянство поиска 1927–1998 / Авт. колл. Е. Ильина, Н. Гундырева, С. Лазарев и др. Екатеринбург: Сократ, 2018. 256 с.
17. Петрова Е. Космизм в русском искусстве : каталог выставки в Государственном Русском музее. СПб.: Palace Editions, 2021. 208 с.
18. Рыжков А.М. Жизнь артиста. Воспоминания о Германе Метелёве // Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки. 2006. № 12. С. 342–343.

References

1. Kantor-Kazovskaya, L. (2014) 'The second Russian avant-garde, or Visual culture of the Cold War era', *Artguide*, 29.04.2014. Available from: <https://artguide.com/posts/583> (accessed: 12.02.2022). (In Russ.)
2. Florkovskaya, A.K. and Busev, M.A. (eds) (2014) *Unofficial art in the USSR. 1950s – 1980s* [Collection of articles]. Moscow: Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; BuksMArt. (In Russ.)
3. Riese, H.P. (1996) *Nonconformisten – Nonconformists: The second Russian avant-garde: 1958–1988. The Bar-Gera collection*. Koln: Wienand. (In Russ.)
4. Talochkin, L. and Alpatova, I. (1991) *"Other art", Moscow 1956–1976* [Exhibition catalog in 2 vols.]. Saint Petersburg: Interbuk. (In Russ.)
5. Grobman, M. (2007) 'The second Russian avant-garde', *Zerkalo = Mirror*, (29-30). Available from: <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2007/29/vtoroj-russkij-avangard.html> (accessed: 12.02.2022). (In Russ.)
6. Patsyukov, V. (2001) 'Symmetry in the space of the past century: the first and second Russian avant-garde', *Khudozhestvennyy zhurnal = Art magazine*, (32). Available from: <http://old.guelman.ru/xz/362/xx32/xx3203.htm> (accessed: 01.02.2022). (In Russ.)
7. Shapir, M.I. (1995) 'Aesthetic experience of the twentieth century: avant-garde and postmodernism', *Philologica*, 2 (3–4), pp. 136–143. Available from: <https://rvb.ru/philologica/02pdf/02postmodernism.pdf> (accessed: 19.02.2022). (In Russ.)

8. Tarasova, S.I. (2007) 'Historical originality of the Russian poetic avant-garde of the second wave (1960s – 1970s)', in Aleshkovsky, I.A. and Kostylev, P.N. (eds) *Proceedings of the 14th International Conference of Students, Postgraduates and Young Scientists "Lomonosov"*. Available from: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2007/09/tarasovasvetlana.doc.pdf (accessed: 05.01.2022). (In Russ.)
9. Makovskiy, E.S. (2006) *The Russian artistic avant-garde of the 19th – 20th centuries as a cultural and philosophical phenomenon*. Cand. Philosophy thesis. Abstr. Moscow: s.n. (In Russ.)
10. Kolchinsky, I.E. (2001) *The Revival of the Russian literary avant-garde. The thaw generation and beyond*. München: Verlag Otto Sagner.
11. Mochalov, L.V. (2009) 'In search of the third way', in Raskin, A.G. (ed.) *Saint Petersburg art history notebooks*, Issue 16. Saint Petersburg: s.n., pp. 215–230. (In Russ.)
12. Roitenberg, O.O. (2008) *Does anyone remember that we were. From the history of artistic life. 1925–1935*. Moscow: Galart. (In Russ.)
13. Bolotov, I. (comp.) (1993) *Avant-garde trends in Soviet fine art: history and modernity* [Collection of articles]. Ekaterinburg: s.n. (In Russ.)
14. Alekseev, E.P. (2013) 'The year of 1918 painting by G. Mosin and M. Brusilovsky', *Izvestiya Ural'skogo Federal'nogo universiteta = Bulletin of the Ural Federal University*, (15), pp. 55–69. (In Russ.)
15. Ilyina, E., Gundyreva, N., Lazarev, S. et al. (2018) *Alexey Konstantinov. The constant search 1927–1998*. Ekaterinburg: Socrates. (In Russ.)
16. Petrova, E. (2021) *Cosmism in Russian art* [Catalogue of the exhibition at the State Russian Museum]. Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)
18. Ryzhkov, A.M. (2006) 'The artist's life. Memories about Herman Metelev', *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye nauki = Bulletin of the Ural State University. Series Humanities*, (12), pp. 342–343. (In Russ.)

Информация об авторе

Грачёва Светлана Михайловна, доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, декан факультета теории и истории искусств, профессор, профессор кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация, grachewasvetlana@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3506-5413>

Information about the author

Svetlana Michailovna Gracheva, D. Sc. (Art History), Corresponding member of the Russian Academy of Arts, Professor, the dean of the faculty of the theory and history of arts, professor of the department of the theory and history of arts, Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation, grachewasvetlana@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3506-5413>

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 01.08.2022; одобрена после рецензирования 15.08.2022; принята к публикации 19.08.2022.

The article was received by the editorial board on 01 August 2022; approved after reviewing on 15 August 2022; accepted for publication on 19 August 2022.



Научная статья
УДК 7.036+7.011.3(470.54-25)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.010

Судьбы «второго авангарда» в провинции: практика и наследие свердловских художников-неформалов 1960–1980-х годов в оценках профессионального «экспертного сообщества»



Жумати Татьяна Павловна ^а

^а Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация

^а t.zhumati@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается неофициальное искусство Свердловска 1960–1980-х годов. Уделяется внимание терминологии, в которой описывается это явление, в частности определению «второй авангард». Приводятся оценки творчества художников-неформалов с позиций специалистов-искусствоведов, представителей официального Союза художников и советских властных структур. Характеризуется процесс «освоения» искусства неформалов профессиональной «экспертной» средой: от начальной фиксации этого явления — к признанию его лучших достижений. В исследовании использованы элементы историко-генетического метода и комплекс искусствоведческих методов. Рассмотрение данной проблематики послужит углублению представлений о «втором авангарде» в художественной практике провинции и в исследовательской среде.

Ключевые слова: «второй авангард», искусство провинции, неофициальное искусство, неформалы, практика авангардистов

Для цитирования: Жумати Т.П. Судьбы «второго авангарда» в провинции: практика и наследие свердловских художников-неформалов 1960–1980-х годов в оценках профессионального «экспертного сообщества» // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 120–127. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.010>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/900>

Original article

The fate of the “second avant-garde” in the province: the practice and legacy of Sverdlovsk informal artists of the 1960s – 1980s in the assessments of the professional “expert community”

Tatiana P. Zhumati ^a

^a Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russian Federation

^a t.zhumati@yandex.ru

Abstract. The article presents the unofficial art of Sverdlovsk in the 1960s—1980s. The author pays attention to the terminology in which this phenomenon is described, in particular, the definition of the “second avant-garde». The article presents the estimations of the creativity of informal artists from point of view of art historians, representatives of the official Union of Artists and Soviet government structures. The research characterizes the process of “mastering” the art of informal artists by the professional “expert environment” is characterized — from the initial fixation and first assessments of this phenomenon to the recognition of its best achievements. The author used elements of the historical-genetic method making possible to trace the historical and cultural transformations that influenced the formation of estimates of the phenomenon under consideration. Also, a complex of art studies methods formed the basis for determining the specifics of the “second avant-garde”.

Keywords: the second avant-garde, provincial art, unofficial art, informal artists, the practice of avant-gardists

For citation: Zhumati, T.P. (2022) ‘The fate of the “second avant-garde” in the province: the practice and legacy of Sverdlovsk informal artists of the 1960s – 1980s in the assessments of the professional expert community’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 120–127. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.010. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/900> (In Russ.)

Введение

Вторая половина 1950-х — начало 1960-х годов — период, в течение которого искусство «второго авангарда» успевает заявить о себе в столице, привлечь внимание зрителей, общественности, еще не оттесненное окончательно в «подвал». Одним из проявлений послеоттепельной реакции станут активные репрессивные действия административных структур в художественной сфере. Решившая когда-то судьбы первого авангарда власть, теперь уже в лице Хрущева, выступит «экспертом» в новом авангардном искусстве, определив его дальнейшее пребывание на неофициальном уровне. В Свердловске авангардистская среда начинает складываться

в середине 1960-х гг., многие ее особенности определило характерное запаздывание процессов в регионах. В связи с этим представляется важным проследить, как сложились судьбы «второго авангарда» в Свердловской области, что и составляет цель настоящей статьи.

В качестве методов исследования используются элементы историко-генетического метода, позволяющего проследить историко-культурные трансформации, влиявшие на формирование оценок рассматриваемого явления, а также комплекс искусствоведческих методов, составивших основу в определении его специфики.

Исторический контекст свердловского альтернативного искусства 1960–1980-х годов

В середине 1960-х гг., когда новаторские тенденции в искусстве Свердловска набирают силу, «второй авангард» уже имеет статус «запрещенного искусства». Под влиянием новых художественных веяний в 1960-х гг. оказывается и молодежь «союзовской» ориентации. Власть делает всё возможное, чтобы не допустить распространение «модернистской заразы» в творческих рядах Союза художников, — то, что было «разрешено» в столице, резко пресекается «на местах». Авангардистов, «не идущих на компромисс», ждет путь «внутренней эмиграции», еще более неизбежный для провинциалов. В составе альтернативной творческой среды за пределами официального «Союза» — как непрофессиональные художники, так и «профессионалы», имевшие специальное образование¹. В творчестве свердловских авангардистов не было периода относительно свободного, открытого поиска. Местные неформалы не имели такого опыта экспонирования работ в публичном пространстве, как столичные художники.

С момента возникновения в местном искусстве эти явления оставались за пределами критического дискурса. Используемая официальными художественными кругами тактика «замалчивания» в отношении подобного искусства не давала в столичной ситуации тех результатов, которые могли быть с легкостью достигнуты в регионах. В условиях советской системы критика была призвана решать приоритетную для власти задачу — не допустить «переоценки ценностей».

Терминологические замечания

Уделим внимание дефинициям, которыми мы оперируем в тексте. Так, в отношении художников 1960–1970-х годов представляется допустимым общее определение «художники-неформалы», предполагающее отсутствие принадлежности к официальной творческой организации — Союзу художников². Очевидно, что отдельные термины и определения освещают разные стороны явлений, сосредоточивая внимание на тех или иных их характеристиках. По-прежнему в разных терминах описывается и художественная практика

неформалов. Термин «второй авангард» предполагает известную преемственность и одновременно вторичность стоящих за ним явлений по отношению к раннему авангарду. В силу своей условности не сразу принятый в исследовательской среде, этот термин используется сегодня большинством авторов по отношению к альтернативной художественной практике в советском искусстве второй половины 1950–1980-х годов³. Не менее условен этот термин и в более узкой трактовке, на которой настаивает М. Гробман, соотносящий его с творчеством определенного круга мастеров⁴. При этом, по мнению самого М. Гробмана, граница между искусством «авангардистов» и остальными «неофициальными» художниками была «довольно “зыбкой”» [1]. Подобные высказывания отчасти нивелируют значение ранее заявленного «условия» принадлежности к этому кругу — наличие выраженного новаторства. Наша позиция заключается в следующем: с каких бы позиций ни уточнялся круг советских «авангардистов», впредь он со всей необходимостью вберет и мастеров, выступавших с очевидными инновациями, и не продуцировавших этого нового в искусстве, талантливо воплощавших собственное художественное видение в пределах известных модернистских/авангардных течений. Это касается и упомянутого «списка авангардистов». Приведем одно из мнений, подтверждающее сказанное выше: «...Лишь на поверхностный взгляд это определение (“второй русский авангард”) апеллирует к истории русского искусства. “Левые”⁵ художники были, по существу, “западниками”» (Цит. по: [4])⁶.

Указывая на очевидные «неточности» в определении рассматриваемых явлений, мы готовы признать и следующее: другого, более емкого и более внятного в отечественном художественном контексте термина не возникло. Условный изначально, условен он и в новом значении, которое становится со временем шире, «перерастает» прежние смыслы. Новое содержание, рожденное временной дистанцией и, пожалуй, какой-то особой исторической объективностью, как представляется, вовсе не профанирует его.

Вопросы, касающиеся терминологии, этим не исчерпываются. По-прежнему звучит полемика, связанная с уточнением типологической привязки

¹ Среди последних — окончившие местное художественное училище, позднее — выпускники и студенты Свердловского архитектурного института.

² Как известно, чаще такое определение используется в отношении представителей альтернативной среды конца 1980–1990-х годов — периода, отмеченного широким подъемом движения неформалов.

³ В частности, этот термин используется Виталием Пацюковым [2] и Евгением Барабановым [3].

⁴ Известно, что М. Гробман включает в этот «круг» лишь отдельных художников 1950–1960-х гг. и некоторых представителей следующего поколения — художников 1970-х.

⁵ Речь о московских «левых», выступивших во второй половине 1950-х, создателях новых авангардных произведений. В художественной среде Свердловска в период «оттепели» так стали называть представителей «левого» оппозиционного крыла в местной организации Союза художников.

⁶ Кантор-Казовская Л. Гробман. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 262 с.

данного явления — альтернативного искусства 1960–1980-х гг., — исходящей из его стилистических характеристик, его связи с модернистским, авангардным наследием и пр. Описываемое в разных терминах, это искусство предстает в публикациях специалистов и «авангардом», и модернизмом, и «постмодернизмом», с сущностными характеристиками последнего.

На наш взгляд, то или иное суждение о значении модернистского и авангардного наследия для искусства «второго авангарда» возможно при тонко нюансированной оценке восприятия им этого наследия. Важнейшей чертой является то, что освоение наследия в авангардистской практике 1960-х (и даже позже) свободно от прямой рефлексии. В надлении исканий неформалов постмодернистскими стратегиями и качествами прослеживается некое стремление увязать их с тенденциями мирового искусства того времени. Последнее, на наш взгляд, не отвечает реалиям той эпохи. Известно, что и сами художники со временем называют себя «авангардистами».

Допускаем мы и меньшую меру такой «условности» по отношению к некоторым явлениям регионального искусства, где можно видеть продолжение поисков в русле раннего русского авангарда, и для которого идея «внешних» влияний не столь актуальна⁷.

Творчество свердловских художников-неформалов 1960–1980-х годов в оценках профессионального «экспертного сообщества»

Неофициальное искусство Свердловска — явление, имеющее яркую историю. Это история сообщества художников-авангардистов, явившего пример существования альтернативной творческой среды в провинции. Это последовательный поиск за пределами реалистической традиции, вобравший радикальные новации группы «Уктусская школа», сформировавшейся в середине 1960-х⁸, и практика следующих поколений неформалов — художников 1970–1980-х гг.

В творчестве «уктусцев», не только на раннем этапе, можно видеть связь с наследием раннего авангарда, опору на русскую формальную школу. Участники группы проходят путь

от неофутуристических исканий к практикам неоавангарда — к приемам концептуализма, к визуальной поэзии. В числе лидеров «Уктусской школы» — Ры Никонова (тогда еще Анна Таршис, не взявшая псевдоним) и Сергей Сигей — признанные фигуры отечественного и европейского авангардизма. «Творчество “уктусцев”, как и других свердловских авангардистов, недоступно широкому зрителю, функционирует в узком кругу единомышленников, на который ориентировано изначально»⁹, пребывание в андеграунде влечет свои плюсы и минусы. К тем и другим одновременно относится свобода от вкуса зрителей и от официальной критики. Значима самооценка «уктусцев» — новаторов, осознававших антитрадиционность, альтернативность своих поисков и их «авангардную» принадлежность.

Отметим значение деятельности самодеятельных организаций в развитии альтернативных форм творчества, в пополнении самого контингента альтернативной творческой среды. «Все экспериментальные формы, которые не находили места в рамках профессиональных учреждений культуры, легко приживались во всевозможных ДК» [5, с. 201]. Значимой была деятельность самодеятельных организаций и в более позднее время, «создавая почву для предстоящего всплеска неформального движения и других видов общественной активности» [6, с. 160].

В огромном потоке работ местных авангардистов можно было видеть произведения самого высокого уровня. При этом согласимся с высказыванием А. Ерофеева, что творчество неформалов «в кружковой семейной атмосфере ... менее всего напоминало отлаженное товарное производство, мануфактуру, регулярно поставляющую на рынок предметы апробированного качества» [7, с. 10].

Мнение профессионального «экспертного сообщества» звучит после легализации альтернативной творческой среды в эпоху перестройки. Само искусство, чутко отреагировавшее на некую возможность свободы, начало «перестраиваться», внося в свою практику элементы новых отношений, активно заполняя отведенную ему «ячейку» в новой формирующейся системе. Подчеркнем: искусство неформалов оказалось востребовано в новой общественной ситуации, его

⁷ Специфические черты провинциального искусства рассматриваются и в более ранних публикациях автора: Жумати Т.П. Уктусская школа (1965–1974). К истории уральского андеграунда // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 13. Гуманитарные науки. Вып. 2. С. 125–127; Жумати Т.П. Художественный андеграунд 1960–1980-х годов: столицы и провинция // Известия Уральского государственного университета. 2005. № 35. Гуманитарные науки. Вып. 9. С. 173–182; Жумати Т.П. «Второй авангард» в искусстве провинции: поиски свердловских художников-авангардистов в 1960–1980-х гг. // Опыты авангарда: от утопии к практикам повседневности: материалы Международ. науч. симп. Екатеринбург, 2016. С. 162–172.

⁸ Группа начинает формироваться в 1964 году в студии Свердловского ДК железнодорожников и существует до 1974 года. Руководитель студии в эти годы — Николай Гаврилович Чесноков.

⁹ Жумати Т.П. Художественный андеграунд 1960–1980-х гг.: столицы и провинция // Известия Уральского государственного университета. 2005. № 35. С. 173–182.

актуализация происходит на волне политической реформы. В определенном смысле оно становится репрезентантом перестроечных процессов.

Свое наличие в художественном пространстве города обозначила сама среда, представив в 1987 году на Первой экспериментальной выставке «Сурикова, 31» искусство двух десятилетий. Для всех категорий авторов участие в выставке стало первой возможностью получения объективной оценки их творчества. Оценки свердловских искусствоведов и мэтров искусства на этом этапе свободны от идеологических «штампов», сосредоточены на художественной составляющей явления. Последнее чрезвычайно важно — в позиции местного профессионального сообщества не возникало крена в сторону «внешних» аспектов, сводящих искусство авангардистов к оппозиционной идеологии.

Выставки неформалов явили собой прецедент, ставивший перед специалистами актуальные задачи, прежде всего — формирование критериев оценки творчества авангардистов. Так, «принцип свободы», лежавший в основе экспериментальной выставки «Сурикова, 31», определил «стилистическую мешанину» — одно из качеств экспозиции, отмеченное при ее негативной оценке. Критике подверглось качество, обусловленное концепцией выставки, что ставило под сомнение, по мнению неформалов, компетентность самой этой критики. Попытка оценить некий общий художественный уровень выставки также была не вполне корректной — отсутствие выставкома (тот же «принцип свободы») обусловило участие в ней самых разных авторских категорий, в том числе любителей. По существу, практикой был предоставлен случай, когда профессиональная оценка, скорее, предполагала индивидуальный подход, к которому скоро обратятся специалисты. При этом в своих оценках творческой практики неформалов искусствоведы преимущественно апеллировали к профессиональным параметрам. На выставках авангардистов можно было видеть работы разного уровня, «крепкие» в профессиональном отношении и более слабые. Со временем стало очевидно, что безоговорочное предпочтение критерия качества (понимаемого традиционно) означало нивелирование других оставляющих художественного высказывания. Некоторые по-

следующие выставки художников-неформалов, которым предшествовал отбор работ по этому принципу, отличались «слабостью» иного рода — меньшей выразительностью экспозиций.

Субъектами «экспертного сообщества», дававшего во второй половине 1980-х «оценку» искусству авангардистов, выступали не только специалисты-искусствоведы, представители официальной творческой организации — Союза художников, но и по-прежнему «власть» — советские политические и административные структуры. Выступившие таким «экспертом», они сняли на выставке 1988 года, прошедшей в Музее изобразительных искусств, знаковую работу Николая Федорева «Коммунист Борис Ельцин». Старые методы руководства искусством, критическая оценка наиболее радикальных работ с позиции безупречного профессионального, фундированного знания — всё это отчасти было значимо.

В равной степени эпатазирующими на выставках неформалов были остросоциальные произведения и работы в жанре «ню». Для многих экспозиции этих выставок стали первым знакомством с неизвестными художественными направлениями. В статье М.Л. Марьиной, тогда — директора ДК, в котором проходила выставка, звучит такой отзыв: «Выставка вызвала в городе потрясение, шок, радость, испуг и... непонимание тоже»¹⁰. Одной из причин такой настороженной реакции являлись издержки массового зрительского вкуса, ориентированного на однообразие. Неоднозначной в момент легализации андеграунда была и реакция профессиональной художественной среды. Именно в «союзной» среде искания неформалов первоначально вызвали скептическое отношение. Еще не утратила значения негласная «установка» — за пределами Союза художников искусства нет.

Среди искусствоведов на этом этапе были и те, кто находился в тесном контакте с объединениями неформалов, осуществляя помощь в сопровождении их проектов — близкую к кураторской деятельность. Среди таких искусствоведов Г.Б. Зайцев, В. Хлебникова и ряд других. Позицию специалистов отражали и предпринимаемые инициативы, включившие проведение в Свердловске в 1990 г. научной конференции «Авангардные направления в советском изобразительном

¹⁰ Марьина М. Из зерна иронии? // Уральский следопыт. 1989. № 5. С. 71–73.

¹¹ С идеей организации конференции, позже став одним из кураторов этого мероприятия, выступил Виктор Алексеевич Малинов. Идея была поддержана ведущими искусствоведами Уральского университета — Галиной Владимировной Голынец и Сергеем Васильевичем Голынцом, в то время — заведующим кафедрой истории искусств. Поддержал проведение конференции и городской отдел культуры.

¹² Составителем, научным редактором сборника стала Г.В. Голынец. Участие в его издании в качестве ответственного за выпуск приняла и автор этой статьи. Происходившее на фоне важнейших политических событий издание сборника имело свои особенности. Готовый «лечь на полку», он всё-таки увидел свет в 1993 г. Сборник представлен авторитетным авторским коллективом, в который, помимо свердловских авторов, вошли В. Пацюков, Н. Брилинг, С. Кусков, Е. Кикодзе и другие.

искусстве: история и современность»¹¹. Организация конференции была вызвана очевидной актуальностью профессионального высказывания на эту тему, необходимостью освоения ситуации, сложившейся непосредственно в художественной культуре города. Проведение конференции явилось важной «оценкой» значимости данного явления. Заметным событием в начале 1990-х стало и издание сборника по материалам конференции¹².

Наследие свердловских авангардистов в художественной культуре 1990–2000-х годов

От начальной фиксации искусства авангардистов в художественном пространстве города профессиональное «экспертное сообщество» приходит к известной его адаптации. Шагом в такой адаптации стало и проведение упоминавшейся выставки 1988 г., прошедшей под непосредственным кураторством Музея изобразительных искусств. После этой выставки искусство неформалов еще не раз будет экспонироваться на центральных выставочных площадках города. Концепции выставок всё меньше ассоциировались с желанием административных структур собрать неформалов «под своим крылом». Другими интенциями движимы и кураторы выставок конца 1990–2000-х годов. К этому времени выделены лучшие достижения в творчестве местных неформалов. Выражением новой позиции по отношению к художественному наследию авангардистов, признанием данного феномена явилась юбилейная выставка 1998 года¹³. Значимым фактом стало включение в экспозицию как «официального», так и «неофициального» искусства Свердловска нескольких последних десятилетий (до этого искусство неформалов демонстрировалось на отдельных площадках).

Прогрессивная концепция выставки отвечала актуальным задачам, формулируемым в это время отечественной наукой. Подводящее на рубеже столетий итоги научное сообщество видело необходимым создание новой истории отечественного искусства, касающейся советского периода. Последняя должна была включить пласт «неофициального» искусства, обретшего во второй половине XX века черты сложившегося феномена, ярко проявившего себя в отечественной художественной культуре. Свердловским искусствоведам в конце 1990-х «неофициальное» искусство виделось неотъемлемой составляющей истории искусства города.

Внимание столичных исследователей еще долго сосредоточено на «неофициальной» культуре центра, составлявшей «ядро» явления, сфера распространения которого, его «периферия», представлялась незначительной [8, с. 265]. По отношению к явлениям регионального искусства присутствует скепсис, нередко основывающийся на самом приблизительном знакомстве с ним.

В 1990-х гг. скептическая оценка художественной практики середины — второй половины XX века (не только в отношении регионального искусства) звучит со стороны апологетов «contemporary art». С позиций «актуального искусства» практика прошедших десятилетий — только «задержавшийся модернизм» [9, с. 8]. Искусство 1960–1980-х годов какое-то время «неинтересно» молодым радикалам, особенно в период «бури и натиска» 1990-х. Но скоро и эта среда изменит свой взгляд, признав заслуги предшественников — художников-авангардистов.

Заключение

Рассмотрение данной проблематики послужит углублению представлений о региональной ситуации, о процессах, имевших место в художественной практике и в исследовательской среде, о позиции «экспертного сообщества», его отдельных субъектов и институций, дававших оценку искусству «авангардистов». Приведенный фактический материал пополнит знание об искусстве Свердловска 1960–1980-х гг., его дальнейший анализ может стать основой новых исследований в этой области.

Современную оценку наследия провинциальных художников отличает многокомпонентность, она заметно эволюционирует под влиянием общемировых тенденций, в том числе новых методологических подходов, с их вниманием к периферийным процессам, к явлениям регионального искусства. Интерес столичных государственных художественных институций к искусству российской провинции, региональная направленность их деятельности выразились в реализации ряда крупных выставочных проектов. Так, в 2017–2019 гг. в филиалах Государственного центра современного искусства (ГЦСИ)¹⁴ в нескольких российских городах, а также на площадке ГЦСИ в Москве была представлена выставка-исследование «Приручая пустоту: 50 лет современного уральского искусства»¹⁵.

¹³ Выставка «Екатеринбург художественный», посвященная 275-летию со дня основания города, открылась также в Екатеринбургском музее изобразительного искусства (на площадке по ул. Вайнера, 11).

¹⁴ Проект в конце 2010-х гг. подготовил Уральский филиал ГЦСИ в составе РОСИЗО (в настоящее время — Уральский филиал Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина).

¹⁵ Куратор проекта — Владимир Селезнев. В экспозицию вошли произведения свердловских неформалов 1960–1980-х гг., а также творчество художников из других уральских городов.

О самоценности произведений многих уральских авторов, новаторских, свободных от эпигонства, говорили специалисты на круглом столе, проведенном по итогам выставки. Следуя новым тенденциям, проявляющимся в оценке художественных явлений, столичные искусствоведы, критики сегодня не готовы рассматривать явления провинциального искусства как нечто второстепенное¹⁶. Для современного подхода в оценке произведений характерно внимание к творческой индивидуальности, признание значения личного художественного высказывания, неизбежно несущего своеобразие на уровне образности, манеры. Эти тенденции правят оценку и самих провинциалов в отношении значимости и ценности собственного наследия. Работы мэтров свердловского андеграунда сегодня представлены в государственных музеях

и в частных коллекциях¹⁷. В числе государственных институций, проявляющих интерес к наследию 1960–1980-х гг., Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Уральский филиал Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Ельцин-центр и другие. В Уральском университете свою коллекцию собрал Музей Б.У. Кашкина. Деятельность специалистов-искусствоведов востребована многими институциями, они выступают в качестве кураторов и экспертов в проектах, связанных с популяризацией художественного наследия свердловских авангардистов. Одна из тенденций в области научных исследований сегодня — растущее число работ аналитического характера, не ограничивающихся представлением фактического материала.

Список источников

1. Гробман М. Второй русский авангард // Зеркало [Электронный журнал]. 2007. № 29-30. URL: <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2007/29/vtoroj-russkij-avangard.html> (дата обращения: 20.04.2019).
2. Пацюков В. Симметрия в пространстве ушедшего века: первый и второй русский авангард // Художественный журнал [Электронный журнал]. 2001. № 32. URL: <http://old.guelman.ru/xz/362/xx32/xx3203.htm> (дата обращения: 18.04.2019).
3. Barabanov Ye. Art in the delta of alternative culture // Forbidden art: the postwar Russian avant-garde. New York: Distributed Art Publishers, 1998. 326 p.
4. Кантор-Казовская Л. Второй русский авангард, или Визуальная культура эпохи холодной войны // Артгид [Электронный ресурс]. 29.04.2014. URL: <https://artguide.com/posts/583> (дата обращения: 18.04.2019).
5. Козлов Г. Культура Екатеринбурга и Свердловской области // Политика и культура в российской провинции. Новгородская, Воронежская, Саратовская, Свердловская области / ред. Г.М. Люхтерхандт-Михалева, С.И. Рыженков, А. Кузьмин. М. – СПб.: Летний сад, 2001. С. 185–206.
6. Люхтерхандт-Михалева Г. Свердловская область: Политический процесс в Свердловской области // Политика и культура в российской провинции. Новгородская, Воронежская, Саратовская, Свердловская области / ред. Г.М. Люхтерхандт-Михалева, С.И. Рыженков, А. Кузьмин. М. – СПб.: Летний сад, 2001. С. 160–184.
7. Художники нон-конформисты в России. 1957–1995: Коллекция современного искусства Государственного музея Царицыно, Москва / сост. А. Ерофеев, Ж.Ю. Мартен. Мюнхен – Нью-Йорк: Престель, 1995. 276 с.
8. Петров В.М. Субкультура российского андеграунда 1960–1980-х: системные черты // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое / ред. Н.М. Зоркая и др. СПб.: Алтейя, 2001. С. 264–297.
9. Бажанов Л. К вопросу типологии современного искусства // Современное искусство: история, тенденции, перспективы развития: Сборник статей / ред. Е. Ильина, Л. Смирных. Нижний Тагил: Изд. Дом «Формат», 1999. С. 5–9.

¹⁶ На круглом столе «Региональное — в свете общемировых тенденций», состоявшемся 19 октября 2017 г., прозвучали мнения Виталия Пацюкова, в то время — руководителя выставочного отдела ГЦСИ в составе РОСИЗО, Константина Дудакова-Кашуры, доцента МГУ им. М.В. Ломоносова, преподавателя Высшей школы художественных практик, музейных технологий РГППУ, и других участников.

¹⁷ В 2022 г. событием стало открытие в Екатеринбурге Музея андеграунда, созданного на основе частной коллекции Павла Неганова.

References

1. Grobman, M. (2007) 'The second Russian avant-garde', *Zerkalo = Mirror*, (29-30). Available from: <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2007/29/vtoroj-russkij-avangard.html> (accessed: 20.04.2019). (In Russ.)
2. Patsyukov, V. (2001) 'Symmetry in the space of the past century: the first and second Russian avant-garde', *Khudozhestvennyy zhurnal = Art magazine*, (32). Available from: <http://old.guelman.ru/xz/362/xx32/xx3203.htm> (accessed: 18.04.2019). (In Russ.)
3. Barabanov, Ye. (1998) 'Art in the delta of alternative culture', in *Forbidden art: the postwar Russian avant-garde*. New York: Distributed Art Publishers.
4. Kantor-Kazovskaya, L. (2014) 'The Second Russian Avant-garde, or Visual Culture of the Cold War era', *Artguide*, 29.04.2014. Available from: <https://artguide.com/posts/583> (accessed: 18.04.2019). (In Russ.)
5. Kozlov, G. (2001) 'Culture of Yekaterinburg and Sverdlovsk region', in Lyukhterkhandt-Mikhaleva, G.M. and Ryzhenkov S.I. (eds) *Politics and culture in the Russian province*. Moscow; Saint Petersburg: Letniy sad, pp. 185–206. (In Russ.)
6. Lyukhterkhandt-Mikhaleva, G.M. (2001) 'Sverdlovsk region: The political process in the Sverdlovsk region', in Lyukhterkhandt-Mikhaleva, G.M. and Ryzhenkov S.I. (eds) *Politics and culture in the Russian province*. Moscow; Saint Petersburg: Letniy sad, pp. 160–184. (In Russ.)
7. Erofeev, A. and Marten, Zh.Yu. (eds) (1995) *Nonconformist artists in Russia. 1957–1995: Collection of Contemporary Art of the Tsaritsyno State Museum, Moscow*. Munich; New York: Prestel' Publ. (In Russ.)
8. Petrov, V.M. (2001) 'Subculture of the Russian underground of the 1960s-1980s: systemic features', in Zorkaya, N.M. (ed.) *The artistic life of Russia of the 1970s as a systemic whole*. Saint Petersburg: Alteiya Publ., pp. 264–297. (In Russ.)
9. Bazhanov, L. (1999) 'On the question of the typology of contemporary art', in Ilyina, E. and Smirnykh, L. (eds) *Contemporary art: history, trends, development prospects* [Proceedings]. Nizhny Tagil: Format Publ., pp. 5–9. (In Russ.)

Информация об авторе

Жумати Татьяна Павловна, доцент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация. Член Ассоциации искусствоведов (АИС), t.zhumati@yandex.ru.

Information about the author

Tatyana Pavlovna Zhumati, Associate Professor of the Department of art history and museum studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russian Federation. Member of the Association of Art Critics (AIS), t.zhumati@yandex.ru.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 08.05.2022; одобрена после рецензирования 04.07.2022; принята к публикации 08.07.2022.

The article was received by the editorial board on 08 May 2022; approved after reviewing on 04 July 2022; accepted for publication on 08 July 2022.



Научная статья
УДК 7.036/.037(470.56-25)''1960/...''
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.011

Об особенностях авангардного искусства Оренбурга второй половины XX века: аксиологический контекст



Кобер Ольга Ивановна ^a

^a Оренбургский государственный университет, Оренбург, Российская Федерация

^a okober@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9152-8171>

Аннотация. Региональный авангард «второй волны» относится к малоизученным темам современного российского искусствоведения. Актуальность данного исследования обусловлена тем, что впервые оренбургский авангард рассматривается в контексте отечественной культуры. На основе анализа творчества художников, отвергавших догматы официального искусства и отстаивавших право на свое видение художественного мира, научных статей, альбомов и каталогов выставок, статей в прессе указываются основные особенности авангардного искусства Оренбурга. Значительным явлением в культурной жизни города стало создание в начале 1970-х годов творческого объединения художников «Академия Садки», оказавшего большое влияние на становление оренбургского авангарда. Первое большое признание пришло к авангардистам в 1991 году, когда на аукционе «Отель Друо» в Париже были представлены «работы художников Урала» с подзаголовком «Подпольное искусство». При рассмотрении данной темы автор указывает и на некооперированных художников, каждый из которых в результате творческих поисков пришел к авангардному искусству. В статье делается акцент на том, что авангардисты трудно пробивали себе дорогу к зрителю, долго не получали признания своего творчества, чаще выставлялись за границей, чем в России. На сегодня творчество оренбургских авангардистов признано всеми, и их персональные выставки проходят на всех экспозиционных площадках города. На основе проделанной работы делается вывод об особенностях второго авангарда в Оренбурге: местные авангардисты были далеки как от соцреалистического, так и от постмодернистского искусства, в своем творчестве не затрагивали современных остросоциальных и политических проблем, для них были важны общечеловеческие и художественные ценности, а в решении живописных задач они опирались на традиции авангардного искусства начала XX века.

Ключевые слова: авангард «второй волны», изобразительное искусство Оренбурга, объединение художников «Академия Садки», беспредметное искусство, аукцион «Отель Друо», «подпольное искусство», галерея «АртА», история искусств, художественные ценности

Для цитирования: Кобер О.И. Об особенностях авангардного искусства Оренбурга второй половины XX века: аксиологический контекст // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 128–141. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.011>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/890>

Original article

About the features of the avant-garde art of Orenburg of the second half of the 20th century: axiological context

Olga I. Kober ^a^a *Orenburg State University, Orenburg, Russian Federation*^a *okober@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9152-8171>*

Abstract. The regional avant-garde of the “second wave” belongs to the little-studied topics of contemporary Russian art history. The relevance of this study is because for the first time the Orenburg avant-garde is considered in the context of Russian culture. The author indicates the main features of the avant-garde art of Orenburg based on the analysis of the work of artists who rejected the dogmas of official art and defended the right to their vision of the artistic world, scientific articles, albums and catalogs of exhibitions, articles in the press. A significant event in the cultural life of the city was the creation in the early 1970s of the creative association of artists called Sadki Academy, which had a great influence on the formation of the Orenburg avant-garde. The first great recognition came to the avant-garde in 1991, when the Hotel Drouot Auction in Paris presented works of artists of the Urals with the subtitle “Underground Art”. When considering this problem, the author also points to uncooperative artists, each of whom, because of creative searches, came to avant-garde art. The article focuses on the fact that avant-garde artists had a hard time making their way to the viewer, for a long time they did not receive recognition for their work, they were more often exhibited abroad than in Russia. Today, everyone recognizes the work of the Orenburg avant-garde artists, and all exposition sites of the city show their personal exhibitions. Based on the work done, the author of the research makes a conclusion about the features of the second avant-garde in Orenburg. Local avant-garde artists were far from both socialist realist and postmodern art; they did not touch on contemporary acute social and political issues in their work. Universal and artistic values were important for them, and in solving painting tasks, artists relied on the traditions of avant-garde art of the early 20th century.

Keywords: avant-garde of the “second wave”, fine art of Orenburg, association of artists, Sadki Academy, non-objective art, Hotel Drouot Auction, underground art, ArtA gallery, history of arts, art values

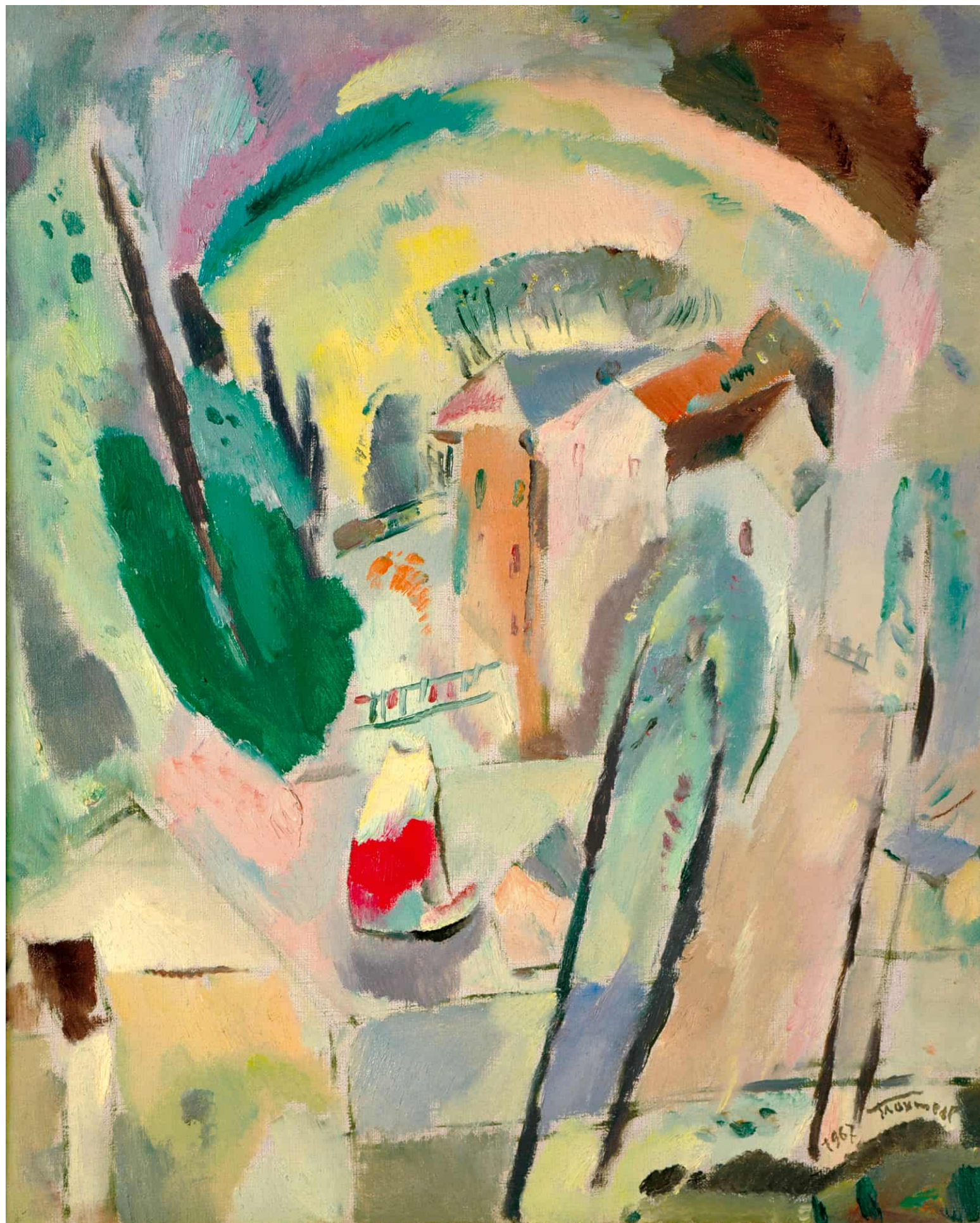
For citation: Kober, O.I. (2022) ‘About the features of the avant-garde art of Orenburg of the second half of the 20th century: axiological context’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 128–141. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.011. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/890> (In Russ.)

Введение

Современное изобразительное искусство Оренбурга представлено широким диапазоном стилей, течений, направлений. Безусловно, как и в любой российской провинции, здесь преобладает реализм в самых разных вариантах, но есть и художники-авангардисты, приверженцы беспредметного языка живописи. Но так было не всегда. Еще полвека назад в господстве социалистического реализма на оренбургской земле никто не сомневался.

В 1960-е годы, когда оренбургский союз художников состоял в основном из выпускников художественно-педагогических училищ, для укрепления творческого коллектива было решено пригласить выпускников Московского государственного художественного училища им. В.И. Сурикова [1].

Прибывшим в степной край суриковцам сразу объяснили: от них ждут серьезных перемен в художественной жизни региона, поэтому они должны принять участие в зональной выставке



1. Г.А. Глахтеев.
Предчувствие весны.
1967.
Холст, масло.
75 х 62.
Источник: [3, с. 27]

«Урал социалистический» и вступить в Союз художников России [2]. Тема покорения целинных земель как нельзя лучше подходила для реализации этих планов, и молодые художники отправились в творческую командировку на восток Оренбуржья. Большинство из них неоднократно на протяжении всей своей жизни будет обращаться к степной теме, ставшей символом этого края. Большинство — это Н.П. Ерышев, «суровый стиль» во многом определил его индивидуальную манеру; Р.Я. Яблоков, представитель московской пленэрной школы живописи; Ю.П. Григорьев, прошедший путь от «сурового стиля» к «субъективному реализму», по его собственному выражению; В.Т. Ни, ученик и последователь Д.Д. Жилинского в левкасной живописи; В.Ф. Просвирин, мастер удивительно тонких женских образов и редкого для советского времени жанра ню.

И только Г.А. Глахтеев с самого начала почувствовал: степь, целинники, колхоз, соцреализм, зональные выставки — это не его. Написал обязательную для вступления в Союз художников России работу «Планерка» (1968) и стал заниматься тем, что ему было близко — философией, проблемами света, цвета, формы и пространства в живописи, создавать автобиографическое искусство, воспевая Любовь, Красоту, Город, Весну, Творчество. В 1960-е годы он пишет картины: «Предчувствие весны» (1967, рис. 1), «Оттепель» (1968), «Розовая зима» (1968), решая чисто живописные задачи. Его неоднократно обвиняли в формализме, пытались выгнать из союза художников и отнять мастерскую, но он оставался верен своим принципам, много работал и, находясь в оппозиции к официальному искусству, создал творческую группу молодых художников «Академия Садки».

«Академия Садки» как центр авангардного искусства «второй» волны

История группы начинается с 1971 года, когда на «Академической даче» под Вышним Волочком оренбуржцы Г.А. Глахтеев и В.П. Фроленко познакомились с художниками из Карачаевска А.А. Власенко и В.М. Еременко, пригласившими их к себе в гости, чтобы поработать на пленэре. Со временем именно рыбацкий поселок Садки на берегу Азовского моря и Горы Архыза (слово «Горы» члены группы всегда пишут с прописной буквы, подчеркивая значимость этого места в их творчестве) станут главным центром притяжения оренбургских художников, которые писали обнаженную натуру среди природы, создавали множество этюдов, а еще обсуждали теоретические труды великих художников, философов, ставили спектакли о Рафаэле, Рембрандте, Шагале, читали лекции об искусстве, устраивали диспуты, писали стихи, проводили дискуссии о смысле жизни, роли

художника в обществе и назначении искусства. Это творческое взаимодействие помогало раскрытию таланта каждого художника.

«Представители группы последовательно отвергали изображение “социальных ущербностей”, интересуясь лишь “чистой” живописью и ее пластическими ценностями» [4, с. 385] и ориентируясь на западноевропейский и русский авангард начала XX века.

Безоговорочным лидером группы был Геннадий Александрович Глахтеев (1939) — художник с живописным дарованием, поэтическим и философским складом мышления. Он решил «заново исследовать природу живописи, проверить ее законы практикой, изучить основополагающие категории формы: пространство, пластику, цвет», при этом, по его словам, надо «осмыслить реальность не только изобразительно, но и философски» [цит. по: 4, с. 384].

Во всех его работах, чтобы он ни изображал, торжествует красота цветовых созвучий, мощная энергетика, пластика рисунка и таинство, сам он себя называл «живописцем тайны» и говорил, что кумиром для него является Джорджоне, в живописи которого есть «таинство предвосхищения» [5, с. 75].

Тема страстной любви, нежности и утонченности чувств проходит красной нитью через всё творчество художника: «Вдвоем» (1988, рис. 2), «Голубой двойной портрет» (1989), «Двое» (1989), «Влюбленные» (1989), серия «Мастер и Маргарита» (1990), «Любовь земная и небесная» (1996), «Гармония» (2008).

Его творческая жизнь (а это более 60 лет), наполненная любовью к жизни, людям, женщине, насыщенная впечатлениями от поездок по миру и встреч с уникальными людьми, неотделима от искусства. Высокую оценку произведениям Г.А. Глахтеева давали искусствоведы А.М. Кантор [6, с. 4], В.И. Костин, В.Л. Мейланд и К. Робэр [7, с. 94, 112, 130], а народный художник России Д.Д. Жилинский, учивший его в Суриковке, побывав в мастерской и увидев работы, которые нигде не выставлялись, произнес: «Совість художника».

По мнению арт-критика А.М. Кантора, хорошо знавшего Г.А. Глахтеева, «он создал вокруг себя как бы магнитное поле, в котором, как силовые линии, скрещиваются, сближаются и отталкиваются самобытные дарования. Эти таланты настолько многообразны, настолько различны их судьбы и пути, что это могло бы составить целый роман, эпопею глахтеевской “академии”» [9, с. 9].

В своем теоретическом труде «Апология цвета, пластики и формы...» полушутливо, полусерьезно Г.А. Глахтеев напишет, что в «оренбургском художестве обозначилось противоборство трех основополагающих начал в изобразительном



2. **Г.А. Глахтеев.**

Вдвоем.

1988.

Холст, масло.

52 x 40.

Источник: [3, с. 75]

3. **В.В. Газукин.**

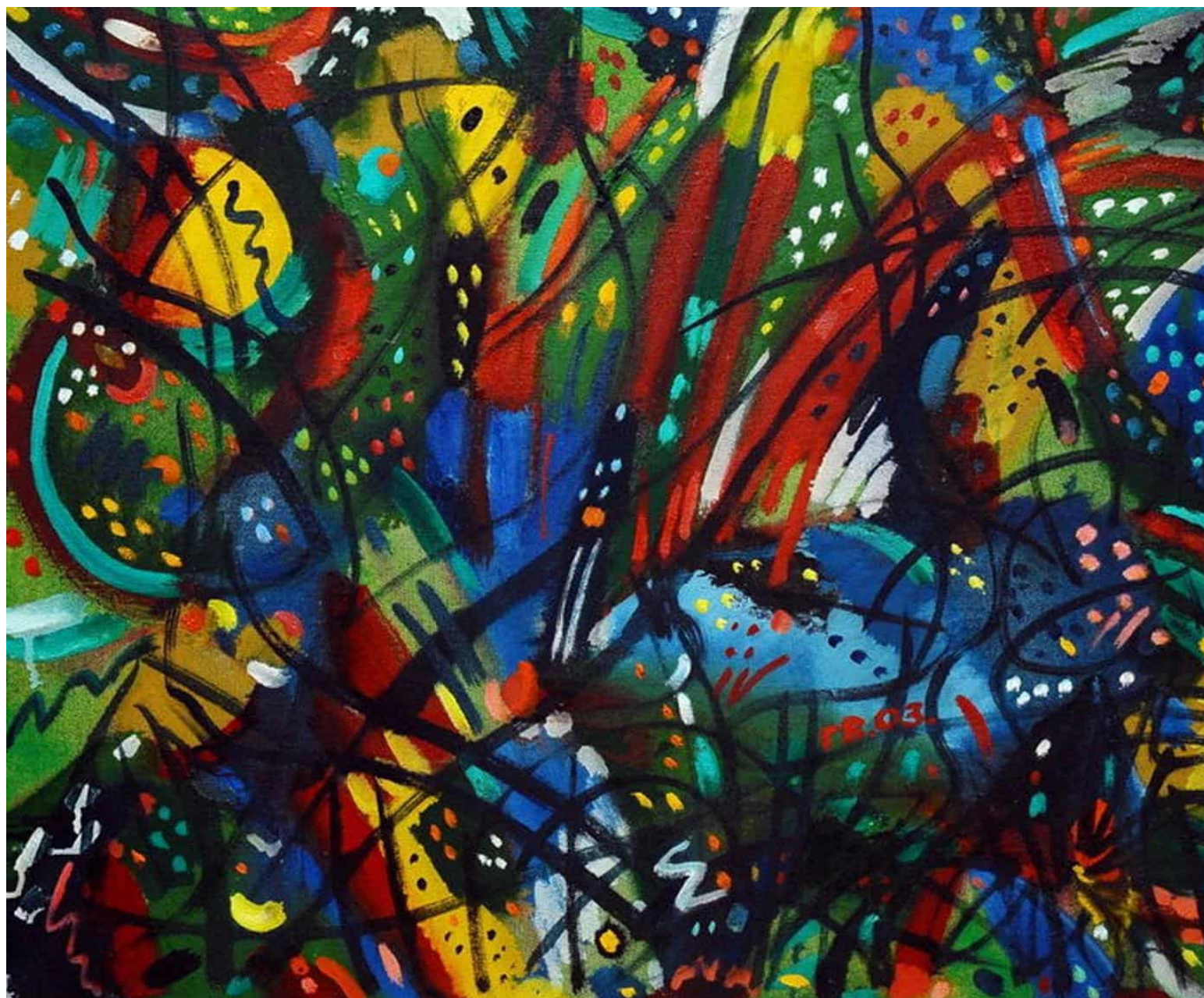
Утро.

2002.

Холст, масло.

50 x 60.

Источник: [7, с. 137]



искусстве: цвета, пластики, формы»¹. А выразителями каждого начала, по его мнению, являются конкретные личности: цвета — В.А. Газукин, пластики — И.В. Макарова, формы — А.А. Ханин.

Валерий Васильевич Газукин (1951–2014) — живописец, философ и практик «цветового пространства» — стал альтернативным лидером группы «Академия Садки», ее вторым центром. Он окончил Ленинградский педагогический институт им. А.И. Герцена и всегда с теплотой вспоминал преподавателей истории искусств — М.Ю. Германа и М.Г. Эткинда. Став соучредителем «Академии Садки», Газукин называл ее «своеобразным интеллектуальным гетто в мире советских художников» [8, с. 7]. Дело в том, что на первом этапе объединение оставалось замкнутым кругом живописцев. Газукин интересовался колоритом

и целенаправленно двигался в сторону беспредметного искусства, создавая свою художественную концепцию «цветовой организации» («Утро», 2002, рис. 3; «Голос лета», 2003; «Полдень», 2003; серия «Свободное дыхание», 2003). Глахтеев называл его произведения «цветовыми симфониями, единственными критериями восприятия которых являются Музыка и Поэзия» [7, с. 93].

Ирина Васильевна Макарова (1950), выпускница музыкального училища, впервые поехала в творческую поездку в Садки как натурщица. И не думала тогда, что станет художником. Просто взяла в руки картон и написала три первых этюда на память о горах. Ей, не имеющей художественного образования, приходилось труднее всех, как никто другой она зависела от своего учителя, пыталась имитировать его живописные приемы и очень

¹ Пляда : литературно-художественный публицистический альманах. Оренбург: Печатный дом «Димур», 2002. С. 4.



4. **И.В. Макарова.**

Крест.

1991.

Холст, масло.

200 x 145.

Источник: [7, с. 128]

боялась представить на суд зрителей свои первые работы. Тогда Г.А. Глахтеев показал их на областной выставке под своим именем. Это придало ей уверенности в себе и позволило проявиться ее темпераменту — «дерзкому, решительному, женственно-изящному» [9, с. 10]. Первая персональная выставка И.В. Макаровой прошла в редакции журнала «Юность» (Москва), на открытии которой выступили А.М. Кантор и Д.Д. Жилинский, отметив оригинальность таланта оренбургского художника [7, с. 114].

Ее природному дару пластического рисунка удивлялись и художники, и критики, как и тому, что абстрактная живопись станет для нее родной стихией («Горная абстракция», 1988; «Беспредметная композиция», 1990; «Крест», 1991, рис. 4; триптих «Треугольники», 1994). Как музыкант она тонко чувствует родство музыки и живописи на эмоциональном и духовном уровне [10, с. 16].

Александр Андреевич Ханин (1955–2013) пришел в «Академию Садки» по рекомендации своего учителя В.В. Газукина. Это было непростое время для группы, когда в ней произошел раскол, В.М. Еременко и А.А. Власенко, переехавшие в Оренбург за своим учителем и нередко критикуемые за то, что в своем творчестве они копируют Глахтеева, теперь решили пойти по своему самостоятельному пути и вместе с В.В. Газукиным покинули группу. Ханин ждал от первой своей поездки в Садки чуда, которое «откроет ему глаза на искусство» [7, с. 143]. Чуда не произошло, но у него появился азарт ученичества. Начиная, как и все, с реализма, с монументальных дев из «средней полосы райской жизни» [11, с. 8], затем перешел к кубизму («Кубистическая пастораль», 1990) и признавался: «Мой язык — это форма, объем, переданные бесцветно. Форма выражается только светом и тенью» [5, с. 266] («Похищение Европы», 1994; «Мальчик с собакой», 1999; «Сюзанна и старцы», 2010, рис. 5).

Творческая жизнь объединения «Академия Садки» продлится более тридцати лет и коснется нескольких поколений художников. За это время состав членов несколько раз поменяется, группа распадется и снова воссоединится, ее ряды пополнят новые члены, но при этом «костяк» останется неизменным. В 1988 году состоится последняя поездка в Горы Архыза, отныне «академики» будут осваивать места в родном Оренбуржье (Ташла, Пасмурово, Анатольевка), совершать творческие поездки за границу — во Францию, Индию, Индонезию, на Кубу, участвовать в циклах выставок: «Плеяда», «Беспредметный язык живописи», организовывая новые группы и сотрудничая с близкими по духу художниками. Частная арт-галерея

«Арта», открытая в 1991 году в подвале исторического здания в центре города, станет родным домом для всех художников «Академии Садки» [12, с. 80]. Теперь у них не будет проблем с организацией и местом проведения выставок.

«Подпольное искусство» художников Урала — в Париже

«Французская эпопея» в жизни оренбургских художников началась в 1989 году, когда в степной город приехала делегация из города-побратима Бланьяка. Заведующей отделом культуры Кристине Легевак так понравились работы Г.А. Глахтеева, когда она посетила мастерскую художника, что она предложила провести большую выставку оренбургских художников во Франции. Открытие выставки состоялось на следующий год в культурном центре «Одиссуд». Культурное сотрудничество с французами продолжилось, и в Оренбург приехал искусствовед, комиссар-аукционист Клод Робэр, который отобрал 1400 произведений оренбургских художников для выставки-продажи в Париже. В 1991 году на аукционах «Отеля Дроу» будут представлены «работы художников Урала» с подзаголовком «Подпольное искусство», обложки каталогов украсят репродукции картин И.В. Макаровой, В.В. Газукина и А.А. Ханина. Картины всех «академиков» на французском арт-рынке пользовались большим спросом. Это был первый значительный успех в жизни Г.А. Глахтеева (450 его работ, треть созданных на тот период, уехали в Париж), ведь долгие годы он скрывал целый пласт своего творчества [13, с. 2]. По словам художника, тогда он понял, что «создал свой художественный мир», и за это его оценили [5, с. 68].

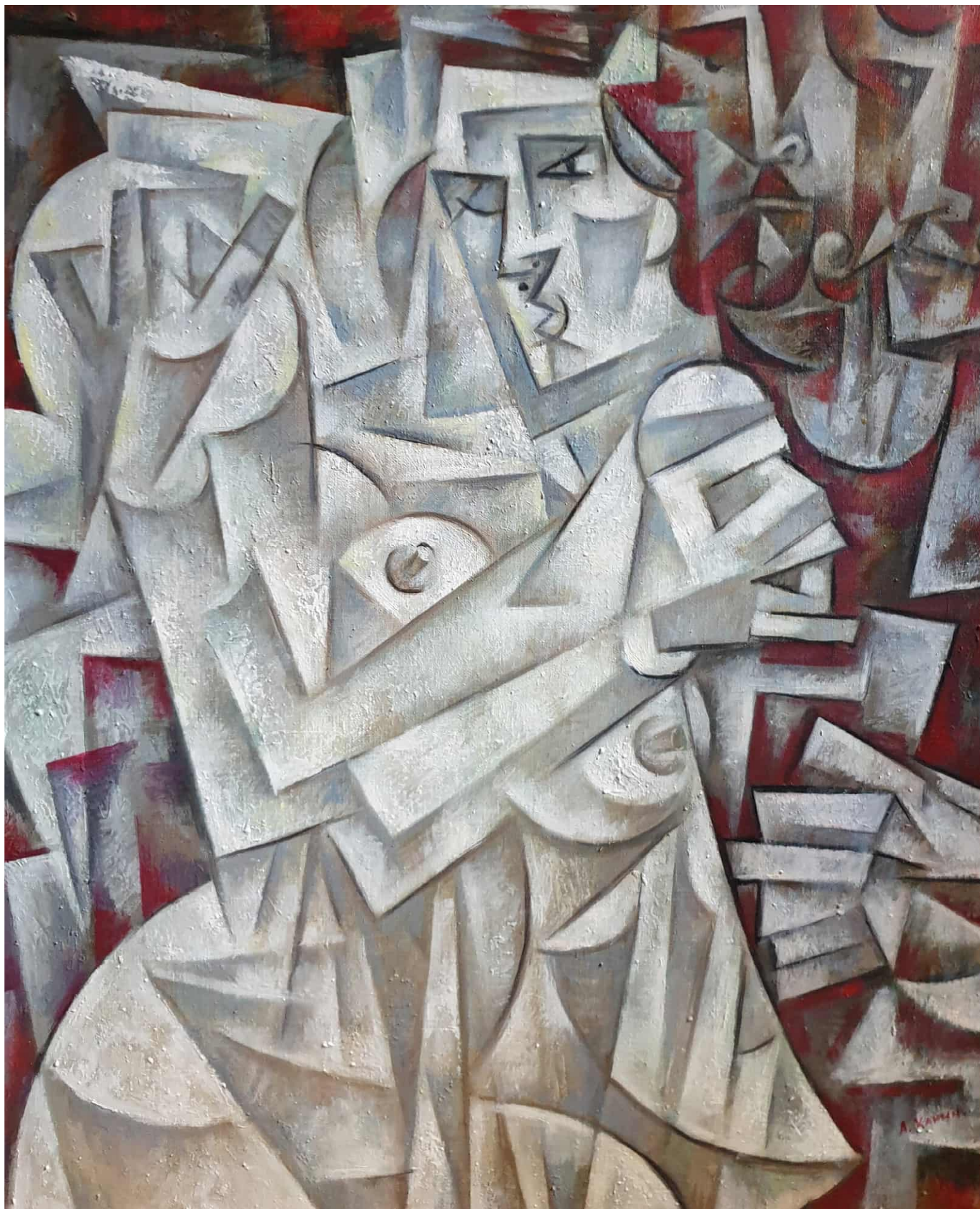
Но только один художник продолжит и дальше сотрудничать французами — А.А. Ханин. Он выучит французский язык и будет ездить в Париж, чтобы там работать и участвовать со своими кубистическими картинами в выставках-аукционах (всего проведет 20 выставок). К. Робэр назовет его «русским послом в Париже» [5, с. 265].

Философский взгляд на авангардное искусство

В перестроечное время в Оренбурге о себе заявят и художники-авангардисты, которые не входили ни в какую группу, — Ю.Я. Гилёв и С.Б. Фазутов. Монументалисты, выпускники высших художественно-промышленных учебных заведений Харькова и Москвы² и философы, они создают свои оригинальные фактурные произведения, наполненные знаками, символами, метафорами, загадками.

Юрий Яковлевич Гилёв (1951) был приглашен в 1979 году в Оренбург для украшения города

² Харьковского художественно-промышленного института и Московского художественно-промышленного училища (позже — Московского художественно-промышленного института).



5. **А.А. Ханин.**
Сюзанна и старцы.
2010.
Холст, масло.
73 x 60.
Частное собрание

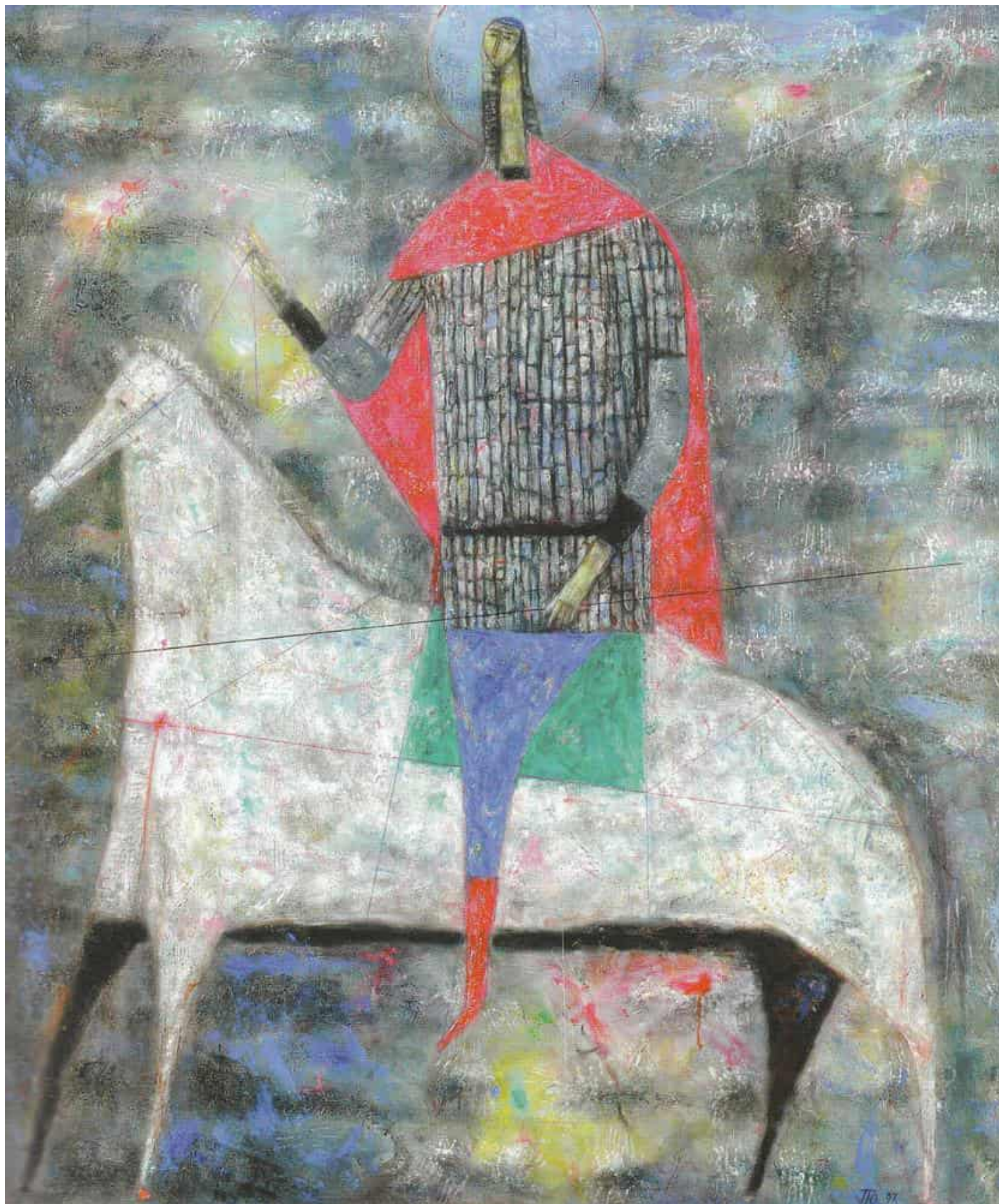
**6. Ю.Я. Гилёв.
Последний
победоносный
бой Владыки.**

1997.

Холст, масло.

135 x 114.

Источник: [14, с. 47]





7. С.Б. Фазутов.

Преображение.

2018.

Холст, масло.

190 x 160.

Частное собрание

росписями и витражами. Когда подобного рода заказы прекратились, перешел к станковым работам. Художник называет себя архаистом, поскольку остается верным фигуративному искусству, архетипическим образам и ориентируется на культуру древних цивилизаций³. Его размышления о жизни, любви и свободе происходят в сложном зашифрованном мире. Картина «Последний победоносный бой Владыки» (1997, рис. 6) сразу отсылает нас к древнерусскому искусству, но это не Георгий Победоносец, а Майтрейя — грядущий Будда, спаситель человечества со своим воинством в виде мерцающих крошечных силуэтов на голубом фоне [14].

Филоновский принцип «сделанности», тщательная работа над каждым сантиметром картины характерны и для Сергея Борисовича Фазутова (1961). Работая в беспредметной живописи, он с помощью знаков пытается выразить основной принцип мироустройства. Высокая живописная культура, эстетизм и тонкое колористическое чутье помогают ему в создании метафизического пространства картины [15] («Кобра», 1995; «Примирение», 1997; «Композиция», 2004).

Выводы

Таким образом, оренбургский авангард «второй» волны, зародившись в начале 1970-х годов

как реакция на догматизм советского официального искусства, изначально выбрал третий, срединный путь — между официальным и «другим» искусством. Авангардисты отвергали изображение «социальных ущербностей», не интересовались сиюминутными остросоциальными проблемами, обращаясь к вечным общечеловеческим и художественным ценностям, опираясь в решении пластических задач на традиции отечественного и западноевропейского искусства. Они прошли через долгие годы непризнания, но наступило время, когда их творчество стало востребованным не только за границей, но и в России, и в родном Оренбурге, где они теперь имеют возможность показывать свое искусство во всех экспозиционных залах (это три арт-галереи и музей образительных искусств), участвовать на равных с реалистами в ежегодной выставке «100 картин художников Оренбуржья» (проект заслуженного художника России Ю.А. Рысухина), которая представляет широкую панораму художественных стилей и направлений региона.

Если взять за основу слова искусствоведа В.С. Турчина: авангард — некая «школа духа», авангард необходим, чтобы спровоцировать поиск, создать новый опыт [16, с. 3], то можно смело сказать, что со своей задачей авангард «второй волны» на оренбургской земле справился.

Список источников

1. Медведева Л.С. Художники Оренбургской области. Челябинск: Южно-Уральское книжное изд-во, 1985.
2. Кобер О.И. Своеобразие «оренбургской школы» живописи // Три века поисков и достижений. Отечественное искусство XVIII–XX веков / под ред. Е.В. Грибоносковой-Гребневой. М.: БукМАрт, 2020. С. 69–73.
3. Глахтеев Геннадий : альбом / сост. И.В. Макарова, Г.А. Глахтеев. Оренбург: Оренбургское книжное изд-во, 2011. 160 с.
4. Смекалов И.В. Эстетическая программа группы «Академия Садки» // Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры: материалы Всерос. науч.-метод. конф. (31 января – 2 февраля 2018 г., Оренбург). Оренбург: ОГУ, 2018. С. 384–291.
5. Веркашанцева Н.П. Портрет с натуры. Оренбург: Издатель М.Ф. Коннов, 2015. 300 с.
6. Кантор А. Что за выставкой // Творчество. 1986. № 10 (358). С. 2–7.
7. Академия Садки. хронология творческой жизни группы «Академия Садки» : альбом / сост.: И.В. Смекалов, И.В. Макарова. Оренбург: Оренбургское книжное изд-во, 2008. 336 с.
8. Газукин Валерий : альбом / авт.-сост. И.В. Смекалов, И.В. Бушухина. Оренбург: Печатный дом «Димур», 2014. 152 с.
9. Академия Садки : каталог выставки / В. Газукин, Г. Глахтеев, В. Еременко, А. Власенко, И. Макарова, А. Павлов, А. Ханин, Г. Резанова. Оренбург: Южный Урал, 1991. 80 с.
10. Беспредметный язык живописи / авт.-сост. В. Газукин. Оренбург: Печатный дом «Димур», 2002. 16 с.
11. Мейланд В. В. Газукин. А. Павлов. А. Ханин (Оренбург) // Валерий Газукин. Александр Павлов. Александр Ханин. Живопись. Графика : каталог выставки. Оренбург: Южный Урал, 1989. С. 6–9.

³ Алеев М. Знаковая система бытия в композициях Юрия Гилёва // Оренбургский университет. 2012. 25 января.

12. Кобер О.И. Меценатство и коллекционирование в провинции: на примере галереи искусств М.Ф. Коннова в Оренбурге // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 2 (21). С. 76–91. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.007>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/617> (дата обращения: 13.11.2021).
13. Глахтеев Г. Глазами Геннадия Глахтеева. Галерея «АртА» : каталог выставки. Оренбург: Южный Урал, 1994. 16 с.
14. Гилёв Юрий. Живопись. Графика : альбом / авт.-сост. Д. Ключин. Оренбург: Шестой этаж, 2011. 143 с.
15. Шлеюк С.Г. Пространство Сергея Фазутова // Гостиный двор. 2020. № 2 (18). С. 337–346.
16. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.

References

1. Medvedeva, L.S. (1985) *Artists of the Orenburg region*. Cheliabinsk: Iuzhno-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo. (In Russ.)
2. Kober, O.I. (2020) 'The identity of the Orenburg school» of painting', in Gribonosova-Grebneva, V. (ed.) *Three ages of search and achievements Russian art of 18th – 20th centuries*. Moscow: BukMArt, pp. 69–73. (In Russ.)
3. Makarova, I.V. and Glakhteev, G.A. (comp.) (2011) *Glakhteev Gennady [Album]*. Orenburg: Orenburg Publishing House. (In Russ.)
4. Smekalov, I.V. (2018). 'Aesthetic program of the group Sadki Academy', in *University complex as a regional center of education, science and culture [Conference proceedings]*. Orenburg: Orenburg State University, pp. 384–291. (In Russ.)
5. Verkashantseva, N.P. (2015) *Portrait taken from the life*. Orenburg: M.F. Konnov Publ. (In Russ.)
6. Kantor, A. (1986) 'What's behind the exhibition', *Tvorchestvo*, 10 (358), pp. 2–7. (In Russ.)
7. Smekalov, I.V. and Makarov, I.V. (comp.) (2008) *Sadki Academy. chronology of the creative life of the Sadki Academy group [Album]*. Orenburg: Orenburg Publishing House. (In Russ.)
8. Smekalov, I.V. and Bushukhin, I.V. (eds) (2014) *Gazukin Valery [Album]*. Orenburg: Dimur PH. (In Russ.)
9. Gazukin, V., Glakhteev, G., Eremenko, V., Vlasenko, A., Makarova, I., Pavlov, A., Khanin, A. and Rezanova, G. (1991) *Sadki Academy [Exhibition catalogue]*. Orenburg: Yuzhnyy Ural. (In Russ.)
10. Gazukin, V. (comp.) (2002) *Non-objective language of painting*. Orenburg: Dimur PH. (In Russ.)
11. Meiland, V. (1989) 'V. Gazukin. A. Pavlov. A. Khanin (Orenburg)', in *Valery Gazukin. Alexander Pavlov. Alexander Khanin. Painting. Graphics [Exhibition catalogue]*. Orenburg: Yuzhnyy Ural, pp. 6–9. (In Russ.)
12. Kober, O.I. (2021) 'Patronage and collecting in the province: an example of the M.F. Konnov Art Gallery in Orenburg', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 76–91. doi:10.46748/ARTEURAS.2021.02.007. (In Russ.)
13. Glakhteev, G. (1994) *Gennady Glakhtee's impression. ArtA Gallery [Exhibition catalogue]*. Orenburg: Yuzhnyy Ural. (In Russ.)
14. Klyushin, D. (comp.) (2011) *Gilyov Yuri. Painting. Graphics [Album]*. Orenburg: Shestoy etazh. (In Russ.)
15. Shleiuk, S.G. (2021) 'Space by Sergey Fasutov', *Gostinyi dvor*, (2), pp. 337–346. (In Russ.)
16. Turchin, V.S. (1993) *Along the labyrinths of the avant-garde*. Moscow: Moscow State University. (In Russ.)

Информация об авторе

Кобер Ольга Ивановна, доцент кафедры архитектуры, Оренбургский государственный университет, Оренбург, Российская Федерация. Член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов (АИС), okoher@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9152-8171>

Information about the author

Olga Ivanovna Kober, Associate Professor at the Department of Architecture, Orenburg State University, Orenburg, Russian Federation. Member of the Union of Artists of Russia, member of the Association of Art Critics (AIS), okoher@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9152-8171>

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 01.08.2022; одобрена после рецензирования 19.08.2022; принята к публикации 24.08.2022.

The article was received by the editorial board on 01 August 2022; approved after reviewing on 19 August 2022; accepted for publication on 24 August 2022.



Научная статья
УДК 7.038.11:76(470.5)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.012

Трансформации художественного метода тагильского графика Н.В. Грачикова: конец 1980-х – 2010-е годы



Комарова Мария Юрьевна ^a

^a *Нижнетагильский музей изобразительных искусств, Нижний Тагил, Российская Федерация*

^a *graph@artmnt.ru*

Аннотация. Статья посвящена творчеству нижнетагильского художника-графика Николая Владимировича Грачикова. С середины 1990-х годов он занял важное место в культурном пространстве Уральского региона, достойно представляя свое искусство на значимых выставках общероссийского и международного уровня. В 1991 году художник был принят в члены Союза художников России. Его работы включены в собрания крупных региональных музеев Калининграда, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Ирбита, Новосибирска. В Нижнетагильском музее изобразительных искусств на сегодняшний день сложилась моноколлекция из 23 работ художника. В публикации сделан акцент на изучении творческого метода Николая Грачикова. Рассмотрены основные работы художника разных лет, описание и анализ которых позволили выстроить общую линию развития и формирования авторской манеры. Важные стороны творческой биографии Николая Грачикова, такие как преподавательская, выставочная и собирательская деятельность, намеренно не освещены в данной публикации, так как заслуживают отдельного, более пристального внимания. Автор статьи использовал в тексте высказывания художника, полученные в ходе интервью с ним в 2007 году, когда впервые обратился к изучению творчества этого графика.

Ключевые слова: Н.В. Грачиков, авангард, ассоциативность, беспредметность, графическое искусство, манера, минимализм, Нижний Тагил, искусство Урала

Для цитирования: Комарова М.Ю. Трансформации художественного метода тагильского графика Н.В. Грачикова: конец 1980-х – 2010-е годы // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 142–157. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.012>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/894>

Original article

Transformations of the artistic method of the Tagil graphic artist N.V. Grachikov: late 1980s – 2010s

Maria Yu. Komarova ^a^a *Nizhny Tagil Museum of Fine Arts, Nizhny Tagil, Russian Federation*^a *graph@artmnt.ru*

Abstract. The article is devoted to the work of Nizhny Tagil graphic artist Nikolai Vladimirovich Grachikov. Since the mid-1990s, he has occupied an important place in the cultural space of the Ural region, adequately presenting his art at significant exhibition projects of the all-Russian and international level. In 1991, the artist was accepted as a member of the Union of Artists of Russia. His works are included in the collections of major regional museums in Kaliningrad, St. Petersburg, Ekaterinburg, Irbit, Novosibirsk. To date, the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts has a collection of 23 works by the artist. The publication focuses on the study of the creative method of Nikolai Grachikov, manifested in his works. The main works of the artist of different years are considered, the description and analysis of which allowed to build a common line of development and formation of the author's manner. Important aspects of Nikolai Grachikov's creative biography, such as teaching, exhibition and collecting activities, are intentionally not covered in this publication, as they deserve separate, closer attention. The author of the article used in the text the artist's statements obtained during an interview with him in 2007, when he first turned to the study of his work.

Keywords: N.V. Grachikov, avant-garde, author, associativity, pointlessness, graphic art, manner, minimalism, Nizhny Tagil, Ural art

For citation: Komarova, M.Yu. (2022) 'Transformations of the artistic method of the Tagil graphic artist N.V. Grachikov: late 1980s – 2010s', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 142–157. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.012. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/894> (In Russ.)

Введение

В конце 1980-х — начале 1990-х годов в стране произошли значительные изменения во всех сферах жизни, в том числе в искусстве и культуре. Новая реальность выдвинула необходимость «обновления» системы изобразительного языка. Этому в немалой степени способствовал «второй приход» авангарда в Советский Союз в 1980-е годы. Он проявился в форме выставок, открывших широкой публике «сокрытый» мир произведений русских художников 1910–1930-х годов. Вполне логично, что устремления многих мастеров зачастую стали перекликаться с изобразительными приемами искусства начала XX века. Также на деятельность российских художников значительно повлияло снятие идеологических ограничений и свобода высказывания, открытость международных

границ и культурный обмен с другими странами. Так, в Нижнем Тагиле рубеж 1980–1990-х годов ознаменовался новой волной творческой активности авторов, которые развивались в русле общенационального художественного процесса. В это время в городе плодотворно работали Андрей Астровидов, Татьяна Баданина, Светлана Бакшаева, Петр Болух, Евгений Бортников, Диана и Сергей Брюхановы, Ольга Гайдук, Лариса и Николай Грачиковы, Игорь Грищенко, Владимир Зуев, Олег Лысцов, Рефат Мамутов, Владимир Наседкин, Олег Подольский, Валерий Хасанов, Наталья Чуднова. Несмотря на ярко выраженную творческую индивидуальность каждого из них, можно было говорить и о некоей единой направленности создаваемого ими искусства. Всех авторов объединяли экспериментальные поиски нового



1. Николай
Владимирович
Грачиков

современного художественно-пластического языка, «свободного от литературности и морализаторства, способного отразить не только факты, но и характер, ритм, содержание самой жизни» [1, с. 10], качественность исполнения, повышенная эмоциональная окраска произведений, стремление к интеллектуальной игре со зрителем. В рамках данной публикации остановимся на творчестве Николая Владимировича Грачикова — одной из значимых фигур художественной жизни Нижнего Тагила конца 1990-х – первой четверти 2000-х годов.

Начало творческого пути. 1980-е

Николай Грачиков родился в селе Голдино Чапаевского района Рязанской области 1 января 1959 года. С ранних лет он проявил интерес к рисованию и часто слышал от родных: «Художник растёт» [2]. Когда пришло время для выбора профессии, юноша по совету школьного учителя решил поступать на художественно-графический факультет Нижнетагильского государственного педагогического института. Здесь он учился

с 1976 по 1981 год. Его преподавателями были: Л.И. Перевалов (1937–2020), Е.А. Бортников (1952–2013), В.Г. Могилевич (1937–2007) и В.Н. Наседкин (1954 г.р.). Два последних педагога-художника, по словам Грачикова, оказали на него наибольшее влияние. Особый интерес и внимание к незаметным человеку процессам окружающей жизни, тайну которых хочется постичь, зародил в будущем художнике Виктор Георгиевич Могилевич, а талант и новаторство Владимира Наседкина «гипнотически» подействовали на молодого студента так, что хотелось соответствовать этому профессионализму. Уже в студенческие годы Грачиков определил, что будет заниматься станковой оригинальной графикой, считая, что «графическое произведение — это стихотворение, музыкальная пьеса, это рифмы и ритмы, где в емких объемах вмещается всё богатство мыслей».

В 1981 году Николай Грачиков в качестве выпускной работы, выполненной под руководством Е.А. Бортникова и при участии В.Н. Наседкина, представил рисунок ретушным карандашом

и прессованным углем «Мой город» (рис. 2). В этом первом произведении молодого автора проявились тенденции, характерные для его искусства в будущем: условность и обобщенность изображения, отказ от повествовательной основы высказывания, фрагментарность изображения. Это была крепкая и не лишенная индивидуальности работа, с которой началась творческая история художника¹.

После завершения учебы, в первой половине 1980-х годов Н.В. Грачиков много рисует, развивая свою манеру, укрепляя руку и глаз. Основные темы произведений — городские виды, природные мотивы, изображение предметов в интерьере. Художник отдает предпочтение работе с карандашом и прессованным углем, создавая произведения в свободной реалистичной манере. В изображениях присутствует объем и доминирует линия — короткая, энергичная, уверенно положенная. Это было время вхождения Грачикова в художественную жизнь Нижнего Тагила, первое участие в городских выставках. Накопленный на данном этапе профессиональный опыт в области мастерской передачи предметов видимого мира позволил автору в будущем перейти к созданию работ, где он будет смело экспериментировать с формой, цветом, пространством.

Поиски авторского стиля. Конец 1980-х — первая половина 1990-х годов

Конец 1980-х годов отмечен активным обращением тагильских художников к иллюстративной графике. Над оформлением книг, сотрудничая с разными изданиями, тогда плодотворно работали П. Болюх, Е. Бортников, В. Зуев. К этому направлению обратился и Николай Грачиков. Под большим впечатлением от прочтения рассказов и романа «Сто лет одиночества» колумбийского писателя Габриэля Гарсиа Маркеса он в 1988 году создал в технике гуаши серию «По мотивам произведений Г. Маркеса» (рис. 3)², емко передав атмосферу литературного действия, его национальный колорит. В этих работах оказались заложены основы дальнейшего развития творческой манеры автора. Впервые Грачиков применил ассоциативный метод рисования, стремясь более к выражению собственных образов-картин и чувств, вызванных текстом, а не к точному воссозданию деталей сцен или обликов героев. Он отказался от четких контуров и перспективных сокращений, что привело

к плоскостности пространства, а также предельно обобщал изображение, работая небольшими, неустойчивыми в своих границах цветовыми плоскостями, богатыми внутри на оттенки и тональные переходы. Все эти принципы художник станет использовать в будущем. Кроме того, обращение к «серии» как основному методу высказывания, позволяющей создать более целостный образ, также станет характерным для него.

Важное влияние в профессиональном плане на Николая Грачикова оказала поездка на творческую дачу «Челюскинская» весной 1989 года. Тогда он оказался в едином творческом пространстве с ведущими художниками и критиками Советского Союза, такими как А. Ливанов, И. Голицин, А. Новиков, А. Акритас, С. Даниэль и др. Рисунки тагильского автора вызвали неподдельный интерес. Он вспоминает: «Вокруг меня буквально ходили около и своим вниманием и одобрением ликвидировали все неясности в правильности выбранного пути и неуверенность в работе с рисованными материалами, оказав тем самым невероятную поддержку» [2]. Грачиков, «осознав, кто он на самом деле», принялся с еще большим энтузиазмом работать, творить. На основе многочисленных рисунков, созданных в «Челюскинской», в том же году появились выполненные соусом серии «Двое»³ (рис. 4) и «Механические игрушки» (рис. 5). Если первая монохромна, близка к эскизному исполнению и во многом схожа методам работы с серией «По мотивам произведений Г. Маркеса», то вторая — абсолютно нова для автора. Она наполнена первыми разработками художника в области абстрактно-геометрической композиции с четкой конструктивностью форм и использованием цветового контраста.

Во время второй поездки на творческую дачу «Челюскинская» в 1990 году Н.В. Грачиков пробует работать в литографии, более никогда к ней не обращаясь. Опыты в области печатной графики завершились созданием цикла «Сельские мотивы», состоящего из трех листов — «Дорога в гору», «Переполах» (рис. 6) и «Лунная ночь» (второе название «Ссора»). В лиричных в своей основе произведениях художник сохраняет и развивает свойственные ему ранее принципы работы с рисованными материалами: активно использует работу пятном, контрастность цветового сочетания черного и белого, плотное заполнение листа, плоскостность объемов и неконкретность

¹ Одной из первых выставок для Н. Грачикова стала Вторая Всесоюзная выставка учебных работ «Школа, учитель, искусство», проходившая в Москве в 1983 году, на которой художник представил работу «Мой город».

² Серия «По мотивам произведений Г. Маркеса», состоящая из трех листов, хранится в Екатеринбургском музее изобразительных искусств.

³ За серию соусом «Двое» художник был удостоен премии III степени и медали на I Всесоюзной биеннале станковой графики, организованной Калининградской художественной галереей в 1990 году. По условиям конкурса четыре листа серии перешли в собрание этого учреждения.



2. **Н.В. Грачиков.**

Мой город.

1981.

Бумага, ретушный
карандаш,
прессованный уголь.
47,5 x 53.

Собственность
художника.

Фото предоставлено

Н.В. Грачиковым

3. **Н.В. Грачиков.**

Эскиз к серии

**«По мотивам
произведений**

Г. Маркеса».

1988.

Бумага, гуашь.
47,5 x 62.

Собственность
художника.

Фото предоставлено

Н.В. Грачиковым



4. **Н.В. Грачиков.**

Лист 1.

Из серии «Двое».

1989.

Бумага, соус.

49 x 63.

Калининградский
областной музей
изобразительных
искусств.

Фото предоставлено

Н.В. Грачиковым



5. **Н.В. Грачиков.**

Лист 2.

Из серии

**«Механические
игрушки».**

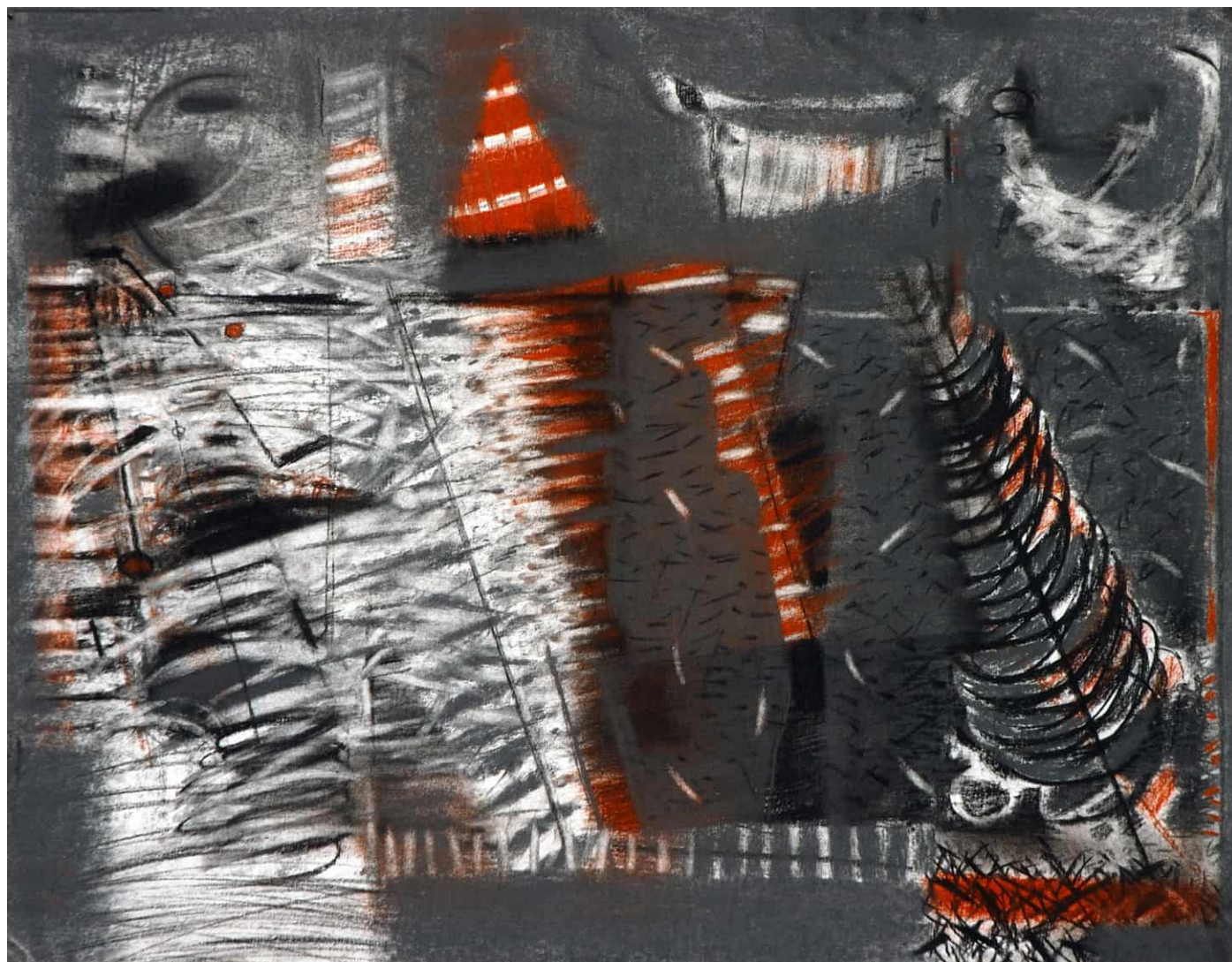
1989.

Бумага, сангина, соус.

49,2 x 63,2.

Нижнетагильский музей
изобразительных
искусств.

Фото НТМИИ





6. Н.В. Грачиков.

Переполюх.

Из цикла

«Сельские мотивы».

1989.

Бумага, автолитография.

Л.: 60 x 80; и.: 47,1 x 67,5.

Нижнетагильский музей
изобразительных
искусств.

Фото НТМИИ

пространства. Сам художник не придает большого значения циклу «Сельские мотивы». «Но мне представляется, — писала об этих работах тагильский искусствовед Г.Л. Курманаевская, — что здесь есть профессиональное и понимание, и чувствование, заслуживающие внимательного зрительского отношения» [3, с. 9].

Среди произведений конца 1980-х для понимания творческих поисков Н.В. Грачикова важен исполненный в 1989 году гуашью лист «Поцелуй» из серии «Театр» (рис. 7). Художник «верен» ранее найденным принципам — плоскостности пространства, условности места и времени действия. Большой акцент сделан на работе с цветом — мастерски «срежиссированный» колорит придает обыденной сцене интригу, а образ приобретает метафоричность. Грачиков, как и его современники, стремился «внести свои интонации, свои нюансы в отражение действительности... более пристально взглянуть в человеческую личность,

во всех сложностях ее характера, словно исследуя изнутри» [4, с. 19].

В произведениях художников 1980-х годов «в одном пространстве, одном измерении уживаются реальное и воображаемое. Сновидение, мечта, фантазия непосредственно вторгаются в обыденность» [5, с. 30]. Все эти общие черты доказывают актуальность творческих поисков молодого автора. Они проявились, например, в серии из трех листов «Детский сон»⁴ (рис. 8), выполненной в 1992 году в технике гуаши. Здесь, как и в работе «Поцелуй», автор «играет» с цветом, формой, фактурой, словно «заимствуя» язык детского рисования. Но за этой легкой непосредственностью стоит профессиональная грамота, обусловленная предельной свободой и мастерством в обращении с материалом. Неопределенность пространственно-временных отношений, декоративность колорита, статичность поз и жестов, срезанность композиций создают

⁴ Серия «Детский сон» отмечена конкурсной комиссией II биеннале станковой графики «Калининград '92» премией III степени и медалью; хранится в Калининградском областном музее изобразительных искусств.

7. Н.В. Грачиков.
Поцелуй.

Из серии «Театр».

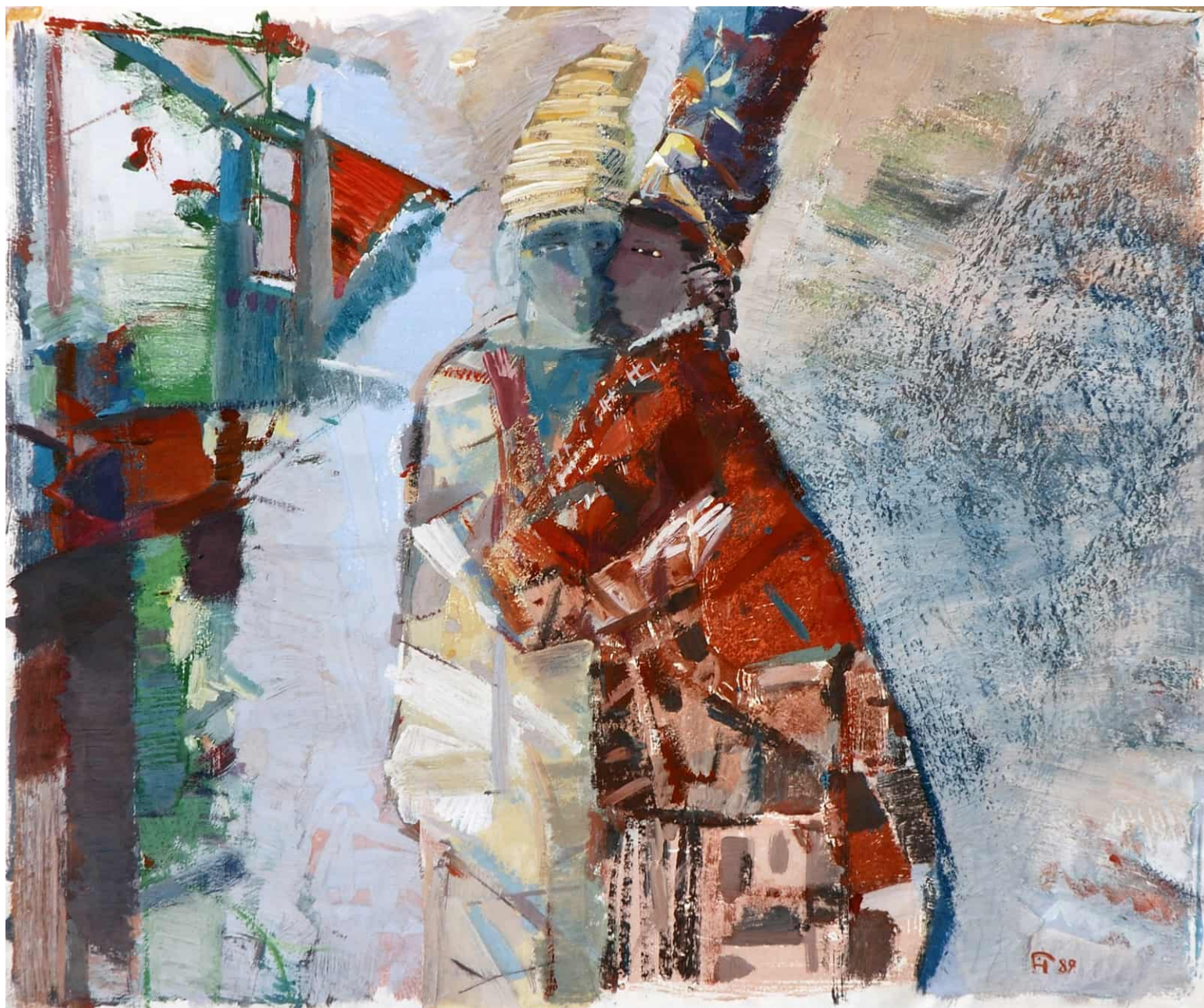
1989.

Бумага, гуашь.

Л.: 49,4 x 59,6; и.:
49,2 x 58.

Нижнетагильский музей
изобразительных
искусств.

Фото НТМИИ



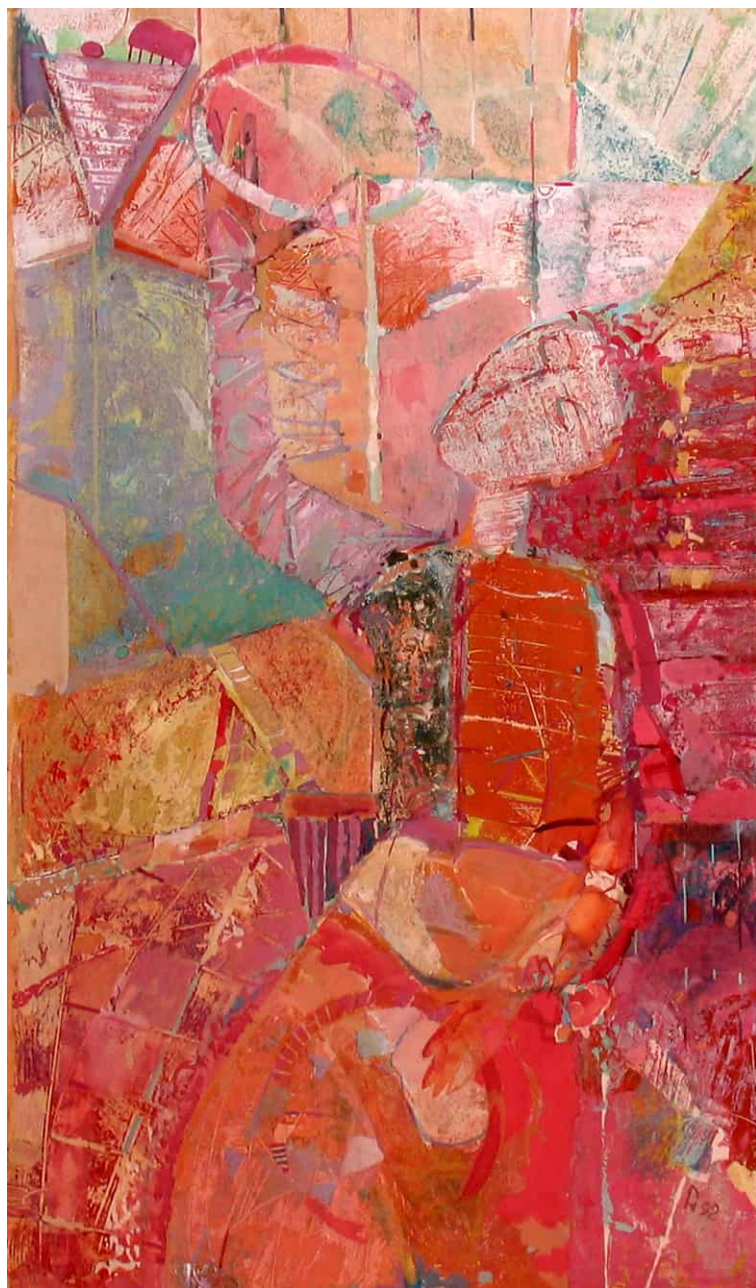
ощущение ирреальности происходящего, «замершей» картинке из памяти или сна.

Подводя итог творческой деятельности Н.В. Грачикова конца 1980-х — середины 1990-х годов, можно сказать о том, что для него это было время поиска тем и образов, своего метода и манеры высказывания. Автор, вдохновляясь натурой, не воспроизводил ее напрямую: свет, воздух, ощущение трехмерности пространства постепенно нивелировались в произведениях. Излюбленным материалом стала гуашь, выявившая в художнике дар колориста. Пластичная, текучая в своей основе, она во многом способствовала фактурной проработке поверхности, живописному богатству цветовых и тональных отношений. Этот период подготовил плавный переход Николая Грачикова к новому этапу — к созданию произведений, в которых будет полная трансформация и упрощение

форм, воспринимаемых зрителем на уровне тонких личностных ассоциаций.

Абстрактно-минималистические тенденции. Вторая половина 1990-х годов

Во второй половине 1990-х годов художник всё более погружается в мир интуитивного отображения действительности, в результате чего рисунок доводится до уровня абстракции. Построение произведений стало столь просто, что оказалось сведено к нескольким формирующим пространством листа линиям и цветовым плоскостям. Именно цвету теперь отводится главенствующая роль — с его помощью художник передает вдохновенный реальностью образ. При минимуме изобразительных средств автор стремится добиться максимума выразительности, а ключом к разгадке заложенного смысла является название



произведений, дающее направление для размышлений и приглашающее к сотворчеству. В этот период можно смело говорить о сложившемся стилевом единстве произведений Н.В. Грачикова.

Созданная в 1996 году в технике гуаши серия из трех листов «Всё чисто для чистого взгляда...» (рис. 9) стала одним из первых проявлений черт абстрактного минимализма в творчестве художника. Работы отличает повышенная сложность, «сделанность», «набранность» колорита, образованного путем многократных наслоений, просвечиваний, совмещений различных оттенков,

сливающихся в единую цветовую массу. Освобожденные от предметного узнавания композиции дают зрителю возможность эмоционального переживания утонченной красочности и пространственности цветовых полей, вызывая мгновенный ассоциативный отклик. Здесь «звучит прозрачное эхо, в котором угадываются гулкость горы, шорохи пейзажа, смятение человеческих чувств...» [6, с. 21].

Стремление художника к передаче чувственных переживаний, выраженных с помощью минимальных художественно-выразительных средств, нашло отражение в серии из трех листов «Геометрия зимы»⁵ (рис. 10), созданной в 1998 году в технике гуаши. Грачиков применяет уже излюбленный прием многослойного письма, когда один цветовой фон просвечивает сквозь другой. Будто увиденная «с высоты птичьего полета» действительность уподоблена здесь различно окрашенным геометрическим плоскостям. Так, композиция становится абстрактной, лишь цвет сохраняет отдаленную связь с натурой. Гармоничное созвучие каждого фрагмента изображения говорит о свободном, гибком и смелом обращении автора с гуашевым материалом.

К концу 1990-х годов относится начало творческих экспериментов Грачикова с ранее нехарактерными материалами — акрилами, которые только появились в широком доступе и прочно вошли в технический арсенал многих художников. Работая ими в сочетании с акварелью и клеевыми веществами, выступающими в роли своеобразного грунта, Николай Грачиков в так называемой авторской технике создавал произведения, отличающиеся богатой рельефной поверхностью. В подобной технике⁶ в 1998 году он исполнил триптих «Золотой холм» (рис. 11), где продолжил развивать принципы минималистического отношения к форме, строя композицию только на взаимодействии крупных цветовых плоскостей. В каждой из частей триптиха солирует мерцающее то темным, то светлым золото, сияющее разными оттенками на сложной, рельефной поверхности, к которой хочется невольно прикоснуться и «согреться» исходящим теплом. Грачиков ищет гармонию в фактурности поверхности, ритмическом расположении немногочисленных линий и цветовых пятен, выявляющих основную эмоцию произведения. Это одна из этапных работ художника, отличающаяся глубиной размышлений, силой эмоционального высказывания, высоким качеством исполнения.

8. Н.В. Грачиков.

Лист 1.

Из серии «Детский сон».

1992.

Бумага, гуашь.

81 x 52.

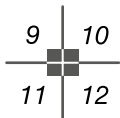
Калининградский областной музей изобразительных искусств.

Фото предоставлено

Н.В. Грачиковым

⁵ Серия «Геометрия зимы» была создана автором специально к V Международной биеннале графики стран Балтийского моря «Калининград–Кёнигсберг», художник получил за нее высшую награду — Гран-при и медаль. Серия хранится в Калининградском областном музее изобразительных искусств.

⁶ Авторская техника Н.В. Грачикова — это комплекс из различных материалов. Основой выступает картон, на который наносится своеобразный «грунт» — клеевой рельеф, всякий раз по-новому замешанный художником. В зависимости от решаемых задач в роли «красящих веществ» выступают акрил, акварель, гуашь, то по отдельности, то в совокупности. В завершении поверхность могла покрываться лаком.



9. **Н.В. Грачиков.**

Лист 2.

Из серии «Всё чисто для чистого взгляда...».

1996.

Бумага, гуашь.

В свету: 72 x 58.

Нижнетагильский музей изобразительных искусств.

Фото НТМИИ



10. **Н.В. Грачиков.**

Лист 1.

Из серии «Геометрия зимы».

1998.

Бумага, гуашь,

темпера.

64 x 88,5.

Калининградский областной музей изобразительных искусств.

Фото предоставлено

Н.В. Грачиковым



11. **Н.В. Грачиков.**

Правая часть триптиха

«Золотой холм».

1998.

Картон на ДВП,

авторская техника.

82,7 x 63.

Нижнетагильский музей изобразительных искусств.

Фото НТМИИ

12. **Н.В. Грачиков.**

Левая часть триптиха

«Обелиск поэту».

1999.

Картон, авторская техника.

99 x 78,5.

Нижнетагильский музей изобразительных искусств.

Фото НТМИИ

В 1999 году Н.В. Грачиков создает в сложной авторской технике триптих «Обелиск поэту» (рис. 12), посвященный 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина. Это произведение одновременно стало и гимном человеческому Гению, и философским осмыслением сложности пути Таланта. Грачикову посредством частной

жизненной истории русского поэта и писателя удалось создать монументальное высказывание-размышление о нем. При этом единственными элементами композиции стали серый, то глубокий, то жемчужный цвет и сама красочная поверхность — вибрирующая, разнофактурная, почти скульптурная.

В этом же году появился диптих «Незнакомый пейзаж» (рис. 13), в котором продолжились творческие эксперименты Николая Грачикова в области работы с изобразительными материалами. Авторский почерк, с его изобразительным минимализмом и одновременной сложностью цвета, живописной рельефной поверхностью и ассоциативностью образа, уже сложился и легко угадывается зрителем.

1999 год в творческой биографии Николая Владимировича примечателен и тем, что художник обратился к новому для себя, «быстрому» материалу — пастели. Созданная в этой технике серия «Апрель» (рис. 14) в целом сохраняет сложившийся метод высказывания автора, но отличается графичностью изображения. Главными элементами рисунка стали «семяющие» по всему листу короткие, горизонтальные, параллельные, плотно положенные штрихи, мягким потоком покрывающие плоскость листа. Их гармонию перерезают несколько более плотных линий, задающих динамику и напряжение, которое поддерживается контрастом цвета: коричневого — выступающего основой, и черного — ритмично его покрывающего. Стихия движения буквально увлекает за собой, и зритель, невольно втянутый в эту игру, обнаруживает, что попал в какой-то особый микромир. Художник вспоминает, что «...рисовал к выставке. Был апрель. На улице как-то грязно и серо. Эмоции совпадали с окружением и проявились в работах» [2].

Анализируя творчество Николая Грачикова второй половины 1990-х, можно говорить о достигнутой им профессиональной свободе и раскованности. Он смело дематериализует реальный мир до границ полной неузнаваемости. «Нефигуративное искусство противоположно фигуративной живописи по своей установке. Воспринимая предметную картину, зритель переживает смыслы, «навязанные» ему художником... В свою очередь, беспредметные композиции представляют собой совершенно новый тип «поэтики» [1, с. 8]. Действительно, Грачиков «назначает» зрителя на роль соавтора: понять и раскрыть замысел ему помогают память, впечатление, сопоставление, интуиция, ассоциация. «Психологизм искусства и экстра-сенсорное восприятие зрителя — принципиально новое качество жизни и культуры конца XX века» [7, с. 16]. Работая с традиционными материалами, Николай Грачиков ищет непривычные способы их использования, сочетания, что вывело процесс творчества на новый этап. Важными «элементами» произведений стали «сложно-сделанный» цвет, который при общей монохромности в тональном решении в действительности распадается на множество составляющих его оттенков, а также фактурная поверхность, рельефно выступающая над

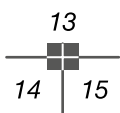
плоскостью листа. Несомненно, вторая половина 1990-х годов — это время творческого расцвета Николая Грачикова, когда его имя вышло далеко за пределы Нижнего Тагила и он стал заметной фигурой в художественной среде страны, чему в немалой степени способствовало активное участие и победы автора в престижных выставочных конкурсах.

«В переходные периоды не конкретные символы и образы, воплощающие традиционные представления, но первичные субстраты, комбинации универсальных изобразительных элементов выражают — чаще непреднамеренно — некие ощущения, предчувствия, предвидения, означивая те или иные состояния» [1, с. 9]. Создание в 2000-м году четырех листов «Коррозия» из серии «Экология» (рис. 15), выполненных гуашью, можно считать своеобразной рефлексией Н.В. Грачикова на «вхождение» в новый век и новое тысячелетие. Зритель, стараясь разобрать изображение, понимает, что перед ним не что иное, как реально существующая в природе «рыжая» ржавчина — реальный артефакт действительности. Нарочито подчеркнутая реалистичность цвета, сугубая близость к «естественному» оригиналу, антиэстетизм поверхности вызывают иллюзию предельной достоверности. Узнавание первоисточника происходит благодаря красочной поверхности, созданной словно не рукой художника, а самой природой. Так, Грачиков неприметное сделал заметным, неинтересное — любопытным, внекультурное — ценным.

Сосуществование фигуративного и абстрактного. 2000-е годы

Автор в своем искусстве XXI века по-прежнему отталкивается от жизненных впечатлений. Например, в листах серии «Март» (рис. 16), выполненных в 2005 году в авторской технике, Грачиков воссоздает образ-ощущение весны. «Осколки» плоскостей, «хрустальные» формы, лазурный холод цвета вовлекают зрителя в свою игру и передают лиричный «портрет» пробуждающейся от зимнего сна природы. Здесь, как и в серии «Коррозия», продолжают творческие искания Н. Грачикова предшествующего периода, когда он словно видит мир в гиперприближенном масштабе и таким же отражает его на листе. Автор словно «демонтирует» реальность на мелкие составляющие, прибегая к опыту передачи идеи через абстрактно-геометрическую композицию.

Начиная со второй половины 2000-х годов в творчестве Н.В. Грачикова возобновляется фигуративное начало. Художник, начавший как реалист и прошедший через абстрактный минимализм, вновь обратился к предметности. При этом произошла и смена рабочего материала — всё активнее автор работает в технике пастели.



13. **Н.В. Грачиков.**

Лист 1.

Из серии

«Незнакомый пейзаж».

1999.

Картон,

авторская техника.

78 x 96.

Нижнетагильский музей

изобразительных

искусств.

Фото НТМИИ

14. **Н.В. Грачиков.**

Лист из серии «Апрель».

1999.

Бумага, пастель.

102 x 71.

Собственность

художника.

Фото предоставлено

Н.В. Грачиковым

15. **Н.В. Грачиков.**

Коррозия. 2.

Левая часть.

Из серии «Экология».

Картон, гуашь.

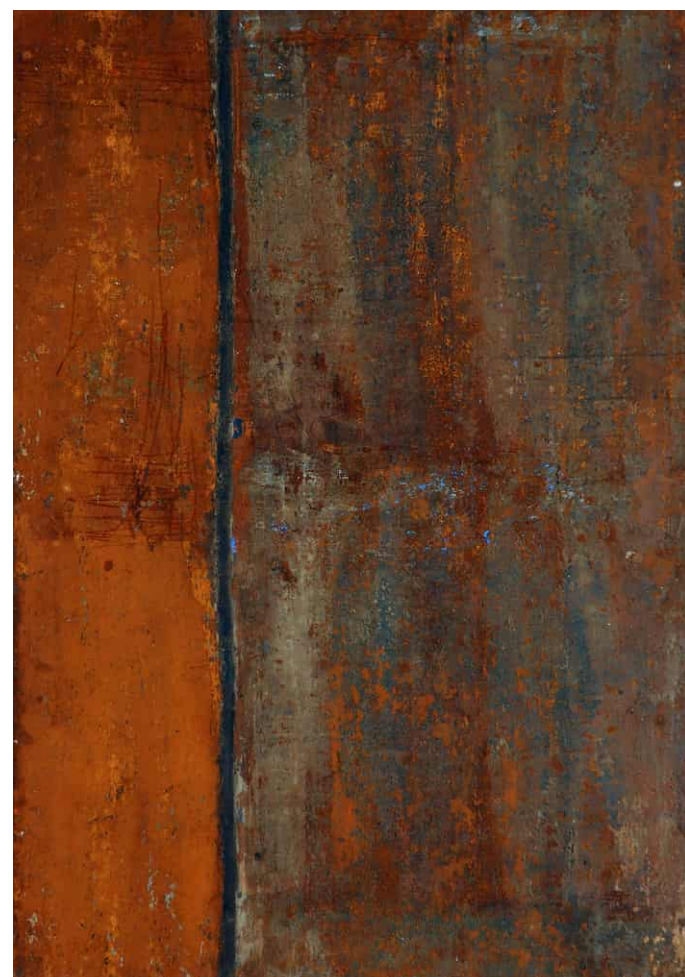
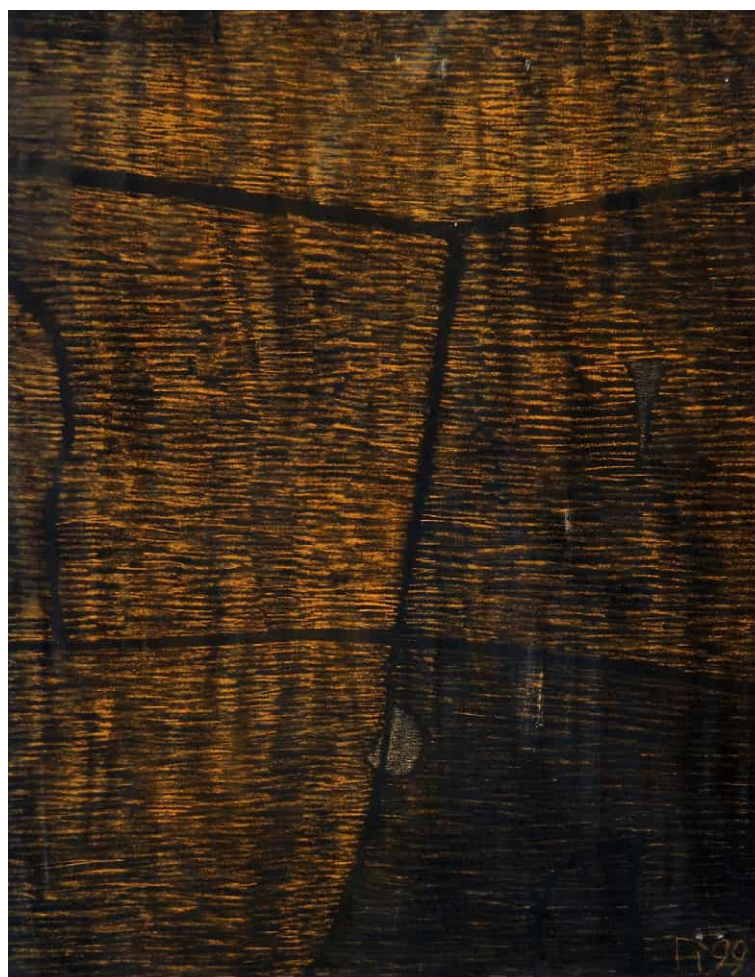
99,6 x 69,9.

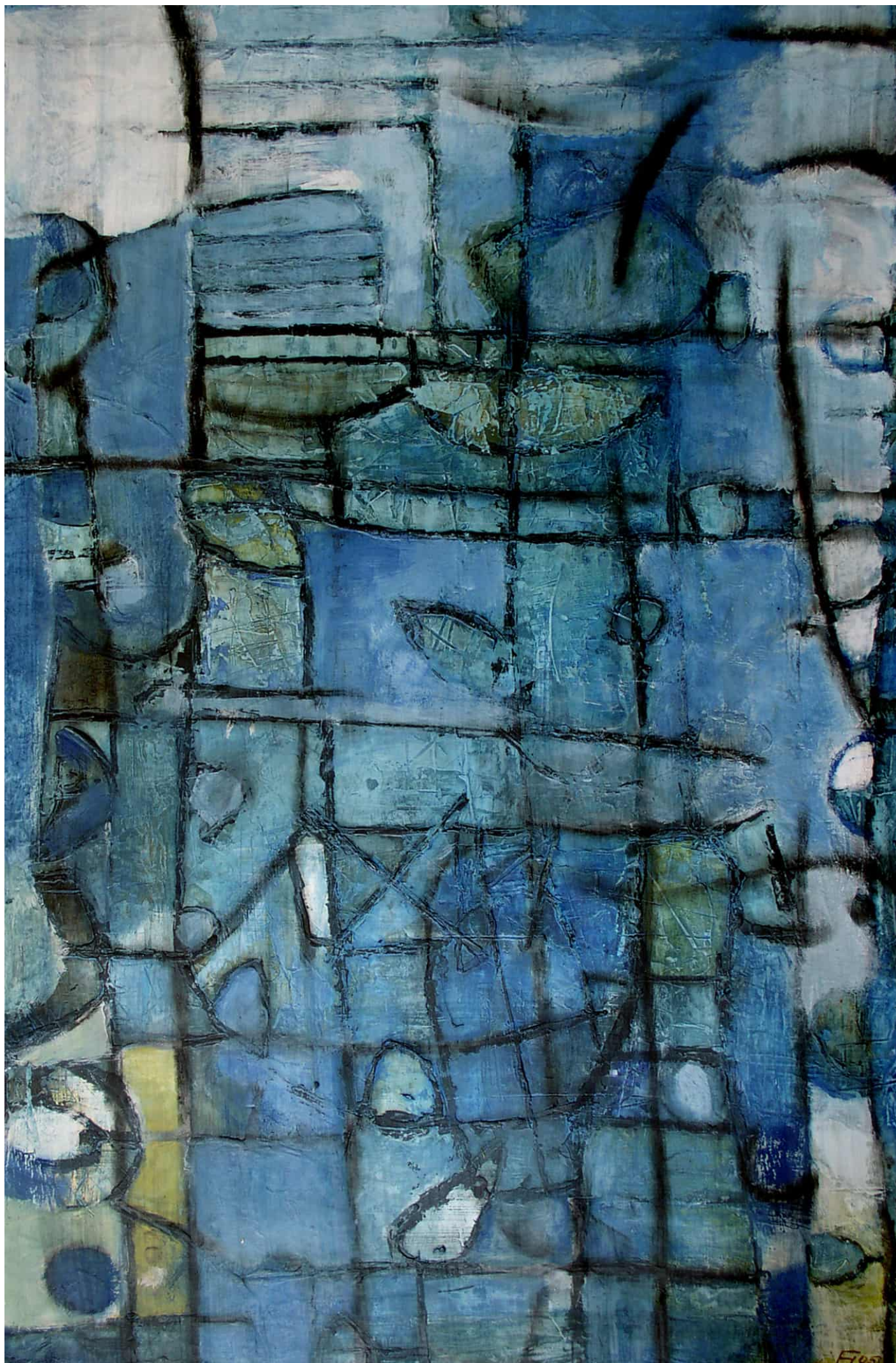
Нижнетагильский музей

изобразительных

искусств.

Фото НТМИИ





16. Н.В. Грачиков.
Лист из серии «Март».
2005.
Картон,
авторская техника.
85 x 64.
Собственность
художника.
Фото предоставлено
Н.В. Грачиковым

17. Н.В. Грачиков.
Лист из серии «Куклы».
2005.
Бумага, пастель.
55 x 80.
Собственность
художника.
Фото предоставлено
Н.В. Грачиковым



Причем если ранее этот материал был необходим Грачикову для «моментального» результата, то теперь обращение с ним выходит на совершенно иной уровень. Художник использует исключительные пластические и колористические возможности пастели, позволяющей работам быть «живописными» по цвету. Пример тому листы серии «Куклы» (рис. 17), созданные в 2005 году. Здесь автор совместил два противоположных метода рисования, когда за реалистичными фигурами первого плана он представил совершенно отвлеченное, неопределенное пространство фона. Используя эффект невесомости, парения застывших фигур в абстрактном пространстве пустоты, он достигает идеи того, что всё — вещно и одновременно эфемерно, реальное пересекается с иллюзией, быть — с небытью. Снова автор прибегает к метафоре, к иносказанию, как это было в ранней работе «Поцелуй».

Произведения Грачикова первого десятилетия 2000-х годов отражают всё то, что было достигнуто им ранее в области работы с цветом, формой, фактурой, материалами. В это время появилось больше декоративных работ с «подвижной»,

разнохарактерной стилистикой, балансирующих на грани фигуративности и абстракции. Автор варьирует ранее опробованные им способы и методы отображения действительности, которые вполне естественно сосуществуют друг с другом.

Заключение

Творческий путь каждого художника состоит из периодов, этапов, когда в создаваемых им произведениях реализуется накопленный опыт, находят воплощение те или иные идеи, что отражается в темах, образах, пластических решениях. Он не бывает ровным, точно выверенным, и потому «творчество далеко не каждого автора можно «подвести» под определенный стиль» [8, с. 15]. Действительно, трудно говорить о радикальных открытиях тагильского художника-графика Николая Грачикова, опирающегося в своем творчестве на русское беспредметное искусство 1910–1920-х годов. Однако бесспорно то, что его собственные эксперименты отвечают общим поискам ряда русских художников последней четверти XX века. При этом полного следования, копирования у Н.В. Грачикова не присутствует. Он по-своему

интерпретирует опыт прошлого и современного ему искусства, ведь новые явления «формируются в процессе диалога с “большим” миром, “большой” историей, “большой” культурой» [9, с. 24]. Идя собственным путем, опираясь на уже свершившиеся достижения, художник формировал свою индивидуальность. Его образно-пластический язык вариативен, гибок, подвижен и менялся на разных этапах профессиональной деятельности. При этом произведения Н. Грачикова всегда узнаются, есть в них своя интонация, стиль, почерк. Его дорога в искусстве — не цепь последовательных удач. Она была отмечена как всплесками творческого дарования, рождением «сильных» произведений, так и временными перерывами, ставшими своего рода «накопительными». На протяжении всей творческой деятельности автор вырабатывал и совершенствовал способы формообразования, учился «говорить» на языке предметов и структур, пластических элементов, ритма, пропорций. Собственно, это и есть та незримая траектория развития и становления творческого метода автора. След этого движения зримо «прочитывается»

в пространстве работ, где под влиянием переживаний, наблюдений, ассоциаций, размышлений художника рождался целый мир.

Преображение природы — неизменный принцип творчества Н.В. Грачикова, всегда идущего к образу от реальной действительности с личным убеждением, что «изобразительное искусство — это минимум средств выражения» [2]. Свойственную ему немногочисленность форм и предметов художник щедро «восполняет» цветовой заполненностью пространства, вызывающей широкий спектр ассоциаций. Его искусство рассчитано на творческую способность зрителя не только воспринимать изобразительное сообщение, но и, почувствовав его выразительность, самостоятельно развить и домыслить образ.

Творческая жизнь Николая Владимировича Грачикова началась в атмосфере поисков и экспериментов, характерных для отечественного искусства 1980-х годов, получила своеобразное и успешное развитие в сложной ситуации 1990-х годов, не так ярко, но продолжается и теперь с новыми целями, задачами, смыслами.

Список источников

1. Бабушкина О.В. Декодирование нефигуративности и современных арт-практик // Вопросы культурологии. 2007. № 6. С. 8–10.
2. Беседа М.Ю. Комаровой с Н.В. Грачиковым от 15.11.2007 // Архив Нижнетагильского музея изобразительных искусств. Ф. 2. Оп. 1. Д. 15. Л. 7.
3. Курманаевская Г.Л. Литографии Николая Грачикова // Мир литографии: Искусствоведческие чтения / ред. Е. Ильина, Г. Курманаевская. Нижний Тагил: [б. и.], 1998. С. 9–11.
4. Отечественная живопись 1960–1980-х годов. Основные тенденции развития / автор-составитель А.Ф. Дмитренко. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская гос. худож.-пром. акад. им. А. Л. Штиглица, 2007. 162 с.
5. Якимович А.К. Художественная культура и «новая критика» // Декоративное искусство. № 11. 1979. С. 23–25.
6. Белохонов В. Н., Курманаевская Г. Л. Педагоги-художники Нижнетагильского государственного педагогического института. Нижний Тагил: НТГПИ, 1999. 58 с.
7. Мельников Л. Пути развития культуры и искусства // Сезоны. Хроника российской художественной жизни : Ежегодник / ред.-сост. А. Сафарова. М.: Галерея «Времена года», 1995. С. 15–17.
8. Манин В.С. О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50-х – начала 70-х годов // Советское искусствознание. Выпуск 2 : Сборник статей / редкол.: В.М. Полевой и др. М.: Советский художник, 1980. С. 5–40.
9. Якимович А.К. Советское изобразительное искусство 1970-х – начала 1980-х годов // Советское искусствознание. Выпуск 19 : Сборник статей / редкол.: В.М. Полевой и др. М.: Советский художник, 1985. С. 29–64.

References

1. Babushkina, O.V. (2007) 'Decoding of non-figurativeness and modern art practices', *Voprosy kul'turologii = Questions of cultural studies*, (6), pp. 8–10. (In Russ.)
2. Anon. (no date) *Conversation M.Yu. Komarova with N.V. Grachikov November 15, 2007*. Archive of the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts, coll. 2, aids 1, fol. 15, p. 7. (In Russ.)
3. Kurmanaevskaya, G.L. (1998) 'Lithographs by Nikolai Grachikov', in Ilyina, E. and Kurmanaevskaya, G. (eds) *The World of Lithography: Art History readings*. Nizhny Tagil: s.n. (In Russ.)
4. Dmitrenko, A.F. (comp.) (2007) *Domestic painting of the 1960s – 1980s. The main trends of development*. Saint Petersburg: Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design. (In Russ.)
5. Yakimovich, A.K. (1979) 'Art culture and new criticism', *Dekorativnoe iskusstvo = Decorative art*, (11), pp. 23–25. (In Russ.)
6. Belokhonov, V. and Kurmanaevskaya, G. (1999) *Teachers-artists of the Nizhny Tagil State Pedagogical Institute*. Nizhny Tagil: Nizhny Tagil State Pedagogical Institute. (In Russ.)
7. Mel'nikov, L. (1995) 'Ways of culture and art development', in Safarova, A. (ed.) *Seasons. Chronicle of Russian artistic life*. Moscow: Vremena goda Gallery, pp. 15–17. (In Russ.)
8. Manin, V.S. (1980) 'About some typological properties of Soviet art of the late 50s – early 70s', in: *Soviet Art Studies*, Issue 2. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, pp. 5–40. (In Russ.)
9. Yakimovich, A.K. (1985) 'Soviet fine art of the 1970s – early 1980s', in: *Soviet Art Studies*, Issue 19 Moscow: Sovetskiy khudozhnik, pp. 29–64.. (In Russ.)

Информация об авторе

Комарова Мария Юрьевна, заместитель директора по учету и хранению, хранитель коллекции «Графика», Нижнетагильский музей изобразительных искусств, Нижний Тагил, Российская Федерация, graph@artmnt.ru

Information about the author

Maria Yurievna Komarova, Deputy Director for Accounting and Storage, Curator of the Graphics collection, Nizhny Tagil Museum of Fine Arts, Nizhny Tagil, Russian Federation, graph@artmnt.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 29.03.2022; одобрена после рецензирования 04.08.2022; принята к публикации 15.08.2022.

The article was received by the editorial board on 29 March 2022; approved after reviewing on 04 August 2022; accepted for publication on 15 August 2022.



Научная статья
УДК 7.036/.037+721.012
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.013

Путь к абстракции через модус дизайнерского мышления: художественные эксперименты Вениамина Степанова



Копосова Любовь Валентиновна ^a

^a Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург,
Российская Федерация

^a dobryvecher@mail.ru

Аннотация. В статье затрагивается тема одного из вариантов формирования модернистских абстрактных и тяготеющих к абстракции форм творчества. Рассматривая подходы и характер деятельности одного из наиболее интересных художников Свердловска/Екатеринбурга Вениамина Степанова, автор проводит параллели эстетических предпочтений, характера его художественного видения в области дизайна, монументально-декоративного искусства, графики и станковой скульптуры. Сформировавшийся в период трансформации подходов в художественном творчестве, проникновения в страну общемировых тенденций в области искусства художник оказался, в том числе в силу своего характера, на передовой возрождающейся системы дизайнерского образования и творчества. Уникальное сочетание дизайнерского, структурного мышления, силы восприятия, свойственной художникам монументалистам, великолепного чувства материала и внутренней свободы позволило Вениамину Степанову на всём протяжении творческого пути находиться в сфере нового, востребованного и до сих пор актуального искусства. Рассмотрение на равных различных сфер художественной деятельности — скульптуры, графики и дизайна, который часто вообще выводят за пределы художественного поля, — позволяет определять их как единую составляющую, сформировавшую оригинального и разностороннего художника.

Ключевые слова: модернизм, абстракция, дизайн, монументально-декоративное искусство, Вениамин Степанов, Сенежская студия

Благодарности. Автор благодарит за предоставленные фотографии Издательский дом «Автограф» и лично Виктора Ивановича Реутова.

Для цитирования: Копосова Л.В. Путь к абстракции через модус дизайнерского мышления: художественные эксперименты Вениамина Степанова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 158–167. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.013>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/899>

Original article

The path to abstraction through the mode of design thinking: artistic experiments by Veniamin Stepanov

Lyubov V. Kopusova ^a^a Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation^a dobryvecher@mail.ru

Abstract. The article touches upon the subject of one of the options for the formation of modernist abstract and gravitating towards abstraction forms of creativity. Considering the approaches and nature of the activities of one of the most interesting artists of Sverdlovsk/Yekaterinburg, Veniamin Stepanov, the author draws parallels between aesthetic preferences, the nature of his artistic vision in the field of design, monumental and decorative art, graphics and easel sculpture. Formed during the period of transformation of approaches in artistic creativity, the penetration of global trends in the field of art into the country, the artist found himself, among other things, by virtue of his character, at the forefront of the resurgent system of design education and creativity. A unique combination of design, structural thinking, the power of perception inherent in monumental artists, a great sense of material and inner freedom allowed Veniamin Stepanov to be in the field of new, sought-after, and still relevant art throughout his creative path. Consideration on equal terms of various spheres of artistic activity — design, which is often generally taken out of the artistic field, sculpture, graphics, allows us to define them as a single component that formed an original and versatile artist.

Keywords: modernism, abstraction, design, monumental and decorative art, Veniamin Stepanov, Senezh studio

For citation: Kopusova, L.V. (2022) 'The path to abstraction through the mode of design thinking: artistic experiments by Veniamin Stepanov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 158–167.

doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.013. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/899> (In Russ.)

Acknowledgments. The author thanks the Autograph Publishing House and personally Viktor Reutov for the photographs provided.

Введение

Уже давно ушла в прошлое тенденция прописывать модернистские и постмодернистские формы искусства исключительно в столицах — Москве и Петербурге. Децентрализация, большая оттепельная открытость пусть совсем на короткий срок привели к появлению локальных очагов художественной культуры. И одним из наиболее значимых среди таких центров был Свердловск/Екатеринбург.

Триггером активизации художественной жизни Екатеринбурга стал комплекс обстоятельств, хотя даже он не всегда способен объяснить тот всплеск в различных креативных сферах (литературе,

театре, кино, живописи, дизайне и т.д.), который произошел в 1970–1990-е годы в Екатеринбурге [1, 2, 3]. «Все отмечали, что на Урале появляется крупный центр монументального искусства, всерьез говорили об “уральском стиле”, об “уральском почерке”. Действительно, традиции дореволюционного промышленного искусства и декоративно-прикладного творчества края давали о себе знать. Художники-монументалисты в 1970-х годах тяготеют больше к созданию монументально-декоративных композиций, а сюжеты советской истории и образы деятелей коммунистического движения стремятся решить с большей стилизацией и декоративностью» [4, с. 65].

Особенности художественной жизни второй половины XX века в Советском Союзе

«В начале 1990-х творческая жизнь в российских регионах концентрировалась вокруг лидеров, чей профессиональный авторитет сформировался в 60–70-е годы XX столетия. Именно они задавали тон на художественных выставках» [5, с. 42]. Одним из таких ярких представителей нового искусства на Урале стал Вениамин Степанов. 1963 — год окончания В. Степановым Уральского училища прикладных искусств в Нижнем Тагиле — совпал с первой (послевоенной) волной интереса к дизайну. Художник начинает свою деятельность в Специальном художественно-конструкторском бюро в качестве художника-конструктора, параллельно выполняя монументально-декоративные работы, до сих пор украшающие Екатеринбург. Любопытно, что при формальном отклонении большого числа монументальных произведений (особенно неидеологической тематики — мозаик, росписей, рельефов) от стилистики соцреализма художники монументально-декоративного искусства негласно находились практически на вершине художественной иерархии. Вениамин Степанов, в частности, вспоминал, что при почти каждом приеме его эскизов для монументальных работ или самих работ ему высказывались претензии в формалистских поисках, и всё же работы принимались «в последний раз». То, что его художественные поиски с трудом, но всё же в очередной раз принимались, говорит в первую очередь об очевидной и неоспоримой мощи его таланта.

Искусство играет очень важную и сложную роль в формировании ментальности, встраиванию отдельной личности в меняющуюся действительность. И в художественной среде, частично в официальной, но большей частью в неофициальной в 1960–1980-х годах происходили значительные изменения в области эстетики и эпистемологии художественного творчества. Однако в рамках официальной системы художественного образования, в наиболее значимых с точки зрения идеологии формах визуального искусства — живописи и скульптуре — отсутствовала возможность формальных поисков, экспериментов. Это вынуждало художников, ищущих нового понимания искусства и способов выразительности, уходить в гораздо менее идеологически регламентированные формы творчества — от книжной иллюстрации до дизайна. Именно в этих областях подчас закладываются и развиваются направления и формы российского модернизма. Мы остановимся на истоках только одного из них — абстракции.

Абстрактная живопись и скульптура по сути своей кардинально отличается от живописи на основе нарратива. Современные

исследования особенностей визуального восприятия позволяют определить классическую, сюжетную и абстрактную живопись как различные формы деятельности мозга. Другими словами, мастера сюжетной и абстрактной форм, можно сказать, по-разному мыслят. И при формальном главенстве соцреализма с его принципами изобразительности, нарративности должны были существовать сферы художественной деятельности или факторы, благодаря которым художники, мыслящие иным образом, могли реализоваться и совершенствовать свое художественное видение. Таких факторов было несколько. Однако для нас важны две сферы, подпитывавшие абстракционистские, поставангардные искания художников, — монументально-декоративное искусство и возродившийся к 1960–1980-м годам интерес к сфере дизайна как системе эстетической организации объектов быта и промышленности, подхватившего эстафету от традиционных форм декоративно-прикладного искусства. Генетически связанный не с изобразительной стороной искусства, а с обобщенной, абстрагированной образностью прикладного искусства дизайн в СССР имел еще один источник, связанный с трансформациями чистой формы и пространства, — архитектуру. Часто именно архитекторы начинали успешно заниматься дизайном. Почти столь же нежанровым и формалистским в своих проявлениях, при декларируемом наличии сюжета, было монументально-декоративное искусство. Изменение структуры изобразительности, декоративность, стилизация до уровня беспредметности легко оправдывались особым языком монументального искусства.

Именно эти две сферы художественной деятельности часто и становились в советское время истоком формирования абстрактной и тяготеющей к абстракции форм художественного творчества — от живописи и скульптуры до инсталляций и элементов перформансов.

Существенным отличием в функционировании искусства на Западе и в советском пространстве является не только временная несоотнесенность, но и очень разный характер встраивания художественных процессов в структуру общества. Для официального советского искусства основной, если не единственной, функцией искусства была идеологическая, воспитательная, в то время как искусство за рубежами Советского Союза имело возможность проявлять себя гораздо разнообразнее. Естественным следствием такой ситуации стала многоликость форм художественной деятельности — от классической и абстрактной живописи до дизайна, от костюма в кино и на сцене до fashion- и textile-арта. И всю эту многомерную структуру искусства вмещала в себя гораздо более свободная система образования, задачей

которой и было осознание быстро меняющихся ментальных, художественных, технических процессов в обществе [6, с. 46–47].

Как правило, необходимая для трансформации общества критическая масса новаторски мыслящих людей, художников в том числе, традиционно формируется в структуре системы образования. На западе она формировалась в заведениях, подобных Баухаузу, а позже в школах искусств типа колледжа Блэк-Маунтин (Black Mountain College) или Высшей школы искусств Милтона Эйвери (Milton Avery Graduate School of the Arts). Система художественного образования в Советском Союзе кардинально отличалась централизованностью, зарегулированностью, невозможностью свободного развития и использования альтернативных методик образования. Ростки независимого художественного образования, основанного на авторских методиках и подходах, подобных московской Студии Белютина, были единичны и не имели возможности продвижения. Однако в 1960-х годах появилась образовательная структура, не являвшаяся официально учебным заведением, однако вклад в распространение передовых идей которой, особенно в области дизайна, сложно переоценить: «В 1964 г. в Доме творчества была создана экспериментальная студия “Сенеж” под руководством Е.А. Розенблюма и К.М. Кантора. <...> В Сенежской студии (с 1967 г. Центральная учебно-экспериментальная студия художественного проектирования) дизайнеры занимались не только конструированием различных объектов, но и рисованием, живописью, фотографией. Главная идея заключалась в создании целостного художественного пространства, пригодного для всех сторон творческой деятельности человека» [7, с. 15].

Истоки образности в творчестве Вениамина Степанова

Очевидно, что на формирование творческой личности Вениамина Степанова оказала влияние его учеба в 1966–1970 гг. в организованной всего несколько лет назад Центральной учебно-экспериментальной студии Союза художников СССР (Сенежская студия), сыгравшая большую роль в развитии теории и практики различных направлений дизайна. В качестве консультантов и лекторов в студию приглашались признанные в этой области отечественные и зарубежные практики и теоретики архитектуры и дизайна.

На новаторские художественные тенденции, в которые художник погрузился в процессе обучения в студии, наложилось его умение как камнереза чувствовать и работать с материалом, фактурой,

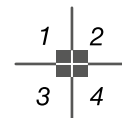
объемом, что отразилось в его многочисленных монументально-декоративных произведениях, работах над эскизами городской скульптуры, ни один из проектов которой, к сожалению, не был реализован. Передовой характер мышления В. Степанова проявлялся не только в его творчестве, но и в строе жизни. Окончив училище, он начинает работать художником конструктором в недавно организованном Специальном художественно-конструкторском бюро, в последующем ставшем уральским филиалом ВНИИТЭ¹. После ухода из института технической эстетики в начале 1970-х годов Вениамин Степанов становится одним из организаторов (совместно с В. Малиновым, В. Дьяченко, Е. Арбеновым, Л. Скворцовым) Дизайн-центра на ул. Красноармейской. Первоначально это было больше похоже на клуб по интересам, для самообразования, где организовывали лекции по философии, встречи со значимыми и интересными художниками, искусствоведами. Будучи единственным в достаточно большой команде членом Союза художников с опытом выставочной работы, Степанов занимался экспозиционной деятельностью Центра. Необычным для Екатеринбурга в этих выставках было в первую очередь то, что выставляли не классические формы искусства и даже не образцы или эскизы монументальных работ, на которых все в той или иной мере зарабатывали, а в основном дизайнерские проекты.

Уже это стремление показать не некий изобразительный мотив, а образ, структуру, форму и через них выразить идею свидетельствовало о стремлении прийти к чистой, структурной, концептуальной конструкции, самодостаточной своей, возможно, сдержанной эстетикой для выражения сути. Своеобразный супрематизм, соединенный с уходящим в восточную традицию пониманием структуры и материала. Подобный подход в творчестве потом не раз проявится в различных циклах работ В. Степанова. Творчеству художника всегда была присуща «встроенность», диалогичность с мировым художественным процессом. Кроме того, художнику, вероятно, была близка идея Павла Филонова о сделанности картин и рисунков, которые должны быть такими, чтобы люди всех стран мира приходили на них молиться, его принцип разъятия видимого на составляющие элементы и собирания из них нового мира. «Делайте картины и рисунки, равные нечеловеческим напряжением воли каменным храмам Юго-Востока, Запада и России»² (Цит. по: [8, с. 71]).

Абстрактность работ В. Степанова происходит из природных растительных форм. Особенно интересными нам кажутся циклы с травами. Графические, похожие то на распускающиеся

¹ ВНИИТЭ — Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики.

² Филонов П.Н. Интимная мастерская живописцев-рисовальщиков «Сделанные картины». СПб.: Мировой расцвет, 1914.



1. В.А. Степанов.
Травинка.
Серия «Травы».
2002.
Жесть, цинк.
47 x 10 x 10.
Фото: ИД «Автограф»

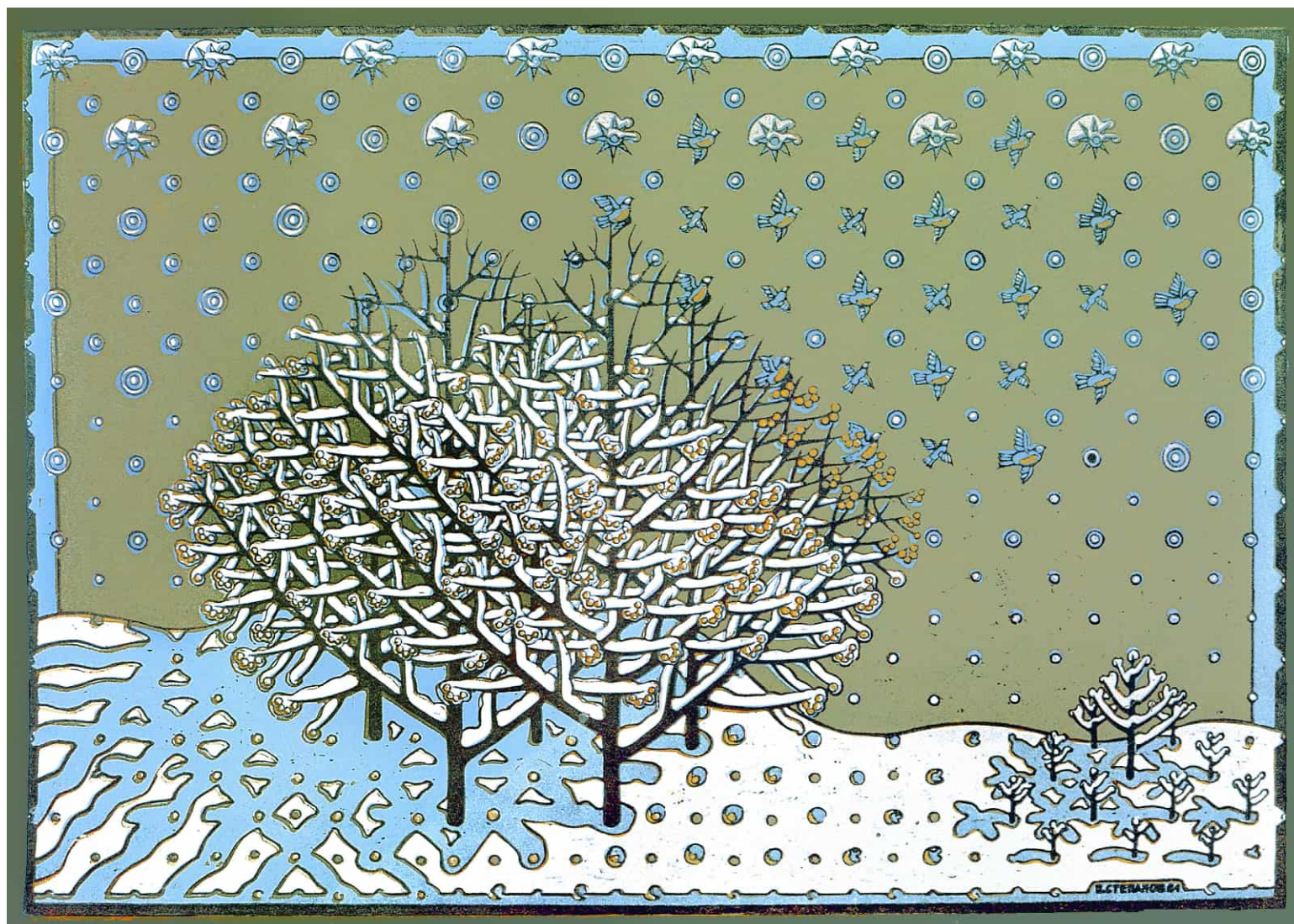
2. В.А. Степанов.
Малый храм в траве.
Серия «Травы».
2002.
Жесть, цинк.
45 x 25 x 20.
Фото: ИД «Автограф»

3. В.А. Степанов.
Травинка.
Серия «Травы».
2002.
Жесть, цинк.
47 x 25 x 15.
Фото: ИД «Автограф»



4. В.А. Степанов.
Травы, несущие упавший лист.
2012.
Аппликация
по деревянному каркасу.
45 x 45 x 55.
Фото: ИД «Автограф»

5. В.А. Степанов.
 Серия «Времена года».
 1984.
 Цветная линогравюра.
 45 x 60.
 Фото: ИД «Автограф»



цветы, то на тянущийся к свету тростник, то россыпью мелких листьев-стрел растворяющиеся в пространстве, скульптурные «травянистые» объекты обладают самодостаточностью и особым магнетизмом при абсолютной простоте и чистоте форм и линий. В графических циклах и скульптуре Вениамина Степанова травы предстают совершенно особым, параллельным миром, образность и структура которого уходит корнями в архаическую, мифопоэтическую реальность. Этот мир, имея необходимую полноту и глубину, подойдя к состоянию подлинной структурности, включает в себя ощущение мистериальности, эпо-мифологическую трансформацию временного и пространственного континуума. Поэтому графические образы так легко и естественно, не нарушая целостности ощущения материала, переходят в скульптуру, перетекают из материала в материал, причем часто с диаметрально противоположными его характеристиками, — от жести и керамики до текстиля (рис. 1–4). Растительный мир предстает у Степанова в различных ипостасях — от храма природы с готическими нервюрами

ветвей до жизни куста во «Временах года» (1984, рис. 5) с образностью пространства и семантикой, характерной для народного орнамента.

Художник начинает работать с этой темой еще с 1970-х годов, впервые завоженный образами болотных трав («Трава на болоте», 1975, рис. 6). Травы постоянно сопровождают его в творчестве (рис. 7) — сухие, закованные в панцирь смерти, но уже отдавшие свою душу молодой траве, пассивные, заполняющие пространство «до неба», одинокие, устремленные ввысь, сломанные...

Мир трав Степанова архаичен, заветен. Для профанного мира естественно различение пространства и времени, сакральное же пространство их соединяет, «растворяет временность и смертность отдельного знака в бессмертии его общего значения» [9, с. 190]. Поэтому, вероятно, совершенно не случайны образные параллели Степанова в циклах трав и «Иконных пейзажах» (1992, рис. 8), где персонажи традиционного иконографического сюжета оказываются той же системой естественной природной структуры. Весь простор «травности» Степанова направлен



6. В.А. Степанов.

Трава на болоте.

1975.

Цветная линогравюра.

86 x 61.

Фото: ИД «Автограф»

7. В.А. Степанов.

Лист 2.

Серия «Сухие травы».

1998.

85 x 60.

Бумага, типографская

краска.

Фото: ИД «Автограф»

на «самораскрытие пространства как такового, на сотрудничество с ним, складывающееся в процессе обживания, оживотворения, одухотворения пространства... Во всяком случае для мифопоэтического сознания пространство принципиально отлично и от бесструктурного, бескачественного геометрического пространства, доступного лишь измерениям, и от реального пространства естествоиспытателя, совпадающего с физической средой, в которой наблюдаются соответствующие физические явления» [10, с. 58]. Отсюда особая образность и названий работ и циклов, от достаточно привычного «Поклонения цветущему кусту» (1993) до «Панциря мертвой травы» (1991, рис. 9).

Травы Степанова овеществляются совершенно особым образом — так же, как в восточной традиции вещь, объект становится имманентной концентрацией пространства, пронизанного единой энергией. При этом художник как будто стремится оторвать объект от субъекта, познающего его, остранить для нас мир травы, он заставляет нас «вслушиваться» в суть сакрализованного пространства и вещи-травы, почувствовать

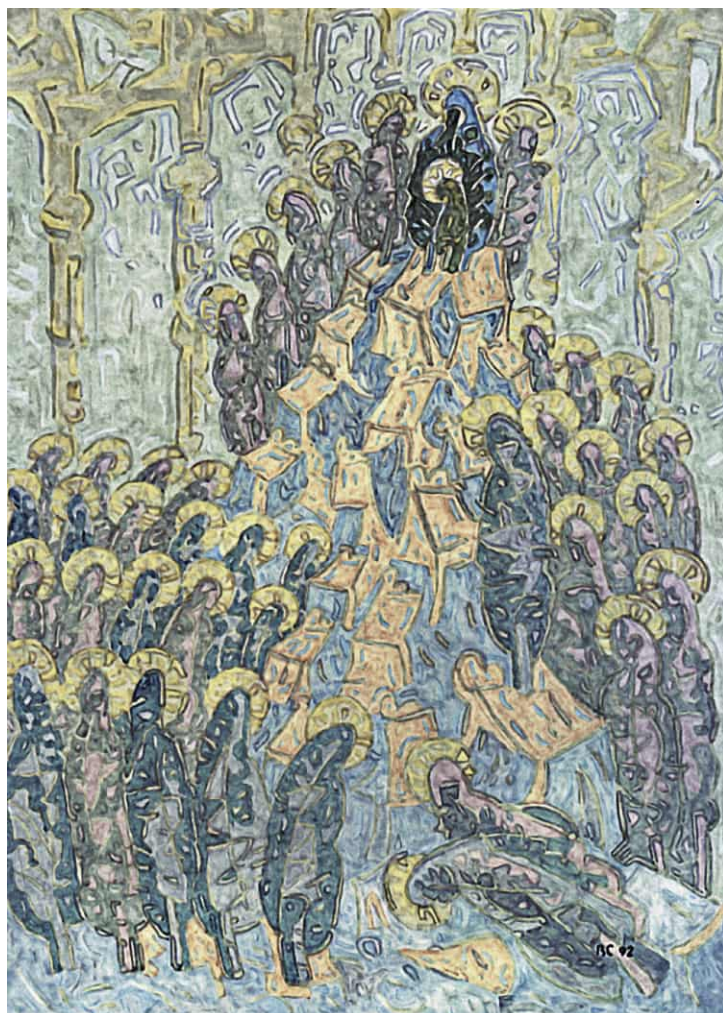
их вибрации. «Трава всегда интересовала и волновала своей сезонной живучестью и похожестью жизненных ситуаций на человеческие взаимоотношения. Трава, так же как и человеческие сообщества, может быть воинственной и мирной, взрываться, любить или ненавидеть — как люди» [11, с. 4].

Выполненные различными материалами растения постоянно варьируют уровень своей проявленности, от почти иллюстративных, эмоциональных («Травы», 1978) до абстрактно-орнаментальных (серия «Травы и бетон», 1989; серия «Орнамент», 2000).

Степанов увлекался язычеством. И особую образность, характерную именно для архаического, мифологического сознания, синтетичную и синестезийную, мы можем проследить во всём творчестве художника. Переживание одухотворенного материала и вещи находит отражение в скульптурных травах с использованием текстиля — «потому, что травам тоже бывает холодно и их надо одеть»³. Они тесно, почти по-родственному связаны с одетыми в текстиль (потому что им тоже холодно) опавшими листьями, превратившимися в забавные травы-листья-существа.

³ Интервью Л.В. Копосовой с В. Степановым, 2018. Архив Л.В. Копосовой (не опубликовано).

8. **В.А. Степанов.**
Предстоящие.
 Серия
 «Иконные пейзажи».
 1992.
 Бумага,
 типографская краска.
 85 x 60.
 Фото: ИД «Автограф»



9. **В.А. Степанов.**
Панцирь мертвой
травы.
 1991.
 Картон, гуашь.
 90 x 30.
 Фото: ИД «Автограф»



Образ растения, как «языческий знак, рождающийся из семени травы. Прорастает семя — меняется пейзаж, формируется — прорастает и созревает — небо. Изменение пейзажа — как программа, заложенная в семени» [12]. Травы живут своей жизнью. Они хотят летать или быть человеком, они любят и душат, живут и страдают. Текстильная скульптура становится уютным памятником листу, героически упавшему с высоты дерева, высоты, которую трава не в состоянии осознать. Лист, падающий сверху на траву, оказывается в таком же заколдованном мире живущих своей жизнью травинок, прихотливых кружев металлических то ли деревьев, то ли пенистой волны, поднятой ветром, стрелок бутонов, тянущихся из земли и готовых раскрыться фантастическим цветком или всё же превратиться в опавший замерзший, окуклившийся лист, закутанный в текстиль.

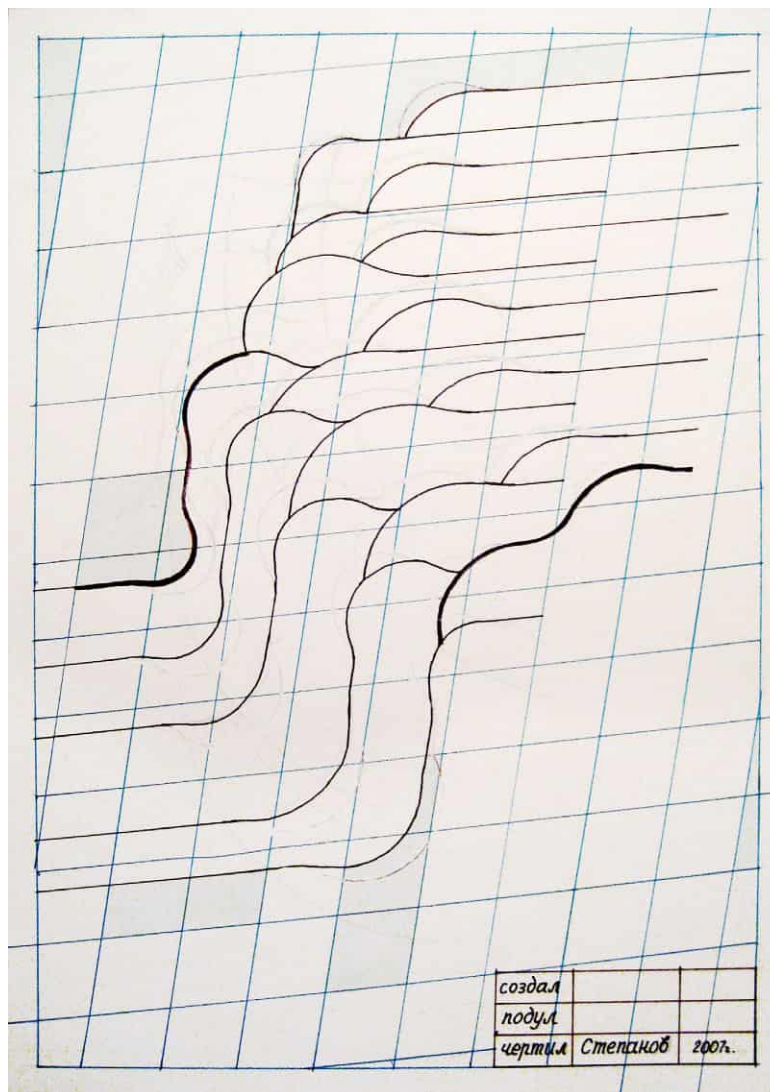
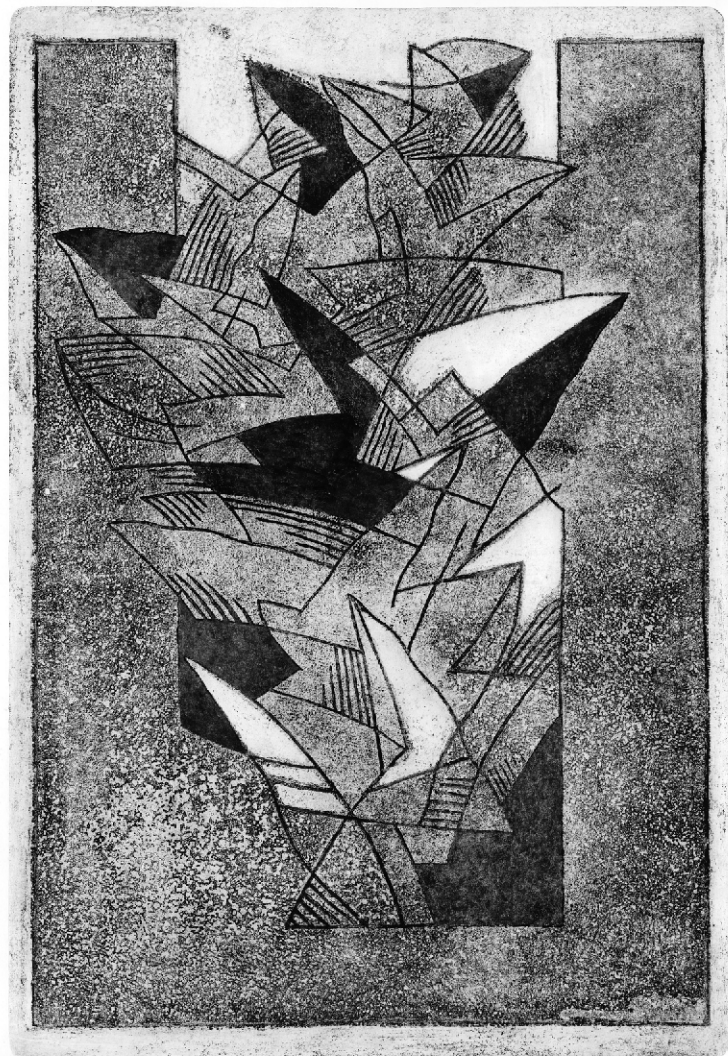
Выводы

Особенностью принципа абстрагированности в творчестве В. Степанова становится не импульсивная, импровизационная, основанная на случайности композиция работы, а соответствующая четкой организованности дизайнерского

характера мышления конструктивность, крепкая «сделанность», продуманность.

Стилизированные, почти абстрактные образы из серии «Травы и бетон» (1989, рис. 10) перетекают в структуры и формы орнаментальные, декоративно-народные («Четыре праздника года», 1984), возвращаются обратно в изобразительность и вновь концентрируются, сворачиваются почти до знака, как в серии 2007 года «Чертежи» («Чертеж свежего ветра», 2007, рис. 11), однако не теряют своей художественности и внутреннего напряжения. Художник в своем творчестве создает своеобразный круговорот образов, обобщений, структур, единый и неповторимый. Естественный, природный цикл жизни воплощается в творчестве художника с особенным видением, соединяющим архаичную чувственность вещи, объекта и структуру нового мышления.

Уникальность творчества Вениамина Степанова, таким образом, сложилась на основе нескольких факторов, напрямую связанных с деятельностью мастера в области дизайна и монументально-декоративного искусства. Передовой характер мышления выразился не только в том, что он творил в период становления дизайна в стране. Он воплотился в постоянном



10. **В.А. Степанов.**
Серия «Травы и бетон».
1989.
Офорт.
50 x 35.
Фото: ИД «Автограф»

11. **В.А. Степанов.**
Чертеж свежего ветра.
Серия «Чертежи».
2007.
75 x 50.
Цветной картон,
типографская краска.
Фото: ИД «Автограф»

поиске новых форм выразительности, свободе работы с различными материалами, легкостью перехода от одной формы творчества к другой, от одного материала к другому в зависимости от концепции работы и поиска новых, неожиданных возможностей. В отличие от работ наследия

художников 1970–1990-х, творчество Вениамина Степанова на всём протяжении оставалось цельным по эстетической программе и разнообразным по приемам. Все его работы, будь то графические серии, монументально-декоративные работы или станковая скульптура, и по сей день актуальны.

Список источников

1. Галеева Т.А. Скандал на улице Сурикова, 31. Свердловские неформалы в 1987 году // Вестник Уральского отделения РАН. 2012. № 1 (39). С. 135–148.
2. Галеева Т.А. Альтернативные художественные практики позднего социализма и эпохи перестройки в регионах России: случай Свердловска/Екатеринбурга // 千葉大学大学院人文社会科学研究科研究プロジェクト報告書 [Отчеты об исследовательском проекте Высшей школы гуманитарных и социальных наук Университета Тиба]. Вып. 313. Тиба: Высшая школа гуманитарных и социальных наук, Университет Тиба, 2017. С. 7–20. URL: <https://opac.ll.chiba-u.jp/da/curator/103062/S18817165-313-P007-GAL.pdf>
3. Галеева Т.А. Современное искусство Екатеринбурга. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2017. 76 с.
4. Алексеев Е.П., Черепов В.А., Ярков С.П. Памятники монументального искусства Свердловской области. Екатеринбург: Сократ, 2008. 152 с.
5. Бойцова Т.И. Социокультурный аспект художественной жизни российских регионов 1990-х годов. Традиции и новая культурная парадигма // Трансформация старого и поиски нового в культуре и искусстве 90-х годов XX века : материалы научной конференции / ред. С.Н. Левандовский. Санкт-Петербург: Рейвснаб, 2020. С. 39–45.

6. Levy R. Design Education: Time to Reflect // *Design Issues*. 1990. Vol. 7, № 1. P. 42–52. <https://doi.org/10.2307/1511470>
7. Власов В.Г. Объект, предмет, вещь: симулякры предметного творчества и беспредметного искусства. Исследование соотношения понятий. Часть 2. Вещный мир и его проекция в дизайне // *Архитектон: Известия вузов*. 2019. № 4 (68). URL: http://archvuz.ru/2019_4/20/
8. Павел Филонов и его школа / сост.: Е. Петрова, Ю. Хартен. Köln: DuMont, 1990. 343 с.
9. Пастернак Б.Л. Замечания к переводам из Шекспира // Пастернак Б.Л. Об искусстве. М.: Искусство, 1990. С. 175–191.
10. Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Том 1. Теория и некоторые частные ее приложения. М.: Языки славянских культур, 2004. 814 с.
11. Вениамин Степанов. Графика. Скульптура : каталог выставки. Екатеринбург: Автограф, 2012. 48 с.
12. Вениамин Степанов. Живопись, графика. Екатеринбург: Автограф, 2008. 333 с.

References

1. Galeeva, T.A. (2012) 'Scandal on Surikov Street, 31. Sverdlovsk informals in 1987', *Vestnik Ural'skogo otdeleniya RAN = Bulletin of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences*, 1(39), pp. 135–148. (In Russ.)
2. Galeeva, T.A. (2017) 'Alternative artistic practices of late socialism and the era of perestroika in the regions of Russia: the case of Sverdlovsk/Ekaterinburg', in *Chiba University Graduate School of Humanities and Social Sciences Research Project Reports*, issue 313. Chiba: Chiba Daigaku Daigakuin Jinbun Shakai Kagaku Kenkyūka, pp. 7–20. Available from: <https://opac.ll.chiba-u.jp/da/curator/103062/S18817165-313-P007-GAL.pdf> (accessed 01.02.2022). (In Russ.)
3. Galeeva, T.A. (2017) *Contemporary art of Ekaterinburg*. Ekaterinburg: Ural University. (In Russ.)
4. Alekseev, E.P., Cherepov, V.A. and Yarkov, S.P. (2008) *Monuments of monumental art of the Sverdlovsk region*. Ekaterinburg: Socrates. (In Russ.)
5. Boytsova, T.I. (2020) 'Sociocultural aspect of the artistic life of Russian regions in the 1990s. Traditions and a new cultural paradigm', in Lewandowskiy, S.N. (ed.) *Transformation of the old and the search for the new in culture and art of the 90s of the XX century* [Conference proceedings]. Saint Petersburg: Reyvsnab Publ., pp. 39–45. (In Russ.)
6. Levy, R. (1990) 'Design Education: Time to Reflect', *Design Issues*, 7(1), pp. 42–52. doi: 10.2307/1511470.
7. Vlasov, V.G. (2019) 'Object, subject, thing: simulacra of objective creativity and non-objective art. Study of the correlation of concepts. Part 2. The real world and its projection in design', *Architecton*, 4(68). Available from: http://archvuz.ru/2019_4/20/ (accessed 01.02.2022). (In Russ.)
8. Petrova, E. und Harten J. (comp.) (1990) *Pawel Filonow und seine Schule*. Köln: DuMont. (In German)
9. Pasternak, B.L. (1990) 'Comments on translating Shakespeare', in Pasternak, B.L. *About art*. Moscow, Iskusstvo, pp. 175–191. (In Russ.)
10. Toporov, V.N. (2004) *Studies in etymology and semantics. Volume 1: Theory and some of its particular applications*. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur. (In Russ.)
11. Anon. (2012) *Veniamin Stepanov. Graphics. Sculpture* [Exhibition catalog]. Ekaterinburg: Autograph. (In Russ.)
12. Anon. (2008) *Veniamin Stepanov. Painting, graphics* [Exhibition catalog]. Ekaterinburg: Autograph. (In Russ.)

Информация об авторе

Копосова Любовь Валентиновна, преподаватель, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация, dobryvecher@mail.ru

Information about the author

Lyubov Valentinovna Kopusova, Lecturer, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russian Federation, dobryvecher@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 11.05.2022; одобрена после рецензирования 27.07.2022; принята к публикации 30.07.2022.

The article was received by the editorial board on 11 May 2022;
approved after reviewing on 27 July 2022; accepted for publication on 30 July 2022.



Научная статья
УДК 7.036/037(571.63)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.014

Персоналии «второй волны русского авангарда» в изобразительном искусстве Приморья: Фёдор Морозов



Левданская Наталья Андреевна ^a

^a Приморская государственная картинная галерея, Владивосток, Российская Федерация
^a Ina293@mail.ru

Аннотация. Для автора статьи тема экспериментальных поисков художников Приморья конца XX — начала XXI в., которые вписываются в рамки второй волны русского авангарда, — главная. В разные годы опубликован ряд статей, защищена кандидатская диссертация, осуществлен ряд выставочных проектов. В данной статье сосредоточено внимание на одном из ярких и своеобразных представителей этого направления — Фёдоре Михайловиче Морозове. В отличие от большинства его сподвижников Морозов на протяжении более полувека твердо придерживается линии авангардных поисков. Он глубоко, как никто другой, изучал мировое изобразительное искусство, увлекаясь творчеством не только самых известных и популярных мастеров живописи, но и тех, кого знают отдельные специалисты и кто, по мнению Морозова, сказал свое оригинальное слово в искусстве, чей опыт должен быть донесен до профессионального сообщества. Этот опыт художник «пропускает» через себя, добавляя в свой творческий багаж новые «краски». Просветительский опыт Фёдора Морозова также достоин рассмотрения.

Ключевые слова: Фёдор Михайлович Морозов, искусство Приморья, второй русский авангард, экспрессионизм, мизерабилизм, Дао, Мэйл-стрим

Для цитирования: Левданская Н.А. Персоналии «второй волны русского авангарда» в изобразительном искусстве Приморья: Фёдор Морозов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 168–179. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.014>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/915>

Original article

Persons of the “second wave of Russian avant-garde” in the fine arts of Primorye: Fyodor Morozov

Natalia A. Levdanskaya ^a^a *Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation*^a *lna293@mail.ru*

Abstract. The topic of experimental searches of Primorye artists of the late 20th — early 21st century, who fit into the framework of the Second Wave of the Russian avant-garde, is the main one for the author of the article. Over the years, the researcher has published a number of articles, defended his Ph.D. thesis, and carried out a number of exhibition projects. This article is dedicated to one of the brightest and original representatives of this trend — Fyodor Morozov. Unlike most of his associates, Morozov for more than half a century firmly adhered to the line of avant-garde searches, deeply, like no one else, studying the world of fine art. He was carried away by the work of not only the most famous and popular masters of painting, but also those who are known by individual experts, those who, according to Morozov, said his original word in art, whose experience should be conveyed to the professional community. Fyodor Morozov deeply reworks this experience, adding new “colours” to his creative baggage. The educational experience of Fyodor Morozov is also worthy of consideration.

Keywords: Fyodor M. Morozov, fine arts of Primorye, the second Russian avant-garde, expressionism, mizerabilizm, Dao, Mailstream

For citation: Levdanskaya, N.A. (2022) ‘Persons of the “second wave of Russian avant-garde” in the fine arts of Primorye: Fyodor Morozov’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 168–179. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.014. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/915> (In Russ.)

Введение

Актуальная задача современных исследований второй волны русского авангарда состоит в том, чтобы представить региональные истории развития данного направления: ввести в научный оборот имена местных художников, творчество которых вполне вписывается в принятые столичными искусствоведами границы второй волны, отвечает тем же признакам, и привлечь внимание к определенным отличающим каждую региональную версию особенностям.

Принятие единственного, утвержденного искусствоведческим сообществом термина для обозначения этого явления — дело будущего, выбор должен быть сделан на основе анализа собранного и введенного в научный оборот искусствоведами каждого региона, территории материала, — желательно определенным образом осмысленного и сгруппированного, — близкого по сути происходившим в искусстве центра страны процессам.

Фёдор Морозов. Начало. Андеграунд 1960–1970-х

«Вторая волна авангарда» (хотя точность этого термина небезупречна) — главная научная тема автора статьи, разные аспекты творчества художников второй половины XX века, художественные поиски которых шли вне соцреалистического мейнстрима, получили отражение в разных докладах и статьях [1; 2; 3, с. 379–380]. К сожалению, многих героев тех материалов уже нет в живых, но, к счастью, Фёдор Михайлович Морозов (р. 1946) — участник творческой группы «Владивосток» находится в добром здравии и продолжает активно творить.

История региональной версии второй волны авангарда для Приморья начинается в 1960-х — творчеством двух владивостокских художников: Виктора Аврамовича Фёдорова (1937–2011) и Виктора Ивановича Грачёва (1939–1967) [4].

Виктору Фёдорову суждено было позже стать одной из знаковых фигур приморской версии второй волны авангарда. Введение творчества Виктора Грачёва в научный оборот началось в середине 2010-х. Фёдор Морозов, так же как и Виктор Фёдоров, до недавнего времени не показывал свои самые ранние работы, не открывал некоторых важных подробностей первых шагов к искусству. Только в 2022 году, готовясь к масштабной персональной выставке в Приморской государственной картинной галерее, Фёдор Михайлович поделился новыми фактами ранней поры своего творческого становления.

Интерес Морозова к искусству возник стихийно — так же как и у Грачёва, — в юном возрасте. Алтайского мальчика сделали художником почтовые марки, открытки и конверты. Они приходили из Китая, от родственников и были, по словам Ф. Морозова, единственным цветовым и световым лучом в мире, где всё остальное виделось серым, черным и коричнево-красным, и они дали толчок развитию эстетического вкуса Фёдора¹.

Разбуженное таким образом воображение четырнадцатилетнего подростка подтолкнуло его к серьезному осознанному решению: Фёдор поступил в Заочный народный университет искусств им. Н.К. Крупской (ЗНУИ, куда можно было поступить без экзаменов). В 1960-х гг. там преподавали ставшие потом известными художники Иван Чуйков, Михаил Рогинский, Андрей Гросицкий, Борис Турецкий.

Морозов только в зрелом возрасте оценил пользу обучения в народном университете, а тогда его больше всего волновало, что надо было посылать в ЗНУИ работы безвозвратно, а в ответ получать только комментарии людей, о которых не было известно, что они сами представляют собой в искусстве. Морозов вспоминает: «Лядов, мой руководитель по изостудии, говорил, что заочное обучение мало дает, сразу настроил меня на скептическое отношение. Проучился четыре года, всю армию (1965–1968), так и не окончив. ЗНУИ дало, конечно, много, хотя бы — “свет через цвет”, что ни в училище, ни в институте не давали, тем более как первичную установку. Услышал это от Собченко² в 80-х. Ну, и конечно, читал у Матисса. Кстати, в армии хорошо штудировал Ван Гога... Если бы знал, какие великие художники тогда в ЗНУИ преподавали — отнесся бы серьезней. А так — только обида была за утраченные картинки»³.

Одну из тех «картинок» Фёдор Морозов восстановил по памяти в 2022 году (рис. 1). В основе

отправленного в ЗНУИ этюда была натурная зарисовка, но юный автор смело, широкими мазками ярких контрастных красок создал композицию, вызывающую у зрителя эмоциональный отклик. Ему удалось разделить море и небо, построить цветом глубину пространства, подчеркнуть ее с помощью фигур, придать изображению динамику. Правда, нельзя судить, насколько близка «реконструкция» оригиналу. Однако задачи, которые ставил перед собой юный Фёдор Морозов, вполне прочитываются и вполне соответствуют тому, что мы называем второй волной авангарда (дух экспериментаторства, творческой свободы, поиска). Кроме того, сохранилась работа Морозова 1972 г. «Вечер» (рис. 2), близкая по стилистическому и пластическому решению реконструкции работы 1968 г., что свидетельствует об устойчивой приверженности начинающего художника к авангардной живописи.

От того периода сохранились и произведения, выполненные в реалистической манере, и они вполне профессиональны (рис. 3).

Морозов, школьником бегавший по художественным студиям Барнаула, начавший у классического педагога А.В. Ивлиева, перешедший к исповедующему совсем другие идеалы М.С. Лядову, поступивший в ЗНУИ, несмотря на то, что Лядов относился к заочному обучению отрицательно, — так же как и Виктор Грачёв, здесь, во Владивостоке, находит материал, питающий его вдохновение. Точнее, материал сам дался в руки: те самые почтовые марки с картинами западноевропейских художников, с конвертов писем из Китая. Благодаря им сформировался у Фёдора Михайловича первоначальный устойчивый интерес к изобразительному искусству, реализуемый им в творческой практике на всех этапах. Как признается сам Фёдор Михайлович, «его работы раннего периода представляли собой смесь импрессионизма, экспрессионизма и примитивизма с желанием придать всему этому некоторый динамизм» [1] (рис. 4).

Таким образом, во Владивостоке в 1960-е годы работали не два, как мы считали раньше, а три молодых художника: Виктор Фёдоров, Виктор Грачёв и Фёдор Морозов, избравшие путь эксперимента, обратившиеся к языку импрессионизма, постимпрессионизма, экспрессионизма, абстракции, отказавшись от легкого и доступного пути следования социалистическому реализму. Начало приморской региональной версии второго русского авангарда приходится на 1960-е годы.

¹ Тем, кто появился на свет в эпоху цветных телевизоров, трудно представить, насколько бедно художественными впечатлениями было детство тех, кто родился в конце 1940-х – начале 1950-х.

² Юрий Валентинович Собченко (1937–2001) — владивостокский художник, последователь французского постимпрессионизма, оказавший серьезное влияние на многих представителей приморской версии второй волны авангарда.

³ Из интервью Ф.М. Морозова Н.А. Левданской. Июль 2022 г.

1. **Ф.М. Морозов.**

Солдаты.

2022.

Авторское повторение

работы 1968 г.

Картон, масло.

30 x 40.

Собственность автора



2. **Ф.М. Морозов.**

Вечер.

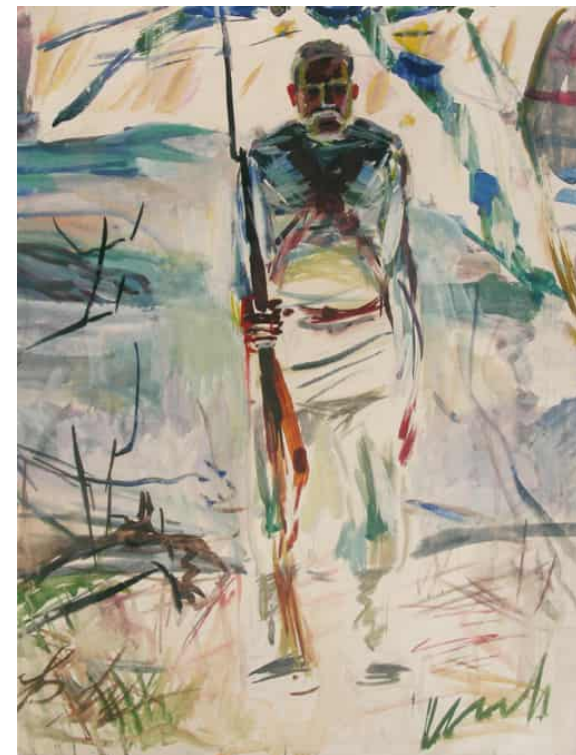
1972.

Картон, масло.

35 x 30.

Собственность автора





От постимпрессионизма — к мизерабилизму

После успешного окончания Владивостокского художественного училища Фёдора Морозова не приняли в Дальневосточный педагогический институт искусств, и это стало еще одним фактором, отвратившим его от социалистического реализма. А учиться и постоянно искать новые знания Морозов умел и сам.

Морозову хотелось создавать картины, которые представляют собой комбинацию линий и цветовых пятен, из глубины которых бьет положительно заряженная энергия, суггестивно воздействующая на зрителя. Пожалуй, именно это стремление, а также непрерывный поиск Знания можно обозначить как творческое кредо художника. Понятно, почему на протяжении солидного по времени творческого пути стилистические пристрастия художника претерпевали изменения.

Была полоса увлечения импрессионизмом и постимпрессионизмом (последнего не избежало большинство приморских авангардистов). В результате Морозов обрел понимание секретов динамики образа и построения пространства картины. Это понимание подняло его мастерство на новый уровень и привело к участию в первой выставке художников андеграунда во Владивостоке, которая прошла в Приморской картинной галерее и стала началом группы «Владивосток» (рис. 5).

В конце 1980-х — 1990-е годы Морозов испытал на себе влияние творчества мизерабилистов: Б. Бюффе, Ж. Карзу, А. Джакометти. Речь идет

не о конкретных заимствованиях, а об общей тенденции данного стилистического течения — экспрессивной выразительности, фигуративности, сюжетности (рис. 6). Но живописный аскетизм мизерабилистов для Морозова неприемлем — великолепный колорист, он тонко чувствует цвет, он идет дальше. В композициях последнего десятилетия XX века Морозов предстает настоящим мастером, свободно владеющим профессией. Он может легко и органично сочетать в одной композиции какие-то реально существующие владивостокские ландшафты, архитектурные сооружения, корабли и символические или аллегорические фигуры, абстрактные цветовые пятна и всё это причудливо сложить в некое многозначное, загадочное действо (рис. 7). Об этом писал и А.М. Лобычев: «История разыгрывается с помощью самых разных приемов — здесь и сложная, разноуровневая композиция картины, перспектива, созданная столкновением цветных плоскостей, вовлечение в драматургию холста персонажей из разных времен» [3, с. 379] (рис. 8).

Произведения Морозова конца XX века «отличались сочетанием точного, почти реалистического рисунка отдельных частей композиции и обобщения до локальных цветовых пятен в фонах. Привлекая впечатлением декоративности, картины эти заставляли зрителя всматриваться в детали, удивляться, озадачиваться загадочными образами, задумываться об истинном их значении, заложенном художником» [1].

Особенность творческой личности художника Морозова состоит в том, что, пережив потрясение

3. Ф.М. Морозов.

Чукотка.

1969.

Холст, масло.

31 x 51.

Собственность автора

4. Ф.М. Морозов.

Золотой Рог.

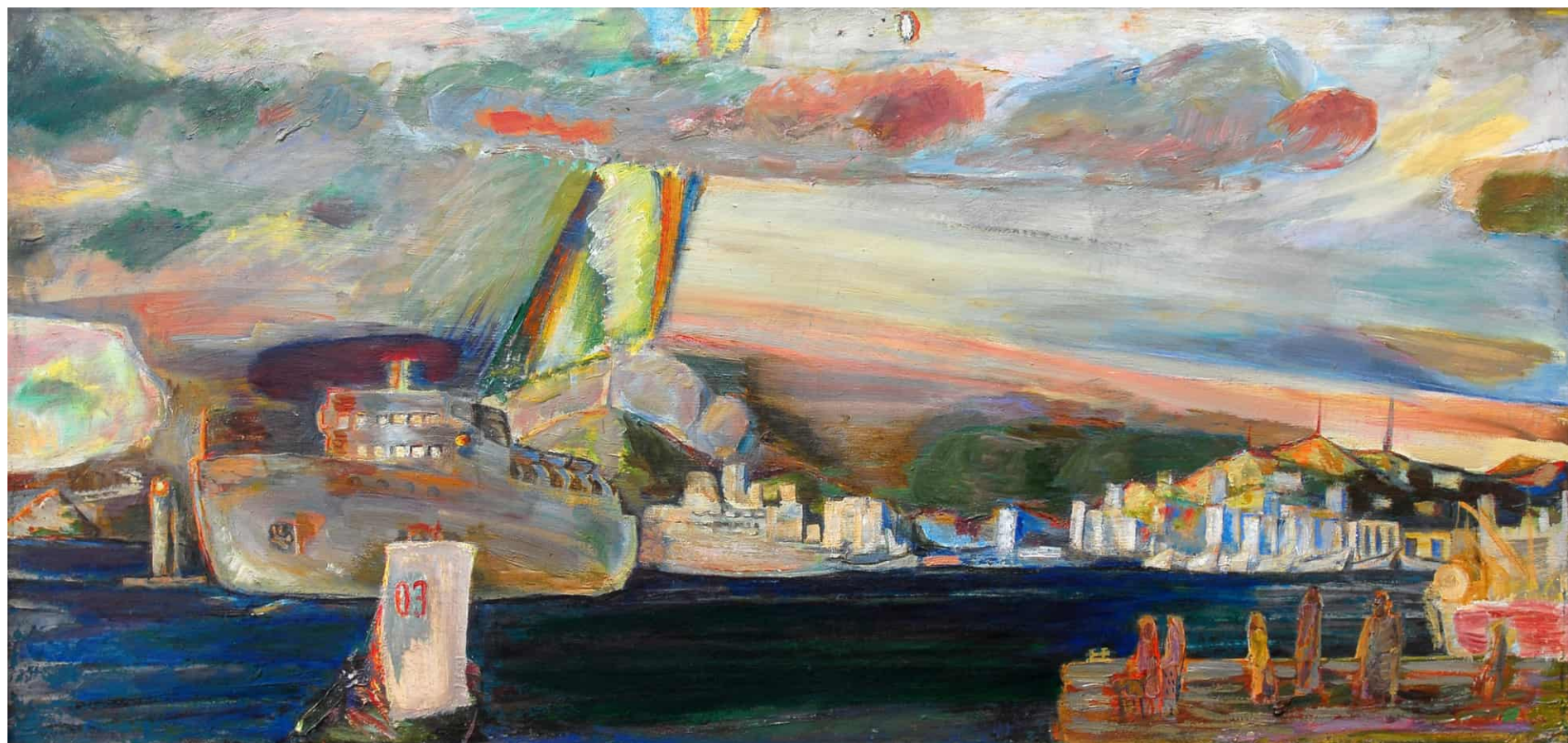
Эскиз.

1972.

Бумага, гуашь.

40 x 50.

Собственность автора



5. **Ф.М. Морозов.**
Город у моря.
 1980.
 Холст, масло.
 65 x 140.
 Приморская
 государственная
 картинная галерея,
 Ж-1787

от марок, он не только сам пришел к творчеству, он продолжал и продолжает до настоящего времени искать всё новых выдающихся персонажей из мира искусства. Результатом этой деятельности стали необыкновенная для художника информированность в области искусствоведения и широчайшие возможности использовать эти знания в своей художественной практике.

«Аквариум»

Так, после увлечения Сезанном, Матиссом, Ван Гогом, Петровым-Водкиным, Карзу и Джакомоетти наступает время открытия для себя и приятия древнекитайской философии и через нее — феномена древнекитайской живописи.

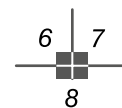
«Если мизерабилизм (или “неоготический экспрессионизм”) для Ф.М. Морозова — это камень, раскаленный на солнце, то древнекитайская традиция, Дао — это вода, абстракция. В философии творчества Фёдора Морозова сходятся две противоположности: авторская версия западноевропейского экспрессионизма как воплощенная фигуративность (камень) и “белый дракон” древних китайцев — как воплощенная абстракция (вода), наполненная энергией разума, духовного познания. Неслучайно персональная выставка Фёдора Морозова 2003 года в Приморской государственной картинной галерее называлась “Аквариум»» [5].

В живописной серии «Аквариум» Вода — один из основных символов Дао, субстанция, которая заполняет создаваемое художником неглубокое пространство [6, с. 4]. Отсюда ассоциация с аквариумом: неровное преломление света, легкая муть, поднимающаяся со дна. Здесь могут встречаться и предметы из мира Камня, иногда поддерживая создаваемую художником новую гармонию, иногда — нарушая ее (рис. 9).

«Мэйл-стрим»

Огромная осведомленность Фёдора Морозова в области истории мирового искусства иногда может мешать формированию собственного художественного высказывания. В 2010-х годах, чтобы избавиться от назойливо преследующего его образа, созданного другим художником, Морозов переносит его в свою композицию, обязательно упомянув автора в названии (рис. 10, 11).

В 2012 году в галерее «Арка» прошла выставка «Мэйл-стрим» [7], напомнившая поклонникам Фёдора Морозова о первоначальном мотиве, подтолкнувшем его к занятиям живописью, а затем — и к изучению мирового изобразительного искусства. «Понятно, откуда появилось название выставки, игра слов: “мейнстрим” — главное направление и “мэйл-стрим” — почтовое направление»⁴. Экспонаты этой выставки, будучи оригинальными работами Морозова, содержали



6. **Ф.М. Морозов.**

Натюрморт.

Зеркало.

Середина 1980-х.

Холст, масло.

95 x 115,5.

Приморская
государственная
картинная галерея

7. **Ф.М. Морозов.**

Падение (Путь к храму).

1990.

Оргалит, холст, масло.

90 x 100.

Приморская
государственная
картинная галерея,
Ж-1448

8. **Ф.М. Морозов.**

Звездопад.

1985.

Холст, масло.

200,5 x 160.

Приморская
государственная
картинная галерея,
Ж-1454



9. **Ф.М. Морозов.**
Вечер в Андреевке.
1983.
Холст, масло.
60 x 80.
Собственность автора





элементы, характерные для манеры того или иного художника, причем это было совсем не очевидно для зрителей, даже подготовленных: «пластический прием, излюбленный цвет, тема или предмет, конверт с изображением произведения этого же автора»⁵ (настоящий или изготовленный самим экспонентом), его портрета дополняют послание. Послание — на наш взгляд, не совсем точное определение: на самом деле «посылает» его зрителю от лица любимых художников Ф.М. Морозов. Точнее было бы их назвать «Посвящения» (рис. 12).

Фёдор Морозов.

Сталкер во Вселенной художников

С 2014 года в социальной сети Facebook (признанной в России экстремистской с 2022 г.) Морозов создал и вел до последнего времени страницу сообщества «Клуб любителей искусства 20-го века». В клубе — около двадцати тысяч членов, и его считают не последним среди лучших познавательных любительских сайтов сети.

На персональной выставке 2021 года «В поисках Белого Дракона» в выставочных залах Приморского отделения СХР Ф.М. Морозов впервые показал преимущественно графику, созданную на стыке двух этапов его увлечений: древнекитайским Дао и мэйл-стримом. «Нарушая идеальную белизну листа мазками краски, Фёдор Михайлович получает пространственную композицию, в которой на каком-то этапе вдруг интуитивно обнаруживает некую связь, ассоциацию с одним из множества хорошо ему известных по его истории искусств художником. Иногда сосредоточивает свое внимание на этом, завершает композицию и вклеивает почтовый конверт»⁶ с проявившимся адресатом, а иногда сознательно отходит от навязанных интеллектом ассоциаций в поисках нового решения (рис. 13). В мастерской Морозова графических листов такого рода — тысячи. И когда он начинает один за другим их показывать, в какой-то момент, замороженный этим калейдоскопом, вдруг понимаешь, вот он — триумф чистой живописи,

10. **Ф.М. Морозов.**
40 сантиметров
Тома Вассельмана.

2008.

Картон, ассамбляж.

60 x 80.

Собственность автора

11. **Ф.М. Морозов.**
Большая трубка
Вити Фёдорова.

2017.

Бумага, тушь, акварель.

84 x 64.

Собственность автора

⁴ Выставка Фёдора Морозова пройдет во Владивостоке // Дальневосточная звезда [Информационный еженедельник]. 29 ноября 2012. URL: <http://dv-zvezda.ru/30973-vystavka-fedora-morozova-proydet-vo-vladivostoka.htm> | (дата обращения: 20.09.2021).

⁵ Там же.

⁶ «Найдет ли Фёдор белого дракона»: выставка открылась в союзе художников // Восток-Медиа [Сетевое издание]. 16 сентября 2021.

URL: <https://vostokmedia.com/news/2021-09-16/naydet-li-fedor-belogo-drakona-vystavka-otkrylas-v-soyuze-hudozhnikov-514175> (дата обращения: 20.09.2021).

12. **Ф.М. Морозов.****Большая рыба.**

2010.

Холст, масло, акрил,

ассамбляж,

почтовый конверт.

90 x 110.

Собственность автора

13. **Ф.М. Морозов.****Зеленое окно****Марка Ротко.**

2010.

Бумага, тушь, гуашь.

64 x 42.

Собственность автора



очищенной от фигуративности — лирический вариант супрематизма Малевича.

Заключение

Приморская версия второй волны авангарда имеет уже более чем полувековую историю. Фёдор Морозов — единственный на сегодняшний день живой представитель андеграунда 1960-х, участник «Выставки шести художников» 1988 года в Приморской краевой галерее, положившей начало группе «Владивосток» [8; 9], которая, в свою очередь, показала новые возможности развития искусства молодым приморским художникам 1980–1990-х. Если в конце XX — начале XXI века число последователей второй волны в крае исчислялось десятками [1; 10; 11], то к началу 2020-х их осталось не так много. Ушли из жизни Владимир Самойлов, Рюрик Тушкин, Виктор Шлихт, Виктор Фёдоров, Александр Пырков,

Геннадий Омельченко, Валерий Ненаживин, Андрей Камалов, Виктор Серов и другие. Остаются верными миссии служить Искусству Фёдор Морозов, более молодые Сергей Горбачёв, Сергей Дробноход, Владимир Погребняк, Олег Подсочин, Валерий Шапранов [12].

По счастью, судьба дала Фёдору Михайловичу Морозову возможность долгого и плодотворного творчества, постоянных поисков и непрерывного развития на протяжении всего этого времени. 7 октября 2022 года в Приморской государственной картинной галерее откроется ретроспективная выставка «Фёдор Морозов. Сталкер во Вселенной художников». Впервые у зрителей и специалистов появляется возможность увидеть в одном пространстве произведения разных этапов творчества Фёдора Михайловича Морозова и оценить его вклад в изобразительное искусство территории — весомый и достойный специальных исследований.

Список источников

1. Левданская Н.А. Изобразительное искусство Приморья конца XX – начала XXI века: «неомодернистские» и постмодернистские тенденции: дисс. канд. искусствоведения. Владивосток, 2015. 308 с.
2. Левданская Н.А. Роль и место художников-нонконформистов в изобразительном искусстве Приморья конца XX века // Визуальная культура: дизайн, реклама, информационные технологии : материалы Международной научно-практической конференции / отв. ред. Л.М. Дмитриева. Омск: Изд-во ОмГТУ, 2011. С. 57.
3. Лобычев А.М. Автопортрет с гнездом на голове. Искусство Приморья на рубеже веков. Владивосток: Тихоокеанское издательство «Рубеж», 2013. 560 с.

4. Левданская Н.А. Первые художники владивостокского андеграунда. 1960-е годы // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. Вып. 1(36), 2015. С. 126–132.
5. Аквариум. Живопись: Фёдор Морозов : буклет персональной выставки в галерее современного искусства Артэтаж / сост. и вступ. ст.: Н.А. Левданская. Владивосток: Форт-Росс, 2003. 17 с.
6. Фёдор Морозов. Письма с острова Русский : каталог выставки / вступ. ст.: Н.А. Левданская. Владивосток, ЛИТ, 2006. 25 с.
7. Левданская Н.А. Мэйл-стрим. Фёдор Морозов // Русская галерея XXI век. 2013. № 5. С. 58–61.
8. Куликова М.Э. Выставка шести художников // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2011. № 1. С. 5–7. (Материал подготовлен к публикации Н.А. Левданской).
9. Левданская Н.А. Творческая группа «Владивосток» и ее место в изобразительном искусстве Приморья конца XX века // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2011. № 1. С. 7–11.
10. Куликова М.Э. О выставке группы «Штиль» в 1993 (галерея «Артэтаж», Владивосток) // Дилакторская О.Г. В потоке времени и памяти... СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. С. 555.
11. Левданская Н.А. Основные тенденции в изобразительном искусстве Приморья на рубеже XX–XXI вв. К истории вопроса // Омский научный вестник. 2013. № 5 (122). С. 229–232.
12. Левданская Н.А. «Мастерская живопись. Сергей Горбачёв, Александр Ионченков, Владимир Погребняк, Александр Селиванов, Сергей Ход (Дробноход), Валерий Шапранов» // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. № 2. С. 168–175.
<https://doi.org/10.24411/9999-045A-2020-00021>

References

1. Levdanskaya, N.A. (2015) *Visual art of Primorye in the late 20th – early 21st century: “neomodernist” and postmodernist trends*. Cand. Art sci. thesis. Vladivostok: s.n. (In Russ.)
2. Levdanskaya, N.A. (2011) ‘The role and place of nonconformist artists in the visual arts of Primorye at the end of the twentieth century’, in Dmitrieva. L.M. (ed.) *Visual culture: design, advertising, information technologies* [Conference proceedings], p. 57. Omsk: Omsk State Technical University. (In Russ.)
3. Lobychev, A.M. (2013) *Self-portrait with a nest on the head: Art of Primorye at the turn of the century*. Vladivostok: Rubezh. (In Russ.)
4. Levdanskaya, N.A. (2015) ‘The first artists of the Vladivostok’s underground in 1960s’, *Bulletin of the Vaganova Ballet Academy*, (1), pp. 126–132. (In Russ.)
5. Levdanskaya, N.A. (comp.) (2003) *Aquarium. Painting: Fyodor Morozov* [Exhibition booklet]. Vladivostok: Fort Ross. (In Russ.)
6. Levdanskaya, N.A. (comp.) (2006) *Fyodor Morozov. Letters from Russky Island* [Exhibition catalog]. Vladivostok: LIT Publ. (In Russ.)
7. Levdanskaya, N.A. (2013) ‘Mail Stream. Fyodor Morozov’, *Russian gallery 21st centur*, (5), pp. 58–61. (In Russ.)
8. Kulikova, M.E. (2011) ‘Exhibition of six artists’, *Humanitarian research in Eastern Siberia and the Far East*, (1), pp. 5–7. (In Russ.)
9. Levdanskaya, N.A. (2011) ‘The Art-group Vladivostok and the place it held in the fine arts of the Primorye territory of the late 20th century’, *Humanitarian research in Eastern Siberia and the Far East*, (1), pp. 7–11. (In Russ.)
10. Kulikova, M.E. (2006) ‘About the exhibition of the Shtil group in 1993 (gallery Artetage, Vladivostok)’, in Dilaktorskaya, O.G. *In the stream of time and memory*, p. 555. St. Petersburg: Dmitry Bulanin Publ. (In Russ.)
11. Levdanskaya, N.A. (2013) ‘The main trends in the fine arts of Primorye at the turn of the 20th – 21st centuries. To the history of the issue’, *Omskiy nauchnyy vestnik = Omsk Scientific Bulletin*, (5), pp. 229–232. (In Russ.)
12. Levdanskaya, N.A. (2020) ‘The master painting. Sergey Gorbachev, Alexander Ionchenkov, Vladimir Pogrebnyak, Alexander Selivanov, Sergey Khod (Drobnokhod), Vladimir Shapranov’, *Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka = Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*, (2), pp. 168–175. doi:10.24411/9999-045A-2020-00021. (In Russ.)

Информация об авторе

Наталья Андреевна Левданская, кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе, Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация. Член Союза художников России, Ina293@mail.ru

Information about the author

Natalia Andreevna Levdanskaya, Cand. Sc. (Art History), Deputy Director for Research, Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation. Member of the Union of Artists of Russia, Ina293@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 10.09.2022; одобрена после рецензирования 26.09.2022; принята к публикации 27.09.2022.

The article was received by the editorial board on 10 September 2022; approved after reviewing on 26 September 2022; accepted for publication on 27 September 2022.



Научная статья
УДК 7.036/037(477)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.015

Авангардные течения в украинской живописи с начала до второй половины XX века



Лиманская Людмила Юрьевна ^a

^a *Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация*

^a *lydmila55@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0592-3192>*

Аннотация. Статья посвящена истории украинского авангарда, связи его истоков с живописью середины и второй половины XX века. В статье сделан акцент на популяризаторской роли В. Кандинского и В. Издебского во время организации салонов, знакомство публики благодаря их деятельности с лучшими образцами европейского авангарда того времени. Рассматривается роль Т. Фраермана, А. Нюренберга в закреплении, благодаря их учебе во Франции, постимпрессионистических влияний французской школы в живописи Одессы. Рассматривается творчество лидера одесской школы живописи, ученика Фраермана, Ю. Егорова и его учеников, членов группы «Мамай», и прослеживаются традиции раннего авангарда в их искусстве. Затрагивается киевская и львовская школы живописи, их индивидуальные особенности, программная специфика произведений их лидеров, творчество Т. Сильваши и Л. Медведя.

Ключевые слова: украинская живопись, авангард, В. Кандинский, В. Издебский, Т. Фраерман, А. Нюренберг, постимпрессионистические влияния

Для цитирования: Лиманская Л.Ю. Авангардные течения в украинской живописи с начала до второй половины XX века // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 180–189. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.015>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/916>

Original article

Avant-garde trends in Ukrainian painting from the beginning to the second half of the 20th century

Lyudmila Y. Limanskaya ^a^a Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation^a lydmila55@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0592-3192>

Abstract. The article is devoted to the history of the Ukrainian avant-garde, the connection of its origins with the painting of the middle in the second half of the 20th century. The article focuses on the popularizing role of V. Kandinsky and V. Izdebsky during the organization of salons, acquaintance thanks to their activities to the public with the best examples of the European avant-garde of that time. The traditions of the early avant-garde were alive in the work of the leader of the Odessa school of painting Y. Egorov and his students, members of the Mamai group. The article examines the influence of tradition on painting in the middle and second half of the twentieth century. The Kyiv and Lvov schools of painting and their individual features, the conceptual features of their creativity of the leaders T. Silvasi and L. Medved will be touched upon.

Keywords: Ukrainian art, avant-garde, V. Kandinsky, V. Izdebsky, T. Fraerman, A. Nurenberg, post-impressionist influences

For citation: Limanskaya, L.Y. (2022) 'Avant-garde trends in Ukrainian painting from the beginning to the second half of the 20th century', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 180–189. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.015. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/916> (In Russ.)

Введение

Проблема развития авангардных течений в искусстве Украины коренится в истории искусства начала XX века. Акцент ставится на появление авангарда в одесской школе живописи, в формировании которой принимал участие основатель теории беспредметности В. Кандинский, чей авторитет носил международный характер и кто оказал влияние на живопись середины и второй половины XX века. Несмотря на изученность его творчества, недостаточное внимание уделяется его периоду жизни в Одессе — периоду, связанному с его юношескими годами, семьей, разводом родителей и общением с матерью, остававшейся жить в Одессе, куда он возвращался неоднократно, выставляя и пропагандируя живопись европейского авангарда и оказав влияние на развитие прогрессивных тенденций в живописи начала XX в.

Истоки украинского авангарда

В 1886 году Кандинский, оставив Одессу вместе с отцом, едет в Москву и поступает на юридический факультет Московского университета. Блестяще окончив обучение, он забрасывает карьеру юриста и отправляется в Мюнхен, где поступает в художественную школу А. Ашбе.

Школа носила международный характер, туда входил ряд российских студентов — художников, в частности соученики В. Кандинского по Одессе Д. Бурлюк и В. Издебский.

Личность Владимира Издебского заслуживает особого внимания при рассмотрении зарождения авангарда на Украине. Именно он при активном участии В. Кандинского в 1909 г. смог организовать несколько выставок в Одессе, в которых приняли участие российские и зарубежные художники. Цель этих выставок В. Издебский определил так: «От академизма и импрессионизма через Голгофу искупительных заблуждений идет искусство к новому Воскресению... тайне Святая святых

современного духа, вечное чувство жизни раскрываемая в красках и линиях» [1, с. 227].

Организаторы с большой энергией взялись за продвижение своих идей и утверждение авангардных форм искусства. Выставку сопровождали лекции В. Издебского, художников-участников, привлекались театральные критики и литературоведы. После Одессы она была показана в Киеве, Риге, Санкт-Петербурге. Перечень имен художников, принявших участие, представляет цвет авангардного искусства: А. Матисс, А. Дерен, А. Марке, Ж. Брак, П. Боннар, Ж. Руо, Дж. Балла, А. Ле Фоконье и В. Бехтеев, В. Кандинский, А. Явлинский, М. Веревкина, А. Экстер, Давид и Владимир Бурлюки, А. Лентулов, И. Машков, М. Матюшин и другие. Не менее 700 художников приняли участие в выставках салона В. Издебского.

Замечательной стороной этой выставки и всего того, что с ней было связано, нужно считать не только представление самих художников и искусства новых направлений, но и то, что в лекциях того же В. Издебского «О новом искусстве», «О задачах современной живописи», «Современное искусство и город» закладывались основы теории авангардного искусства.

Новые формы искусства призывали представителей гуманитарной интеллигенции, и зрителям благодаря им становились понятны задачи и цели художников. Однако не менее важно, что дискурсивный взгляд со стороны помогал и самим мастерам точнее определить свое место в новых направлениях. В связи с этим стоит упомянуть писателя и критика, активного члена Одесского литературно-художественного общества (Литературки) Петра Пильского (1879–1941). Он ярко открывал выставки и творческие вечера футуристов, активно выступал на страницах одесских, харьковских и киевских газет. Идеи нового искусства он представляет в 1910 г. в Одессе во время работы салона в лекциях «Красота и ее Парисы» и «Курприн, его жизнь и творчество».

Его позиция, если попытаться представить ее кратко, звучала следующим образом: «Критике нужно оставить логику, забыть силлогизмы, махнуть рукой на всякого рода доказательства, ибо в искусстве и его переживаниях важны не уверения, а осязаемость... Надо сочинять авторов и следует выдумывать их души...» [2, с. 157, 167].

Во многом авангардному искусству помогло внимательное отношение газет, особенно в Одессе, которые давали обширные обзоры выставок. В частности их привлекали дебаты, которые возникали между ведущими представителями академической и передвижнической линий искусства и футуристами. Одним из таких ярких эпизодов стал спор на фоне выставки авангардного искусства между В. Издебским и Кириаком

Константиновичем Костанди (1852–1921). Чтобы полнее представить остроту полемики, стоит сказать, что выпускник Санкт-Петербургской Академии К. Костанди был не только преданным передвижническим идеалам человеком, но и приходился В. Кандинскому и В. Издебскому учителем.

Особым образом должна быть представлена значительная роль В.В. Кандинского в утверждении в Одессе авангардного искусства. Это произошло в первую очередь потому, что художник сам тяготел к нему и всеми силами пытался пропагандировать. Другой причиной был переезд В. Издебского в Париж в 1913 году. «Салон-2» стал делом В.В. Кандинского, который написал яркую статью в каталог «1910/11 “Салон-2”», разработал для него обложку в авангардной форме. Каталог ценен еще и тем, что в нем была опубликована и ксилографическая работа В.В. Кандинского. Его усилиями выставка приобрела передвижной характер и побывала в двух южнорусских городах — Николаеве и Херсоне.

Можно смело утверждать, что В.В. Кандинский будет в эпицентре авангардного искусства в Одессе, которое начинает приобретать несколько иной характер. Задачи его утверждения уже теряют актуальность, от порой эпатажных проявлений художники переходят к действительно глубокому поиску в области формальных задач в искусстве. Выставочная деятельность футуристов также приобретает упорядоченный характер в рамках «Объединения независимых», которые с 1914 по 1919 г. провели несколько масштабных выставок. Их состав очень интересен и заставляет внимательно взглянуться.

Первое, что стоит отметить, это даже не участие мэтров авангардного искусства, а участие молодых живописцев, альма-матер которых было Одесское художественное училище. Это говорит о том, что идеи нового искусства проникли в студенческую среду и в определенном смысле поддерживались педагогами. Крупный вернисаж состоялся в 1914 (1913?) году. Наряду с молодыми художниками, заметно усиливая экспозицию, участвовали мастера из Мюнхена, Парижа, а также из Москвы и Петербурга. Появление мюнхенских художников, конечно, было главной заслугой В.В. Кандинского, они были обозначены как представители нового стилистического течения, экспрессионисты [3].

О широте распространения авангардных идей и форм в искусстве говорит и резко возросшее число одесских художников, и здесь особенно стоит отметить М. Гершенфельда, А. Нюренберга, С. Олесевича. В.В. Кандинский заметно выделялся на выставке, он к этому времени уже сделал шаг вперед и от экспрессионистических форм устремляется в область абстрактного искусства,

о чем красноречиво свидетельствует его работа «Композиция VII». Фактически идейным манифестом нового искусства стала известная статья Кандинского «О понимании искусства». О таком ее характере свидетельствует факт ее публикации в каталоге выставки. «Композиция VII» была представлена на выставке, а организаторы приветствовали участие Кандинского и его коллег [3].

Первая мировая война заставляет Кандинского вернуться из Германии на родину, где к нему приходит успех и признание [4].

Одним из наиболее ярких событий в культурной жизни Одессы того времени, которые усиливали интерес к новым видам искусства, можно назвать выступление В.В. Маяковского со своей поэмой «Облако в штанах». Кроме публичного чтения этого произведения поэт вел футуристические вечера, активно общался с художниками из «Объединения независимых». В 1921 году член этого общества А. Нюрнберг был привлечен Маяковским к работе в Окнах РОСТА и выпустил почти 200 плакатов. Нюрнберг, проживая в Москве, преподавал французское искусство во ВХУТЕМАСе, сблизился с «московскими сезаннистами» из группы «Бубновый валет», поддерживал дружеские связи с Кончаловским, Осмеркиным, Фальком, Гончаровой и Ларионовым.

«Общество независимых» просуществовало в Одессе до 1920 года, и за этот период прошел ряд выставок совместно с «Товариществом южнорусских художников», где рядом с передвижниками Нилусом, Кузнецовым выставлялся Кандинский, Гершенфельд. Живопись «Независимых» (благодаря обучению многих его участников в Париже) развивала постимпрессионистические тенденции, которые оказали влияние на южноукраинский авангард в 1950–1960-е годы. В качестве примера можно рассмотреть работы Теофила Фраермана (1883–1957) и Амшея Нюрнберга. Т. Фраерман заслуживает пристального внимания по многим причинам. Путь в искусство у него начался в Одесском училище, затем была студия Ашбе, где он сблизился с Кандинским, следом был класс портрета Леона Бонна. Уже «во время обучения выставлялся в Осеннем Салоне, имел успех и вошел в состав жюри» [4, с. 177]. В 1910-е Фраерман (Тео Фра) работал с Эдгаром Дега, общался с Огюстом Роденом, дружил с Анри Матиссом, Жоржем Руо и Марком Шагалом и испытал влияние постимпрессионизма. Например, в его работе «Вечер» (1918, рис. 1) видно влияние П. Гогена.

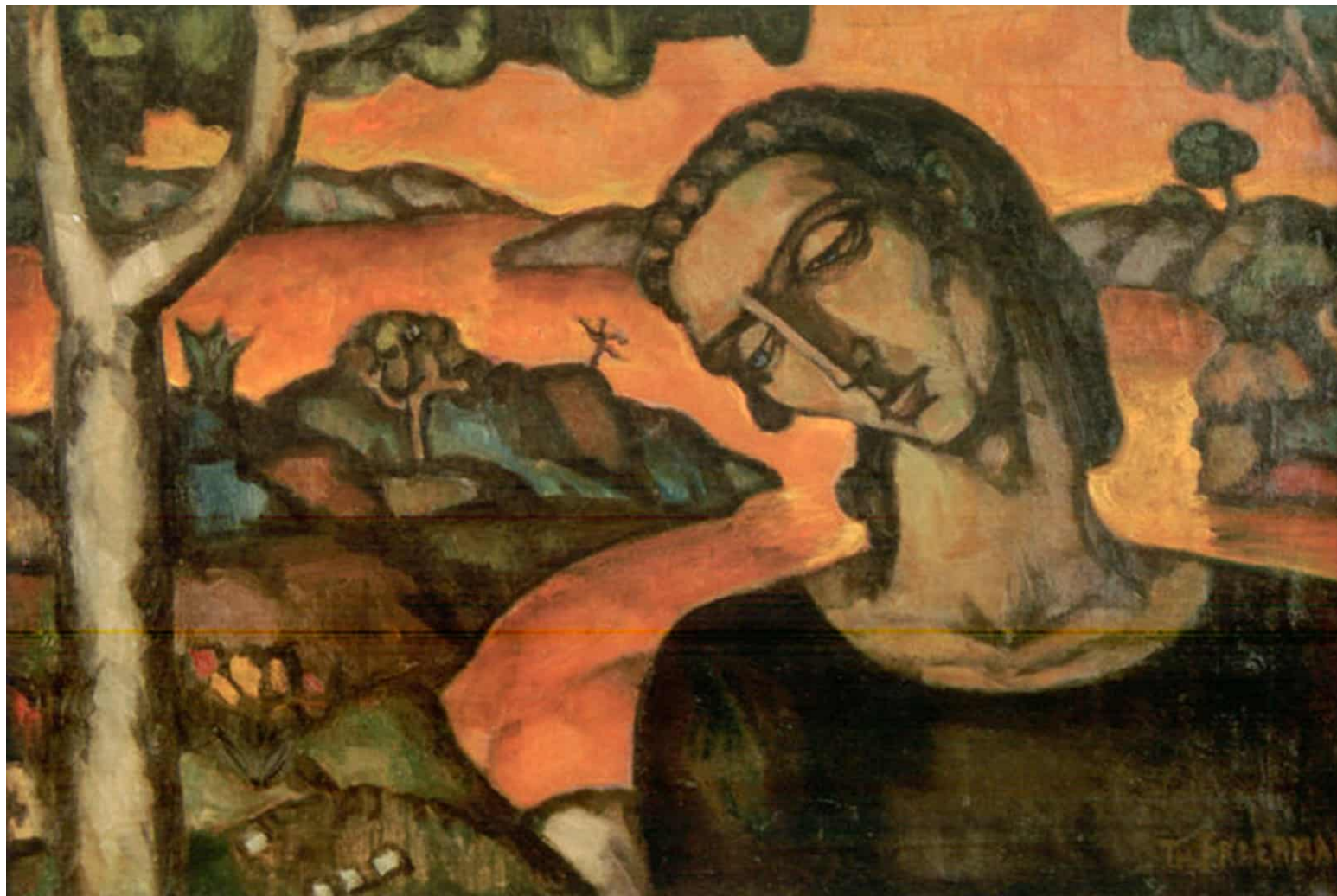
Работая крупными насыщенными цветовыми плоскостями, окруженными контурным рисунком, Т. Фраерман создает мистическую атмосферу живописи. Состояние задумчивости и духовной печали, интерес к условной декоративности цветовых пятен и контурному рисунку,

организующему ритм композиции, характерно и для работ А. Нюрнберга, например композиции «Охота» (1910, рис. 2). «Узнав о Февральской революции в России, в 1917 году Фраерман возвращается в Одессу к матери. В период 1917–1920-х годов принимает активное участие в выставочной деятельности “Общества независимых”» [4, с. 178].

Кроме того, он становится профессором Одесского художественного училища, его учеником был Е.А. Кибрик, который обучался в Институте изобразительных искусств в Одессе с 1922 по 1925 год. В методике преподавания Фраерман был приверженцем новых тенденций культуры, учил студентов, ориентируясь на свободу творческого поиска.

В начале XX века авангардное движение в Одессе было поддержано М. Бойчуком и его учениками. М. Бойчук (1882–1937), ученик Венской (1899), Краковской и Мюнхенской академий искусств (1906–1907), совершенствовал свое мастерство во Франции и Италии, в 1909 году участвовал в Парижском Салоне независимых и Осеннем салоне, был знаком с Фраерманом, учредил в Париже мастерскую невинзантийского искусства, которая стала началом его школы. В 1908 году в Париже Бойчук познакомился с П. Пикассо и Д. Риверой, в результате чего испытал влияние сезаннизма, кубизма, мексиканского мурализма. Ориентируясь на принципы средневекового цехового братства, М. Бойчук разработал программу нового коллективизма, в основе которой были использованы правила создания и восприятия средневекового искусства массовым зрителем. В 1917 году Бойчук возглавил мастерскую монументальной живописи Академии художеств в Киеве. Студенты его мастерской — Т. Бойчук, В. Седляр, И. Падалка, К. Гвоздик, О. Павленко, Н. Рокицкий, Э. Шехтман, А. Иванова — объединились в творческий коллектив, создавший ряд фресковых циклов 1920–1930-х годов, рассчитанных на массовое восприятие, которые в 1937 году были уничтожены, а многие авторы расстреляны [4].

Составить представление о монументальном творчестве Бойчука можно на основании коллекции львовской художницы Ярославы Музыки, подруги Бойчука, репрессированной в начале 1948 г. и амнистированной в 1955 году. Как и Кандинский, своих учеников Бойчук призывал соединять в живописи внутреннее и внешнее, избегая излишней детализации. Бойчук обращается к традициям византизма, делает прорисовки с украинских и древнерусских икон, изучает парсуну XVII века. Подчеркивая значимость плоскостных ритмов и локальных цветовых отношений, он создает монументально-декоративный стиль, основанный на условно-символических традициях средневекового искусства, восприятие которого было ориентировано на массовый характер. Эта программа оказывала влияние на художественную стилистику М. Бойчука. Он и его ученики



1. **Т. Фраерман.**
Вечер.
1918.
Фонд
«Украинский авангард»,
Киев.
Фото: odessa-memory.info¹

2. **А. Нюренберг.**
Охота.
Античный мотив.
1912.
Холст, дерево, масло.
56 x 120.
Фонд
«Украинский авангард»,
Киев.
Фото: yavarda.ru



Г. Комар, И. Гурвич и М. Гронец создали ряд монументальных росписей — интерьеры Одесской Восточной палаты (1925), фрески в селах Катержино и Краснославе (1925–1926), росписи

двух этажей Крестьянского санатория им. ВУЦИК на Хаджибее (1927). Руководителем работ на Хаджибее выступал сам Бойчук. Росписи не сохранились.

¹ В связи с затрудненным доступом к источникам информации некоторые подписи к произведениям даны в сокращенном виде.

В 1920-х годах существовали художественные объединения: Ассоциация революционных художников Украины (АРХУ, с 1925 года ее ядром были «бойчукисты»), Ассоциация художников Красной Украины (АХКУ) и Объединение современных художников Украины (ОСХУ, которое организовал В. Пальмов, будучи противником позиции Бойчука). АХКУ ориентировалась на «передвижников», ОСХУ активно разрабатывало традиции передвижников, объединения конфликтовали.

В 1930-е годы АХРУ и школа Бойчука подверглись резкой критике. Между противниками и приверженцами византизма разгорелась острая полемика: «Достаточно посмотреть на картины бойчукистских младенцев, чтобы сразу понять их реакционность, — писал Гео Шкурупий. — Острые носы святых угодников вдруг превращаются в носы рабочих и крестьян, вождей революции, пречистые руки мадонн пришиваются к туловищам крестьянок и комсомолок» [5, с. 29].

Примером апологии школы Бойчука является беседа Буревия и Пикассо, опубликованная в восьмом номере альманаха «Литературная ярмарка» за 1929 год: «Пикассо: “У вас есть не только такие выдающиеся художники как Петрицкий, но свое направление, школа, свои оригинальные художники”. — Я: “О ком ты?” — Пикассо: “О бойчукистах. Это школа высокого искусства! Париж нынче только и интересуется бойчукистами и Нико Пиросманишвили...”»². Как и группа бойчукистов, Хвылевый и Буревий в 1930-е гг. были расстреляны.

Украинский авангард середины и второй половины XX века

В одесской школе живописи 1950–1960-х годов традиции бойчукизма и постимпрессионистические тенденции в живописи 10–20-х продолжают развиваться благодаря преподавательской деятельности Т. Фраермана, М. Жука и Н. Шелюто, чьи ученики сохраняли приверженность новаторским тенденциям начала века.

Среди продолжателей традиций искусства раннего авангарда важную роль играл ученик Теофила Фраермана по Одесскому училищу им. Грекова, выпускник Ленинградской Академии художеств Юрий Егоров (1926–2008) — один из крупнейших южнукраинских живописцев второй половины XX века [6]. Его «творчество формировалось на рубеже 1950–1960-х годов, разрабатывая свой путь в искусстве, он создал живописную систему, которая предвосхитила искания нонконформистов 1970-х» [4, с. 178]. Продолжая традиции первой волны южнорусского авангарда, он создавал композиции-настроения, колорит, формировавший ощущения блеска, тепла и света. За счет

полукруглого горизонта в его композиционных построениях присутствует масштабность, стремление в малом узреть красоту общепланетарного масштаба.

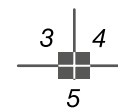
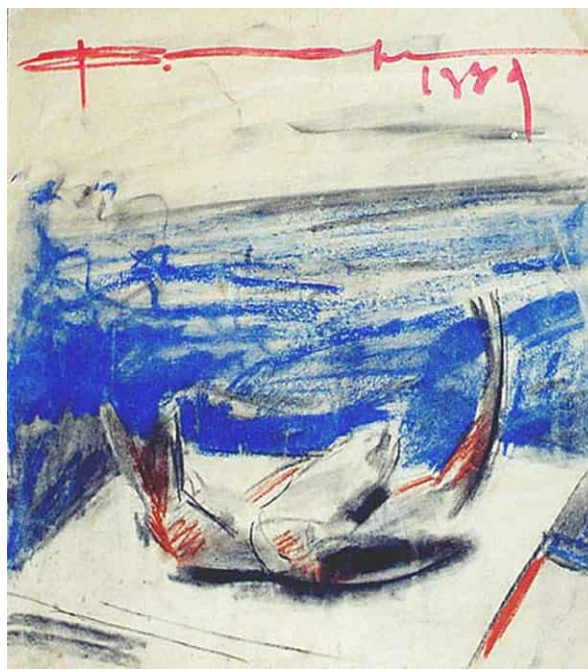
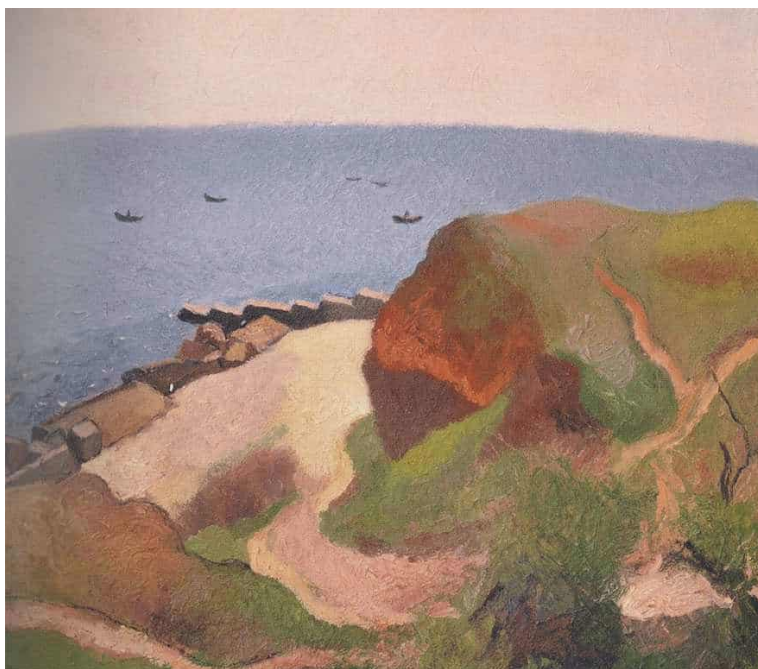
В своих произведениях «Сон» (1980), «Море, парус» (1988), «Сентябрь» (1989) Егоров решает проблему единства человека и мироздания (рис. 3). Его живопись создает образный мир на грани между миром воображаемым и реальностью, образы живут между сном и действительностью. В своем искусстве он стремился создавать образы-настроения, в основе которых лежал поиск новых решений. Как мы уже отметили, он создал живописную систему, которая предвосхитила искания авангардных художников 1970-х. Его поиски в искусстве и моральная поддержка во многом способствовали появлению объединения «Мамай» (В. Басанец, В. Маринюк, Л. Ястреб, В. Хрущ, Л. Дульфан и др.)

Для ученика Егорова Валентина Хруща (1943–2005) был характерен свободный диалог с голубым и розовым периодами Пикассо, творчеством П. Клее. В его творческом методе видны живописные диалоги на тему формы, цвета, линии, их роли в формировании духовного содержания произведения. В работах 1970–1980-х годов «Торс» (1977), «Автопортрет» (1970), «Похищение Европы» (1980), «Рыбки» (2000, рис. 4) отчетливо стремление к дематериализации и символизации образного языка живописи.

В свою очередь Людмила Ястреб (1945–1980) опирается на декоративно-абстрактные опыты Сони Делоне, традиции бойчукистов. Она выбирает путь философско-пластических решений своих работ в обобщенно-абстрактной манере и делает образ женщины одной из главных тем — «Мать и дитя» (1970), «Троица» (1979), «Женщина в арке» (1979, рис. 5) «Черная птица» (1976).

В середине 1970-х годов в связи с открытием художественно-графического факультета в Южнукраинском национальном педагогическом университете особую роль в развитии авангардного направления в искусстве начинает играть Валентин Гегамян (1925–2000), друг и последователь М. Сарьяна. Выпускники факультета образуют авангардное движение 1970–1990-х годов, в основу которого во многом положены принципы живописной системы Гегамяна. В пределах одесской школы сохраняется генетическая связь с наследием раннего авангарда. Традиции экспрессионистической абстракции характерны для творчества ученика Гегамяна — Олега Недошитко (р. 1950). В предисловии к своему каталогу он пишет: «Традиции и новаторство — это вечные притягивающие художника возможности... Современная картина — это бесконечное количество композиционных

² Літературний Ярмарок. 1929. № 8. С. 10–11.



3. **Ю. Егоров.**

Май.

Утро.

1990.

Холст, масло.

69 x 80.

Музей современного искусства Одессы.

Фото: odessa-memory.info

4. **В. Хрущ.**

Рыбки.

1989.

Бумага, смешанная техника.

20,3 x 29,6.

Одесса, Галерея NT-Art.

Фото: hudcombinat.com

5. **Л. Ястреб.**

Женщина в арке.

1972.

Музей современного искусства Одессы.

Фото: odessa-memory.info

разработок и их трактовок. Абстрактная композиция — это стилистическое решение картины, когда художник добивается преобразования формы в знаковую систему. ... Современная картина должна соответствовать нескольким требованиям: быть знаком, направленным на осознание бытия, создавать культурные, художественные и философские ассоциации, быть многоплановой, пластически совершенной системой, легкой в восприятии. <...> Как и в давние времена, художник, соприкасаясь с миром, стремится его познать и найти ответы на свои вопросы. И в то же время, сталкиваясь с непознаваемым, он создает мифы и загадки, которые принадлежат будущему» [7].

Когда говорят об украинской идентичности, почти всегда говорят о барокко, это одна из ее составляющих. Также существовали традиции ренессанса, развиваемые в начале века Ф. Кричевским, и неовизантийские, закладываемые М. Бойчуком, К. Малевичем и др., отдельные европейские и азиатские традиции модернизма того времени. В 1970–1980-х годах существовало «разрешенное искусство», которое апеллировало к народному примитиву (Виктор Рыжих, 1933; Галина Неледва, 1938; Юрий Луцкевич, 1941; Зоя Лерман, 1934–2014).

Ю. Луцкевич (р. 1941) был новатором, одним из первых из поддержавших появление необарочных тем в живописи, противопоставившим тем самым себя официальному. Его искусство характеризуется отказом от академизма и рождением новых прогрессивных исканий в живописи. В основе метода Луцкевича — живой непосредственный интерес к природной форме, приподнятый, эмоционально выразительный взгляд на реальность (рис. 6).

Одними из продолжателей традиций авангарда и путей осмысления абстрактного экспрессионизма в киевской школе живописи становятся Тиберий Сильваши (р. 1947) и арт-группа «Живописный заповедник» (1991–1995), в состав которой входили Тиберий Сильваши, Анатолий Криволап (р. 1946), Александр Животков (р. 1964), Марк Гейко (1956–2009) и др. (рис. 7). Концепция группы — работа с цветом, концепция цвета и света — основа живописи, важную роль при этом художники уделяли творческой индивидуальности. В диалоге о радикальности своего поиска Т. Сильваши говорит о том, что советский модернизм был позвонителен только в монументальном цеху. Сильваши поднимает проблему того, что хороших и плохих не было, себя он относит к творческим

индивидуальностям, которые были вне идеологических границ. Вспоминая время формирования своего взгляда на предмет живописи, он говорит, что ни натюрморт, ни пейзаж, ни портрет его не притягивали. Интересным казалось то, *каким образом они существуют во времени* (рис. 8). Эта мысль сформировала главную концепцию художника, а именно программу *хронореализма*, в которой было важным проследить взаимодействие *субъективного и метафизического времени* на одной плоскости холста. Постепенно наиболее значимым стал метафизический аспект хронореализма. Т. Сильваши говорит: «В определенной степени моделью для меня был тогда американский абстрактный экспрессионизм»³; «барочный миф, миф соцреализма и работы молодых художников объединила нарративная функция картины»⁴.

Многие львовские художники, особенно в начале XX века, получали профессиональное образование в Европе: в Кракове, Варшаве, Вене, Мюнхене и Париже. Поэтому львовская школа живописи оказалась тесно связана с европейскими живописными традициями. Одной из характерных черт львовской живописи стали колористические поиски и декоративные особенности палитры.

Известным главой львовского авангарда второй волны является Любомир Медведь (р. 1941). Характерная особенность его творчества — драматизм и цветовое напряжение, сюрреалистические мотивы (рис. 9). Его образный мир находится под влиянием экспрессионизма и сюрреализма, отмечен условностью цвета, вымышленными образами-символами. В своем искусстве он стремится создавать образы-настроения, в основе которых лежал поиск новых живописных решений с характерной колористической сдержанностью, стремлением к недосказанности сюжета.

Выводы

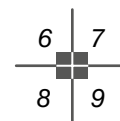
Подводя итоги исследования, можно отметить ряд важных моментов.

Особую роль в истории авангардных течений, безусловно, сыграли те объединения и образовательные учреждения, в которых формировались новые подходы в искусстве.

На юге Украины в начале века возник интерес и стали проникать новые пластические подходы в искусстве из Западной Европы (в первую очередь из Франции — кубизм, фовизм, из Германии и Австрии — экспрессионизм), которые были восприняты и творчески переработаны украинскими мастерами.

³ Тиберій Сільваши. Менше всего молоде поколоє похоже на «обижєнных» // Your Art [Електронний ресурс]. 19 августа 2019. URL: <https://supportyourart.com/conversations/silvashi/> (дата обращения: 20.06.2022).

⁴ Тиберій Сільваши: «Барочний миф, миф соцреалізму і роботи молодих художників об'єднали нарративна функція картини» // Korydor [Електронний ресурс]. 8 мая 2017. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/tiberiy-silvashi-sednev.html> (дата обращения: 20.06.2022).



6. **Ю. Луцкевич.**
Апофеоз живописи.
1982.
Национальный
художественный музей
Украины, Киев.
Фото: artchive.ru

7. **А. Криволап.**
Летний вечер.
2011.
90x130.
Частное собрание.
Фото: artchive.ru



8. **Т. Сильваши.**
Синий проект.
Презентация
в Карась-галерее,
Киев, 2003.
Фото: diafilmy.su

9. **Л. Медведь.**
Кровавник.
Из цикла «Притчи».
1995.
Собственность автора.
Фото: artchive.ru

Важно отметить уникальное наследование на протяжении всего XX века от поколения к поколению художников традиций авангардного искусства.

В целом можно сказать, что для современных поисков новаторских решений в живописи

характерна их связь с предшествующими традициями средневековой иконы, парсуны, неовизантийской и ренессансной живописи. Свободное переосмысление традиции ведет к индивидуальным творческим поискам.

Список источников

1. Лапшин В.П. Из истории художественных связей России и Германии в конце XIX – начале XX века // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / отв. ред. З.С. Пышновская. М.: Наука, 1980. С. 193–235.
2. Пильский П.М. Критические статьи. СПб.; Прогресс, 1910. 276 с.
3. Автономова Н.Б. Кандинский и художественная жизнь России начала 1910-х годов // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева / под ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 120–128.
4. Лиманская Л.Ю. Южно-украинская живопись второй половины XX века между нонконформизмом и трансавангардом // Человек и культура. 2012. № 2. С. 177–196. <https://doi.org/10.7256/2306-1618.2012.2.238>. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=238

5. Шкурупій Г. Диктатура богомазів // Нова генерація. 1929. № 10. С. 26–34.
6. Лиманская Л.Ю. Историческая память места и времени: одесская школа живописи между классическим авангардом, нонконформизмом и трансавангардом // Культура и искусство. 2012. № 6 (12). С. 84–93.
7. Недошитко О. Версии и ассоциации : каталог выставки. Одесса: [б. и.], 2010.

References

1. Lapshin, V.P. (1980) 'From the history of artistic relations between Russia and Germany in the late 19th – early 20th centuries', in Pyshnovskaya, Z.S. (ed.) *Relationships between Russian and Soviet art and German artistic culture*. Moscow: Nauka, pp. 193–235. (In Russ.)
2. Pilsky, P.M. (1910) *Critical articles*. St. Petersburg; Progress. (In Russ.)
3. Avtonomova, N.B. (2000) 'Kandinsky and the artistic life of Russia in the early 1910s', in Meilakh, M.B. and Sarabyanov, D.V. (eds) *Poetry and painting: Sat. works in memory of N.I. Khardzhiev*. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, pp. 120–128. (In Russ.)
4. Limanskaya, L.Y. (2012) 'South Ukrainian painting in the second half of the twentieth century: between nonconformism and transavantgarde', *Man and Culture*, (2), pp. 177–196. doi:10.7256/2306-1618.2012.2.238. (In Russ.)
5. Shkurupiy, G. (1929) 'The Dictatorship of God-Massists', *Nova heneratsiya = New Generation*, (10), pp. 26–34. (In Ukr.)
6. Limanskaya, L.Y. (2012) 'Historical memory of place and time: Odessa school of painting between classical avant-garde, nonconformism and transavantgarde', *Kul'tura i iskusstvo = Culture and Art*, (6), pp. 84–93. (In Russ.)
7. Nedoshitko, O. (2010) *Versions and associations* [Exhibition catalogue]. Odessa: s.n. (In Russ.)

Информация об авторе

Лиманская Людмила Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация, lydmila55@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0592-3192>

Information about the author

Lyudmila Yurievna Limanskaya, D. Sc. (Art History), Professor, Head of the Department of theory and history of art, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation, lydmila55@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0592-3192>

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 12.08.2022; одобрена после рецензирования 24.09.2022; принята к публикации 26.09.2022.

The article was received by the editorial board on 12 August 2022; approved after reviewing on 24 September 2022; accepted for publication on 26 September 2022.



Научная статья
УДК 7.036/037+7.013
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.016

Расширение пространства: преемственность в развитии идеи пространства-времени между первой и второй волной русского авангарда



Рюмина Елена Александровна ^a

^a *Арт-критик, арт-куратор, Москва, Российская Федерация*

^a *elrum16@mail.ru*

Аннотация. Цель статьи — проследить преемственность в развитии идеи и понятия пространства-времени между «первой волной» и «второй волной» русского авангарда, пользуясь методом «прибавочного элемента» К. Малевича. Развитие именно этих идей и понятий оказалось решающим для искусства всего XX века и далее, продолжая распространяться на новые его формы, включая инсталляции, перформансы и digital art. Трансформация этих идей и понятий оказалась такой же важной, как открытие в эпоху Ренессанса пространственного измерения в изображении — перспективы. Апеллируя к теоретическим работам К. Малевича, а также к философскому и научному контексту его времени и XX века, исследование демонстрирует онтологическую преемственность по существу идей первых русских супрематистов и дальнейшее развитие их сегодня. В статье эта преемственность показана на примере творчества двух живых классиков второй волны русского авангарда 1960–1970-х годов — Сергея Бордачёва и Александра Юликова. Работы обоих художников находятся в коллекциях Третьяковской галереи, Русского музея, музея Циммерли (США) и центра Помпиду (Франция).

Ключевые слова: русский авангард, пространство-время, супрематизм, Казимир Малевич, Роджер Пенроуз, Сергей Бордачёв, Александр Юликов

Для цитирования: Рюмина Е.А. Расширение пространства: преемственность в развитии идеи пространства-времени между первой и второй волной русского авангарда // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 190–205. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.016>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/913>

Original article

Expansion of space: continuity in the development of the idea of space-time between the first and second waves of the Russian avant-garde

Elena A. Ryumina ^a^a *Art-critic, art-curator, Moscow, Russian Federation*^a *elrum16@mail.ru*

Abstract. The article aims to demonstrate the continuity in the first and second Russian avant-garde art regarding the development of the space-time concept. The general method applied in my research follows the theory of “surplus element” developed by Malevich. His ideas and concepts had become a key contribution to the art of the 20th century and continued to influence such novel artistic phenomena as installation, performance and digital art. Transformation of these ideas and concepts appeared to be equally important as the discovery of visual perspective in the art of the Renaissance. Addressing the theoretical works of Kazimir Malevich as well as the philosophical and academic context of his time and the 20th century in general, this article reveals essential ontological links between the first and second Russian avant-garde art, the ideas of the early Russian Suprematists and their evolution today. This is achieved on the example of some living classics of the second Russian avant-garde such as Sergey Bordachev and Alexander Yulikov; works by both artists are in the collections of the Tretyakov Gallery (Moscow, Russia), Saint-Petersburg Russian Museum (Russia), Zimmerli Museum (New Brunswick, USA) and Georges Pompidou Center (Paris, France).

Keywords: Russian Avant-Guard, space-time, suprematism, Kazimir Malevich, Roger Penrose, Sergey Bordachev, Alexander Yulikov

For citation: Ryumina, E.A. (2022) ‘Expansion of space: continuity in the development of the idea of space-time between the first and second waves of the Russian avant-garde’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 190–205. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.016. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/913> (In Russ.)

*Памяти куратора, искусствоведа
Виталия Владимировича Пацюкова*

Введение

Взаимосвязь между первым и вторым русским авангардом (термин М. Гробмана, чаще используется за рубежом) в последние годы становится всё более очевидной специалистам, что отражается и в экспозиционной стратегии, и в концепциях выставок в государственных музеях.

Так, на выставке «Живая линия» художника-кинетиста Вячеслава Колейчука (1941–2018) в «Новой Третьяковке» в Москве (2021) произведения автора были аккуратно вписаны в постоянную экспозицию искусства XX века Третьяковской галереи, коррелируясь с «Черным квадратом»

Малевича, «Летательным», живописью Александра Древина и А. Родченко, работами Георгия и Владимира Стенбергов, Карла Иогансона, Константина Медунецкого, заложивших основу развития конструктивизма. Экспозиция завершалась уже самостоятельным залом В. Колейчука. В июне 2019 г. в ММОМА прошла выставка бывшего «белютинца», впоследствии художника-математика Александра Панкина (1938–2020) «Между нулем и единицей. Александр Панкин и авангарды», где были соединены в одной экспозиции произведения А. Панкина и конструктивиста Якова Чернихова, Бориса и Марии Эндер, Николая Суетина, ученика Малевича Ильи Чашника и А. Родченко. И наоборот, на выставке к 125-летию со дня рождения «космиста» и ученика Малевича Ивана

Кудряшова в Третьяковской галерее (2021) наряду с его современниками и учителями (К. Малевич, Натан Певзнер, Вера Ермолаева, Иван Ключ, Густав Клуцис) участвовали работы художников уже второй волны русского авангарда — Лидии Мастерковой, успевшей в 1960-е познакомиться с Кудряшовым лично, и «шестидесятника» Владимира Немухина. В 1962 году Ивана Кудряшова заново открыл Георгий Костаки. Период творчества ученика Малевича Кудряшова в 1960-е годы и до конца его жизни в 1972 году искусствоведами назвали «возвратным супрематизмом» [1, с. 206].

Организуя выставку «Формы в пространстве» представителя второй волны русского авангарда, самого молодого участника «Бульдозерной выставки» Сергея Бордачёва (1948 г.р.), автор данной статьи апеллировал в концепции выставки к супрематистам — К. Малевичу, Е. Ключу, Э. Лисицкому, а также Екатерине Низен и В. Кандинскому.

Интерес русских/советских художников второй волны русского авангарда с конца 1950-х к искусству первой волны русского авангарда, и в частности к супрематизму, который в те годы в большей части продолжал оставаться «за железным занавесом» даже для отечественных художников (при этом речь шла о произведениях, а еще не о теоретических изысканиях первых русских авангардистов), не случаен: этому способствовала эпоха хрущевской оттепели, осуждение культа личности Сталина, допущение большей личной свободы и доверия в обществе, выставка современных работ Пикассо в 1956 г. в ГМИИ им. А.С. Пушкина (при активном содействии И. Эренбурга, дружившего с художником), американская национальная выставка в Сокольниках в 1959 г. и французская национальная выставка в Москве в 1961 г. В 1958–1960 гг. в СССР начали выходить сборники статей иностранных авторов об импрессионизме и постимпрессионизме. Произошло в определенной степени возвращение к чистоте «революционного духа» первой волны русского авангарда и более тесное знакомство с современными тенденциями в мировом искусстве.

Однако это не единственная причина обращения художников второго русского авангарда к раннему первому. Искусствовед и куратор Виталий Пацюков в своей работе «Вектор Малевича» (не опубликована, 2003)¹ писал: «...отбрасывая социальный контекст существования “запрещенного искусства» или атмосферу так называемой неофициальной художественной жизни всех 60-х годов, можно заметить их внутреннюю связь с энергетикой послереволюционного десятилетия советской России. И там, и тут сохраняется “метафизический контекст”, где “существование истины” поддерживает веру в автономность искусства и чистоту

его символики. И с этой точки зрения внутри русского искусства совершенно нет различий между Родченко, Малевичем, Булатовым» [2, с. 18]. Илья Кабаков также рассматривает содержание «запрещенного искусства» «...как напряженную, накаленную творческую атмосферу, необычно загадочную, творческую, продуктивную, разнообразную» [3, с. 179]. «Именно Илья Кабаков становится первым среди наших современников, кто открывает связь этих двух культурных пространств, несмотря на их совершенно разный характер, социальное окружение и историко-динамические ориентиры: “По сложности процессов, по их разнохарактерности и разнонаправленности, по спонтанности и внезапности взрыва, по множественности причин и переплетений, которые пришлись на одно время и сомкнулись на явлении, которое потом назвали “неофициальным искусством”, 60-е годы, возможно, будут сравнимы с 20-ми годами, но, разумеется, это ясно станет, как всегда, в будущем...” [3, с. 179]. Очевидно, это будущее уже наступает, и диалог между 1920-ми и 1960-ми годами в русском искусстве обретает свою актуальность. В этом диалоге заключена вся типология и драматургия пространственных трансформаций в визуальной культуре XX века, отразивших духовные процессы истории», — пишет В. Пацюков.

Здесь очень важно определение «пространственные трансформации». Виталий Пацюков, получивший первое образование в Московском авиационном институте, хорошо знал законы физики и аэродинамики. Совершенно не случайно он рассматривал творчество К. Малевича, которым занимался всю жизнь наряду с актуальным искусством, с позиций этих законов. С другой стороны, такой взгляд на развитие супрематизма и искусства в целом заложил и сам К. Малевич и его современники, отталкиваясь от контекстуальной современной им научной и философской среды и теорий, во многом предвосхитив многие открытия в науке XX века, произошедшие уже после их ухода из жизни.

За десятилетия, прошедшие между первой и второй волнами русского авангарда, были произведены открытия и новые теории в физике и астрофизике, такие как теория черных дыр и гравитационной сингулярности Роджера Пенроуза и Стивена Хокинга (1970), пенроузовские теория твистеров и гипотеза о квантовой природе человеческого разума. Все они практически продолжали идеи, теории и изыскания конца XIX — начала XX века, которые стали стартовой площадкой явления супрематизма Малевича и его теорий.

«Целый ряд исследований посвящен тем текстам и контекстам, которые могут быть так или иначе связаны с теоретическими сочинениями

¹ Рукопись предоставлена вдовой В. Пацюкова А. Федорович.

Малевича, — пишет крупнейший специалист по творчеству К. Малевича в мире, глава «Общества Малевича» Шарлотта Дуглас. — Из них становится ясно, что, несмотря на некоторую уникальность некоторых суждений художника ранних 1920-х годов, они содержат намеки и подтексты, отражающие общие тенденции эпохи и подтверждают, что он мыслил известными и даже привычными понятиями начала века. Тексты Малевича связывали с работами Вильгельма Вундта, Вильгельма Оствальда, Анри Бергсона, Эдмонда Гуссерля и Петра Успенского, а также такими восточными учениями, как буддизм и йога. С самого начала концепция супрематизма у Малевича склонялась в сторону науки» [4, с. 603–604]. «Современная наука, как ее понимал Малевич, была антиньютонической физикой и физиологией, основанной на ощущениях; такие идеи были выдвинуты Рихардом Авенариусом и Эрнстом Махом, а в дальнейшем развиты в России “Энергетической теорией” Вильгельма Оствальда и работами Александра Богданова» [4, с. 606], — пишет она. В этой же работе Ш. Дуглас указывает, что даже в основе названий работ К. Малевича, выставленных им на решающей «Последней футуристической выставке картин 0,10» в декабре 1915 г. в Петрограде, лежал «словарь из учебника физики» [4, с. 604] и что в теоретических работах 1919–1922 годов художник «связал супрематизм с “новой наукой” — коренным пересмотром основ классической физики, который, казалось, определил и двадцатое столетие, и саму современность» [4, с. 606].

Очевидно, что взаимосвязь и преемственность между первой и второй волнами русского авангарда недостаточно еще изучены. Между тем современная кураторско-художественная практика, связывающая первый и второй авангард в выставочных проектах на уровне концепций, теорий, форм, вызывает необходимость рассмотреть, каким образом происходит наследование и дальнейшее развитие принципов первого русского авангарда во втором.

Основываясь на указанные Ш. Дуглас ориентиры в научном и культурном контексте возникновения супрематизма (не фокусируясь на идеях религии, теософии и философии, которые шли рука об руку с исследованиями и теориями в физике и в математике и также часто связывались с теориями Малевича), данное исследование ставит своей целью проанализировать глубинную онтологическую преемственность между первым и вторым авангардом в аспекте определяющей

и основополагающей категории супрематизма Малевича и его школы: пространства-времени.

Проследив гносеологию теории супрематизма и пользуясь методом «прибавочного элемента»² К. Малевича [5], мы рассмотрим, как его теории и работа с идеей пространства-времени отразились в произведениях двух современных художников, классиков второй волны русского авангарда — Сергея Бордачёва (1948 г.р.) и Александра Юликова (1943 г.р.). Работы обоих художников находятся в Государственном Русском музее, Третьяковской галерее, Московском музее современного искусства (ММОМА), музее Циммерли в США и в центре Помпиду в Париже. С. Бордачёв более традиционно следует руслу теорий К. Малевича и супрематизма, в то время как А. Юликов использует наследие супрематизма в качестве «цитат» и, таким образом, работает с ним уже как художник постмодерна.

Творчество А. Юликова демонстрирует также, что абсолютным белым пространством может стать сама реальность, в которой мы существуем (и тем самым возвращает нас к теории относительности А. Эйнштейна, а также к элементу случайности и игры, характерным для постмодернизма и для таких жанров, как инсталляция и хеппенинг). Статья завершается темой того, как внетелесный опыт и эстетика трансцендентного, выраженные в выходе в малевичевскую *энергию белого*, связаны с переходом в другое — цифровое пространство, что еще больше актуализирует тему статьи, демонстрируя открытый финал развития теорий Малевича в XXI веке, уже за пределами второй волны авангарда в России.

Факторы развития идеи пространства-времени в искусстве

Новое понимание пространства-времени, энергии движения (связанной с диссонансами сначала форм у футуристов, согласно теоретическим работам Малевича, а затем с диссонансами цвета — у супрематистов) стало «нулевой точкой отсчета», которой символически и практически является «Черный квадрат» Малевича, поворотным моментом, определившим развитие искусства всего XX века, включая также инсталляции, перформансы и хеппенинги, поскольку супрематизм заложил основу перехода функции содержания на форму самого произведения.

Большое влияние на развитие в супрематизме идеи пространства-времени оказала книга русского математика, метафизика Петра Демьяновича Успенского «*Tertium Organum*». Ключ к загадкам

² Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой // Собр. соч.: в 5 т. М.: Гилея, 2000, Т. 3. Текст «Введения в теорию прибавочного элемента в живописи», предназначенный для публикации в сборнике статей ГИНХУКа в 1926 г., так и не увидит свет, поскольку ГИНХУК, директором которого был Малевич, закроют в конце 1926 г. (1924–1926), а сборник уничтожат.

мира»³, с которой Малевич, безусловно, был знаком — книга была в его библиотеке.

«...На плоскости можно изобразить трехмерное тело, можно нарисовать куб, многогранник, шар. Это не будет настоящий куб или настоящий шар, а только проекция куба или шара на плоскости. Может быть, мы имеем право думать, что трехмерные тела нашего пространства являются как бы изображениями в нашей сфере непостижимых для нас четырехмерных тел... В каком направлении может лежать четвертое измерение? — Два рода движения — движение по пространству и движение по времени, заключающиеся во всяком движении... Новое протяжение пространства и движение по этому пространству. Время как четвертое измерение пространства. “Эфир” как поверхность,— писал П.Д. Успенский.— Тело четырех измерений можно рассматривать как след от движения тела трех измерений по направлению, в нем не заключающемся» [6, с. 3, 18].

Идеи П.Д. Успенского возникли не на пустом месте, у них были предшественники. Герри Соутер в своей книге «Малевич Путешествие в Бесконечное» указывает на то, что Бернхард Риман (1826–1866) и Чарльз Ховард Хинтон (1853–1907), также называвшие время четвертым измерением, подготовили появление теории относительности А. Эйнштейна: «Специальная теория относительности Альберта Эйнштейна, опубликованная в 1905 году, требовала, чтобы время рассматривалось как координатное измерение для точного определения местоположения любого события, делая время — наряду с тремя пространственными измерениями — четвертым измерением» [7, с. 110, 113]. О родственности теории относительности Эйнштейна и теорий Малевича писал ученик К. Малевича Б. Эндер: «Их философское воображение переносит нас в эпоху таких представлений о пространстве, о видимости в пространстве и пространственном реализме, которые прежние представления о видимости и реализме сменяют на новые, построенные на изменившихся понятиях о пространстве, изменяют видимость» [8, с. 277].

Что же произошло с формами, изображавшимися на плоскости, при переходе их в систему супрематизма, согласно Малевичу? И как это связано со временем?

1. На этапе футуризма появилась динамика движения, вызванная развитием техники, скоростей, индустриализацией в новом XX веке

и необходимостью «передачи впечатления состояния движения природы»: «Новая железная машинная жизнь, рев автомобилей, блеск прожекторов, ворчание пропеллеров разбудили душу, которая храпела, задыхаясь в погребке перечисленных ошибок. <...> Футуристов поразила необыкновенная сила несущихся предметов, быстрая их смена, и они стали искать средство, каким образом передать современное состояние жизни. <...> Конструкция... картины возникла от нахождения на плоскости точек, где бы положение реальных вещей при их разрыве или при встрече их дали бы время наибольшей скорости (выделено мной.— Прим. Е. Р.). Нахождение этих точек может быть сделано произвольно, независимо от физического закона естественности и перспективы. Конструкция пробегающих вещей — имеет в виду передачу впечатления состояния движения природы» [9, с. 321].

Таким образом, за счет разлома форм реальных вещей и их нестандартного размещения, искажения, плоскость становится пространством, наполненным энергией движения, в котором зритель может увидеть, словами Успенского, «след от движения», пусть пока в рамках холста/деревянной основы, в традиционных границах художественной работы. При этом, по признанию самого Малевича, футуризм не смог «разделаться с предметностью вообще и только разрушил предметы ради достижения динамики» [9, с. 321].

2. От динамики движения — к динамике живописной пластики: «Динамика движения навела на мысль выдвинуть и динамику живописной пластики» [9, с. 321].

3. «Состояние предметов стало важнее их сути и смысла» [10, с. 17]⁴, «форма... может появляться на вещах как превращение или воплощение в них пространства, удаляя целостность вещи из сознания» [10, с. 246]⁵.

4. Энергия: «Интуитивное чувство нашло новую красоту в вещах — энергию диссонансов, полученную от встречи двух форм. <...> Но если в картине художник находит мало напряжения, то он волен взять его в другом предмете» [11, с. 235]. Отсюда, по Малевичу, возникают рельефы и контррельефы, искусственная живописная скульптура и прибегание к включению текстов в художественное произведение, то есть коллажность и ассамбляжность.

5. Выход к чистому динамизму живописи — «к выходу живописных масс из вещи к самосвойным, не обозначающим ничего формам, т.е. к господству чисто самоцельных живописных форм

³ Успенский П.Д. «Tertium Organum. Ключ к загадкам мира». Санкт-Петербург: Издательское дело «Трудь», 1911.

⁴ Первая публикация: Малевич К. От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм. Петроград, 1916.

⁵ Малевич К. «Супрематизм». Впервые опубликовано в: Каталог 10-й Государственной выставки «Беспредметное творчество и супрематизм». М.: Типография Т-ва Кушнерева, 1919. 30 с.

над разумными, к Супрематизму как к новому живописному реализму» [9, с. 323]⁶.

6. Наконец, выход в белый цвет как в объединение всех цветов и в равномерную по всем точкам пространства энергию, в баланс покоя: «Я сверил... линию супрематическую и линию вообще жизни как энергии (выделено мной. — Прим. Е. Р.), нашел их тождественными и построил график движения цвета. В супрематизме выяснились три момента цвета — радуги, черного и белого, — что и дало мне возможность построить график и попытаться выяснить будущее. <...> Цветное вещество, возможно, бесцветно и окрашивается только в зависимости от того или иного напряжения движения. Таким образом, живопись как цветное вещество пришла в новое обстоятельство, где потеряла все свои цветные различия и стала энергией бесцветной, беспредметной» [12, с. 133]. «Синий цвет неба побежден супрематической системой, прорван и вошел в белое как истинное реальное представление бесконечности» [13, с. 223]⁷. «Белый квадрат как бы является предельной точкой развивающегося движения» [12, с. 133].

7. Сдвиг в живописи, всей трехмерной культуры в четвертое измерение — во время [12].

Работы Сергея Бордачёва (который был лично знаком с художниками первой волны Ф.Ф. Платовым и Е.Ф. Ермиловой-Платовой, исключенным из МОСХа за «формализм») полностью соответствуют указанным выше критериям. Он работает одновременно по всем направлениям супрематизма (а также футуризма, космизма, лучизма), хотя и использует вполне реальные предметы, имеющие конкретные очертания. В его холстах и объектах он использует мусор повседневной окружающей его и всех нас жизни, создавая из его «первородных» и случайных элементов новые упорядоченные пространства и энергии внутри них за счет цвета, фактур, структур и форм. Предметы, которые попадают в поле его зрения и в его руки из свободного пространства реальной жизни, он «дематериализует», декодирует их привычный смысл и превращает их в объекты «сигнальной системы»⁸ своих произведений, в «семафоры цвета», как сформулировал Малевич [13, с. 223]. Объекты становятся точками, линиями, пятнами, передающими, в совокупности с их цветом, объемом, а также фактурой пространства между ними, определенный спектр смыслов и эмоций, создавая новое пространство и новое напряжение между ними. Рельеф усиливает экспрессию цвета и энергии (рис. 1). В них можно проследить

движение объекта или его будущую траекторию полета (рис. 1–3) или «услышать», точнее, увидеть музыку («Собачий рок-н-ролл»: ассамбляж, в котором звучание и ритм музыки передается ритмом и извилистостью деревянных резных решеток и круглыми деревянными ручками) (рис. 4), то есть «увидеть» звук и, таким образом, протяженность процесса во времени.

Несмотря на присутствие конкретных предметов, его произведения абстрактны, поскольку через размещение объектов и цвета они вызывают определенные ощущения, адресуясь к сигнальной системе человека (определение академика И.П. Павлова), но не рассказывают истории, связанные с привычным смыслом использованных в композициях вещей. Предметы приобретают абсолютно другой смысл, частично заданный найденным художником объектом.

Колесо велосипеда со спицами, так же как и чугунный люк на дороге, становятся солярными знаками, а техническое окно или дверь (которые Бордачёв фотографирует во время своих прогулок) становятся порталами из одного пространства в другое. «Свернутое зеркало» (рис. 5), где по бокам видны сохранившиеся фрагменты настоящего зеркала, но посередине — свернутый лист белого металла, как бы *накрученный* на палку-рычаг с пружинным механизмом, — практически модель *вывернутой Вселенной* Стивена Хокинга и Роджера Пенроуза (теория 1970 г.). В боковых зеркалах зритель видит себя в сегодняшнем времени и *плюс бесконечности*, а вывернутое *изнанкой*, металлической подложкой *зеркало* отражает другую сторону — *минус бесконечность*, в то время как четырехугольная деревянная подложка рамы оказывается нулем, родственным «Черному квадрату» Малевича. Если перевести форму квадрата, считающегося со времен энеолита символом земли (прахом, из которого «всё пришло и всё возвращается»⁹), к аналогам в физике и астрофизике, можно сказать, что Черный квадрат, таким образом, является по сути *нулем* между *плюс* и *минус бесконечностью*.

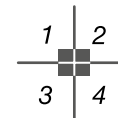
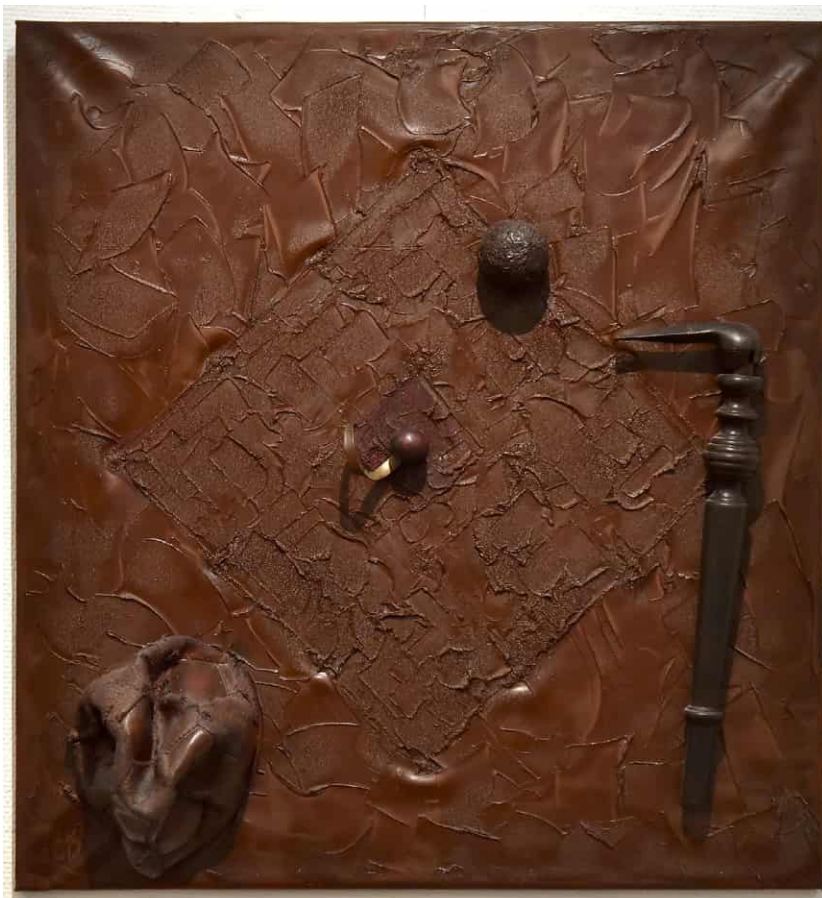
Бордачёв обращается к теме космизма, и здесь он близок к Ивану Кулешову. Выходя из холстов через выпуклость ассамбляжей (которые Малевич также считал «живописью») в реальное пространство, он создает пространственные объекты как статичные, состоящие из геометрических форм, практически перенося супрематизм в объем, так и объекты, в которых также видна «траектория полета» («Движение энергии», рис. 6). Адресуясь к Малевичу и его теории цвета,

⁶ Малевич К. «От кубизма к супрематизму».

⁷ Малевич К. «Супрематизм».

⁸ Определение художника-абстракциониста Ю. Злотникова и название серии его работ 1957–1962 гг.

⁹ Экклезиаст, 3:20.



1. **С.М. Бордачев.**

Мяч.

2010.

Фанера, кожа,
масло, дерево,
ассамбляж.

86 x 80.

Собственность автора.

Фото: Рудольф Костоусов

2. **С.М. Бордачев.**

Красный шар.

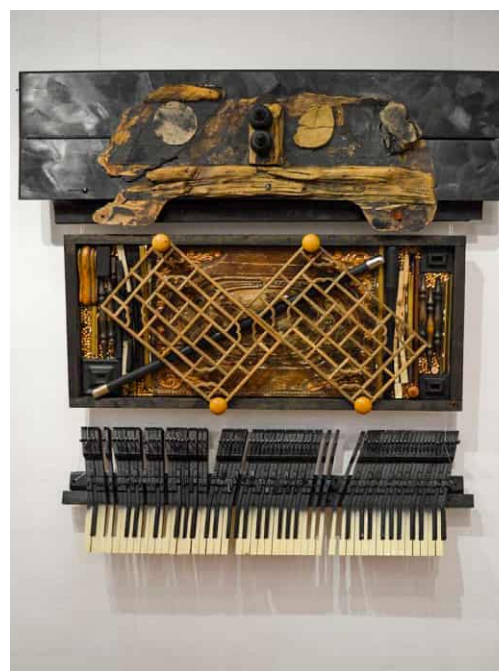
2010.

Ассамбляж,
смешанная техника.

79 x 62.

Собственность автора.

Фото: Елена Рюмина



3. **С.М. Бордачев.**

Искусство земли.

2012.

Дерево, песок,
смешанная техника.

40 x 80.

Собственность автора.

Фото: Рудольф Костоусов

4. **С.М. Бордачев.**

Собачий рок-н-ролл.

2011.

Ассамбляж, дерево,
металл, кость,
смешанная техника.

150 x 150.

Собственность автора.

Фото: Рудольф Костоусов

абсолютизации черного и белого, Бордачев пишет работы с использованием традиционных «малевических» фигур: квадратов, крестов (рис. 7–9).

Следуя теории Малевича о радуге, черном и белом, о белом как «предельной точке развивающегося движения» и «формах, вытекающих из живописной материи», он создал композиции из геометрических фигур, как бы «проявляющихся» или «тонущих» в одном и том же цвете: «Белое на белом», а также вывел «квадраты» Малевича

в реальный объем, создав из холстов и гравия два квадрата: «Квадрат. Черный на черном» и «Квадрат. Белый на белом», в которых абсолютизация черного как антипода белого (вещающего все цвета, «бесцветная энергия») приобретает другое смысловое, энергетическое и даже цветное звучание благодаря фактуре из гравия, но без изменения цвета всей работы. Черный перестает быть как таковым черным, а белый — белым. Происходит игра между метафизическим понятием



5. **С.М. Бордачев.**
Свернутое зеркало.
2011.
Ассамбляж, дерево,
металл, стекло.
100 x 100.
Собственность автора.
Фото: Рудольф Костоусов

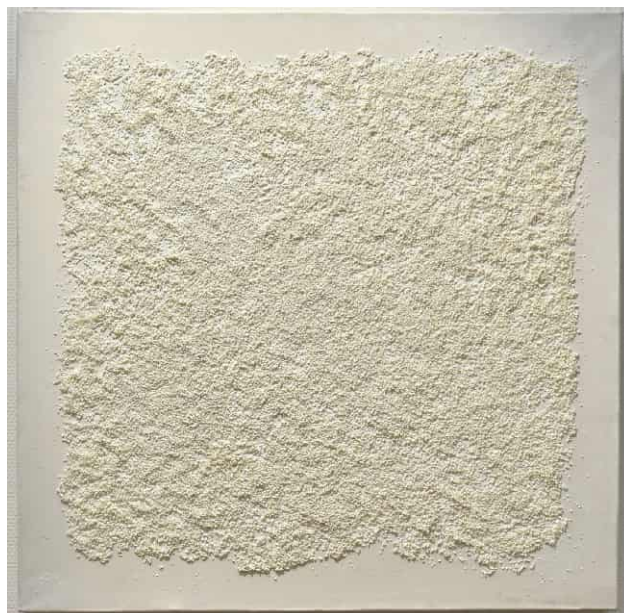
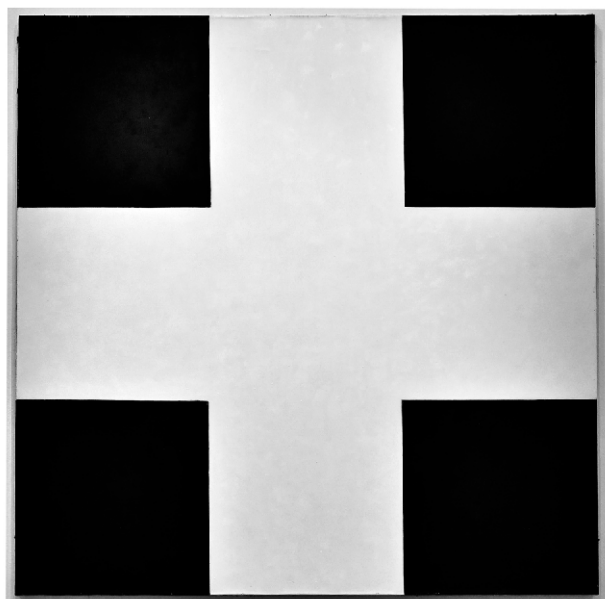
6. **С.М. Бордачев.**
Движение энергии.
1990.
Дерево, металл.
80 x 25 x 31,5.
Собственность
М. Алшибая.
Фото: Рудольф Костоусов

пространства и реальным пространством, в которое холст выходит фактурой, объемом.

«В XX веке с открытием квантового миро- строения становится очевидным, что открытия Малевича — это геометрические тексты. Белый — выражение высшей целостности, которая обладает огромной энергетичностью. Таким образом, черный и белый — абстракции крайнего типа. И один и другой выражают вакуум, который в сегодняшней квантовой физике рассматривается как исходная абстракция. Вакууму отводится особая роль в космогонии,



т.е. в возникновении и развитии физического мира. По одному из сценариев эволюции Вселенная начинается из состояния физического вакуума огромной энергии. Этот вакуум супер- симметричен, из него Вселенная разогрева- ется до Большого взрыва. Огромная энергия высвобождается и переходит в энергию частиц и полей, которые родились из этого вакуума. Единая субстанция расчленяется на вещество и поле. Избыток вещества составляет осно- ву звезд и галактик», — пишет исследователь Т.В. Котович [14, с. 107].



На плотность пространства¹⁰ указывает работа С. Бордачёва «Равновесие» (рис. 10), где к живописно изображенному пространству прикреплен «противовес».

В работе С. Бордачёва «Снегопад» (рис. 11) мы также видим плотность пространства (снегопад, «уплотняющий» в реальности воздух, придающий ему материальность и массу, — только повод в метафоре «плотность пространства»), при этом пространство, наполненное энергией, остается светлым, в соответствии с теорией Малевича об «энергии бесцветной, беспредметной» [12]. Это мерцающая мазками белая взвесь незамутненно-го формами пространства, в котором синий цвет неба прорвал белый (пользуясь терминологией К. Малевича), — как предвестие белого.

«Проанализируем смысл Супрематизма. Основанием для построения форм выступает здесь главное экономическое начало, которое передает силу статики и видимого динамического покоя. С помощью одной плоскости. С нашей точки зрения, это и есть высокоэнергетичный вакуум в суперсимметричном состоянии до начала распада симметрии. И его можно рассматривать как потенцию. В момент распада сверхцелостности изнутри ее высвобождается энергия, благодаря чему возникает энтелехия (вещество). Эта видимая реальность в классическом искусстве воспринималась как единственная. Искусство XX века развернуло цепочку космической эволюции в обратном порядке: от энтелехии к энергии и затем к потенции. Динамический принцип выразил

энергию. Затем квантовая физика в союзе с древними мистико-математическими школами определила наличие чистого импульса, момента, где нет вообще никакой формы. Вот он — момент белого в Супрематизме Малевича», — пишет исследователь Татьяна Котович [14, с. 107].

Если Бордачёв претворяет внешнее пространство в новое художественное, выходя за рамки своих произведений только в объем, Александр Юликов, которого искусствовед и куратор А. Ерофеев считает также последователем супрематистов (и как куратор персональной выставки А. Юликова в ММОМА в 2017 г. назвал ее «Александр Юликов. Постсупрематизм»), работает с пространством абсолютно иначе, разрушая границы «традиционной картины», что, однако, совершенно не означает «гибели станковой картины», по Николаю Тарабукину, на которую ссылался искусствовед и куратор выставки А. Юликова А. Ерофеев в своих комментариях к этой выставке.

«Исторически люди привыкли к тому, что картина — это модель мира. Разрушая границы картины, я разрушаю ее как “окно в другой мир”, но образ, изображенный мною, остается. Я не вхожу вглубь картины, я выхожу за пределы ее», — сказал художник А. Юликов¹¹.

А. Юликов, по его признанию, смог познакомиться с работами художников первой волны русского авангарда, запрещенных на тот момент Малевича, Родченко, Татлина, Филонова, Гончаровой, Ларионова 1910–1930-х гг. еще в подростковом возрасте, в 14–15 лет, причем в оригинале, в запасниках Государственной Третьяковской галереи¹².

7 | 8 | 9

7. С.М. Бордачёв.

Крест 1.

2010.

Холст, масло.

100 x 100.

Собственность автора.

Фото: Рудольф Костоусов

8. С.М. Бордачёв.

Квадрат.**Белый на белом.**

2010.

Холст, масло, гравий.

100 x 100.

Собственность автора.

Фото: Рудольф Костоусов

9. С.М. Бордачёв.

Квадрат.**Черный на черном.**

2010.

Холст, масло, гравий.

100 x 100.

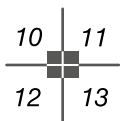
Собственность автора.

Фото: Рудольф Костоусов

¹⁰ Энергетическая плотность, «темная материя», составляющая массу Вселенной.

¹¹ Из личной беседы автора с художником.

¹² Мискарян К. Александр Юликов: «Я согласен, что делаю медитативное искусство» // The Art Newspaper Russia [сетевое издание], 26.05.2020. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/8118/> (дата обращения: 01.09.2021).



10. **С.М. Бордачёв.**

Равновесие.

2012.

Оргалит, масло, песок,
смешанная техника,
2012.

70 x 61.

Собственность автора.

Фото: Рудольф Костоусов



11. **С.М. Бордачёв.**

Снегопад.

2016.

Холст, масло.

130 x 170.

Собственность автора.

Фото: Рудольф Костоусов



12. **А.М. Юликов.**

Белая композиция.

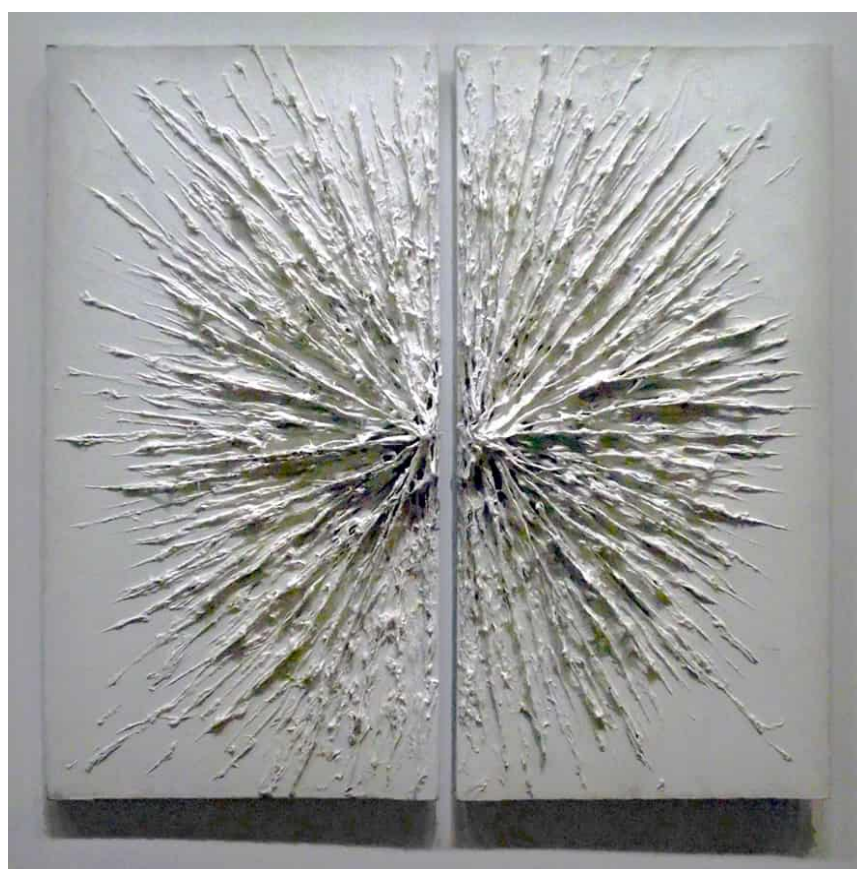
1974.

Холст, водно-дисперсные
белила,
смешанная техника,
рельеф.

100 x 102.

Центр Жоржа Помпиду,

Париж



13. **А.М. Юликов.**

Лист №5 из серии

«Ряды».

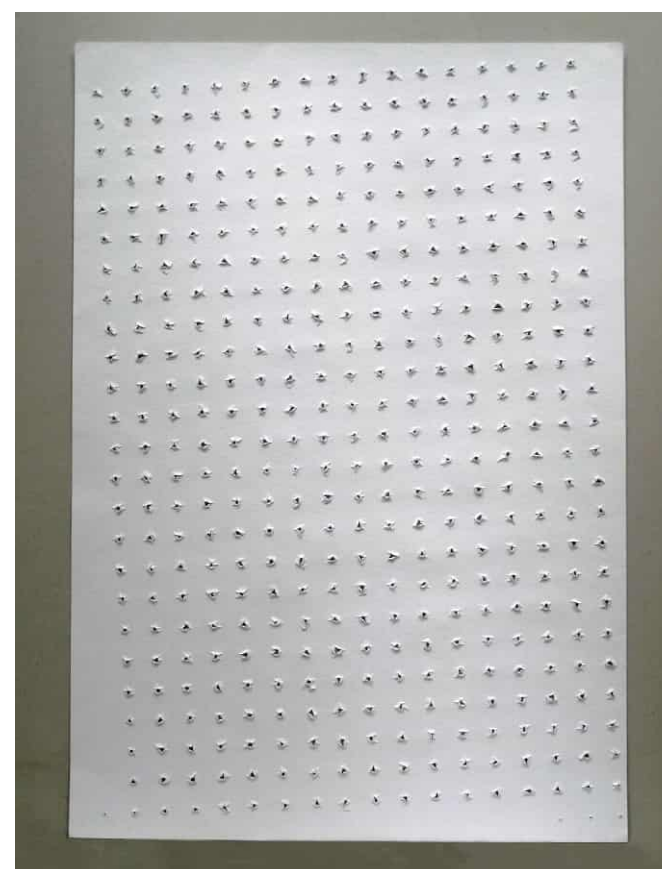
1989.

Бумага.

59,5 x 41,5.

Собственность автора.

Фото из архива художника



Это было в 1957 году, когда вторая волна авангарда в России только начиналась. Первую свою абстрактную работу художник написал в 14 лет. Хотя на тот момент абстракция не стала еще определяющим жанром его творчества, признанного теперь и отмеченного грант-премией американского фонда Barnett and Annalee Newman Foundation. А. Юликов прошел клас-

сический путь развития его искусства «по Малевичу»: от футуризма и экспрессионизма к собственной абстракции, вернее, к геометрическому минимализму, как он сам это называет, не оставляя наряду с этим работу над футуристическими и экспрессионистическими произведениями, в которых также прослеживается его особое отношение к пространству.

«В 1970-е уже сложилась моя трактовка пространства и времени,— признает сам Юликов в его интервью газете «The Art Newspaper Russia». — Я создал свою “визуальную поэтику”, где картина состоит из нескольких элементов: из картинной плоскости, которая расположена в пространстве динамично, или из рельефа, который фрагментируется краями картины, из рисунка, который повторяет формы рельефа, но сдвинут по отношению к ним. Поверхность же картины покрыта экспрессивным “движущимся” мазком. <...> Принципиальное отличие в том, что для меня всегда очень важно сочетание геометрии с экспрессией. Я сталкиваю в своем искусстве два начала — аполлоническое и дионисийское, гармонию и экспрессию»¹³.

С начала 1970-х годов Юликов создает серии абсолютно белых работ (искусствовед Андрей Ерофеев назвал их «рельеф-картинами» и «фактурной абстракцией»¹⁴), в которых реализует принцип «динамики живописных масс» (К. Малевич) и проявления «энергии диссонансов, полученной от встречи двух форм» (К. Малевич) (рис. 12). А в его графике (рис. 13) дыры в белом листе бумаги становятся точками и прорывами из белого плотного «воздуха» бумаги в черное поле, в котором нет энергии света и, стало быть, движения. Одновременно они создают напряжение и динамику на белом поле листа (пространства).

Отрицая свой генезис, связанный с супрематизмом и Малевичем, так же как и с американским минимализмом, А. Юликов тем не менее работает с пространством, «обыгрывая» теории и видение Малевича, вовлекая в свою игру уже реальное пространство. Разрушая «Квадрат Малевича» (см. «Расколотый черный квадрат», рис. 14), он не «уничтожает картину», как пишет А. Ерофеев, а внедряет в символическую фигуру пространства (которым является «Черный квадрат» Малевича) реальное пространство, одновременно привнося свое произведение как «добавочный элемент» (по К. Малевичу) в реальное пространство, меняя их оба. Дальнейшее движение за пределы холста приводит уже к распадению фигур и холстов на части — это, по признанию А. Юликова, он придумал в 1983 г. (рис. 15).

«Предельную точку развивающегося движения» (формулировка Малевича) в белом Юликов преодолевает «соскальзывающими», как будто выходящими за границы холстов геометрическими формами. Края холстов он делает неправильной геометрической формы или руинированными. Таким образом, белый свет выходит в реальное пространство зрителя.

Адресуясь к Малевичу и супрематизму, в 2007 г. Юликов создает «Черный квадрат в манере пуантилизма» (рис. 16). Здесь он «разлагает» квадрат Малевича на исходные цветовые «атомы», напоминая о предтече Супрематизма — пуантилизме, ставившем задачу создать за счет отдельных цветных пятен эффект воздушного пространства (фильтра белого света), через который видит окружающий мир человеческий глаз, и напоминает о теории Малевича, о том, что белый цвет — это «цветное вещество», ставшее «энергией бесцветной». Здесь уместно вспомнить высказывание Н.Н. Пунина: «Материальный мир натурализма распылен импрессионистами: “Тайна материи ускользает от нас, мы не знаем в точности, где граница реального и нереального”¹⁵. Свет вызывает форму и дает ей цвет. Свет является “единственным реальным сюжетом картины”. Мир не имеет цвета, потому, что цвет определяется поглощением световых лучей» [16, с. 34].

С середины 1980-х годов Юликов пишет также «длинные картины», состоящие из нескольких одинаковых частей. В таких работах пространство между частями становится элементом произведения. Даже наклон развески частей холста, что также является взаимодействием с пространством, задается художником заранее: он формулирует смысл. Например, многочастную работу «Красное, белое, черное» (рис. 17) Юликов рекомендовал вешать на стену в экспозиции с наклоном в 40 градусов. Именно при такой развеске стал ясен смысл работы: белый цвет (как абсолют, «предельная точка развивающегося движения») стал «горизонтом», «светом» (как сказал сам Юликов позже), разделяющим пространство на мир «дольный» (земной, черный, смешение всех красок без отражения от них световой волны дает черный цвет) и мир «духовный» и «небесный», переходящий в красный цвет (архетипический цвет солнца и жизни).

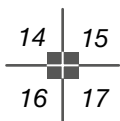
Многочастность работы отражает длительность времени. «Любое искусство существует в пространстве и во времени. В наиболее чистом виде это проявляется в абстракции», — говорит А.М. Юликов.

При всех приведенных здесь примерах творчество Юликова нельзя назвать чистым постсупрематизмом, или «постживописной абстракцией» (определение Клемента Гринберга, которое применил к Юликову Андрей Ерофеев в своих кураторских комментариях к персональной выставке А. Юликова «Александр Юликов. Постсупрематизм»), не является художник и «русским минималистом» (определение А. Ерофеева).

¹³ Там же.

¹⁴ Тексты А. Ерофеева к выставке «Александр Юликов. Постсупрематизм», ММОМА, 2017 г.

¹⁵ [15, с. 118].



14. **А.М. Юликов.**

Расколотый черный квадрат.

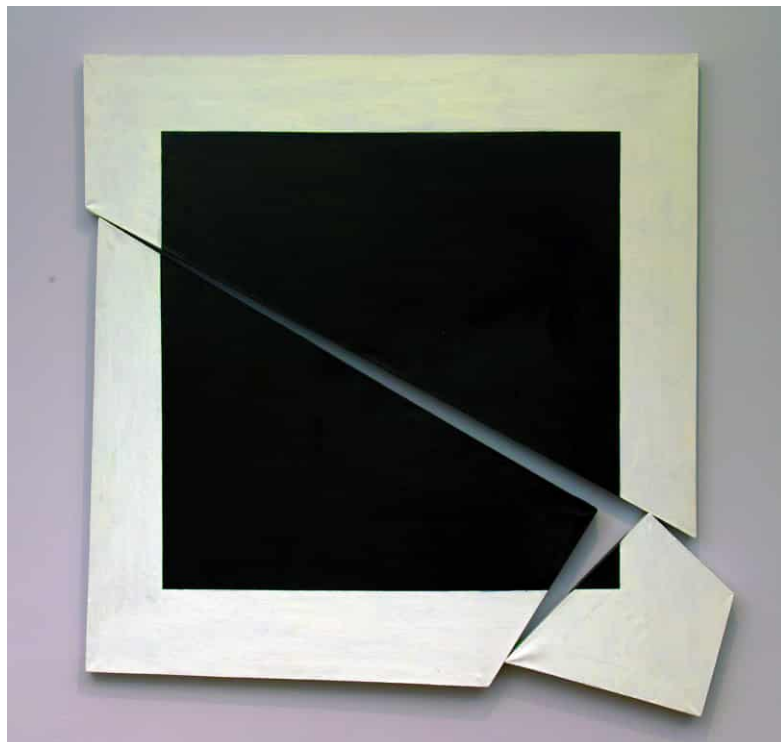
2016.

Холст, масло.

129 x 127.

Собственность автора.

Фото из архива художника



15. **А.М. Юликов.**

Черный квадрат. Динамическая композиция.

1983.

Версия 2007 г.

Холст, масло.

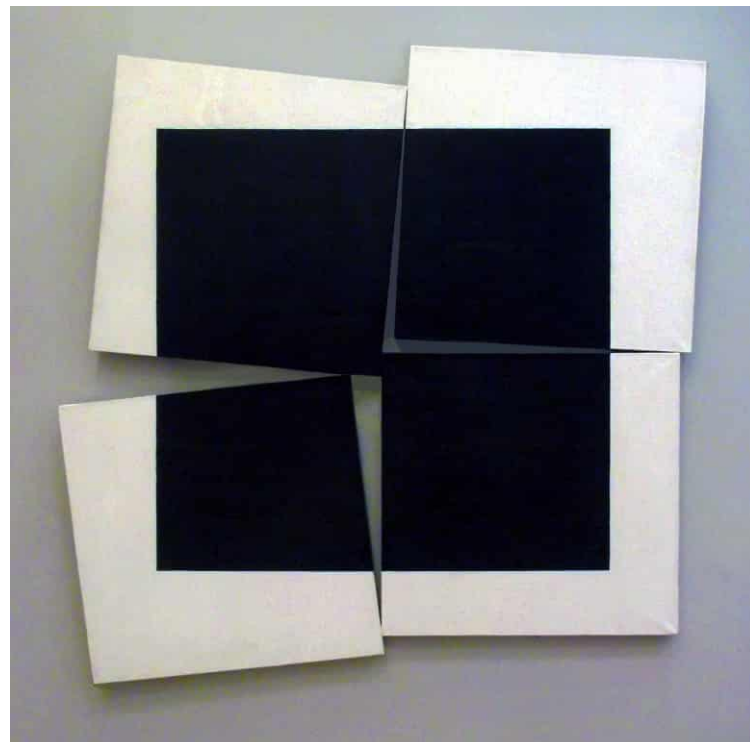
132 x 137.

Еврейский музей

(Jewish Museum),

Нью-Йорк.

Фото из архива художника



16. **А.М. Юликов.**

Черный квадрат в манере пуантилизма.

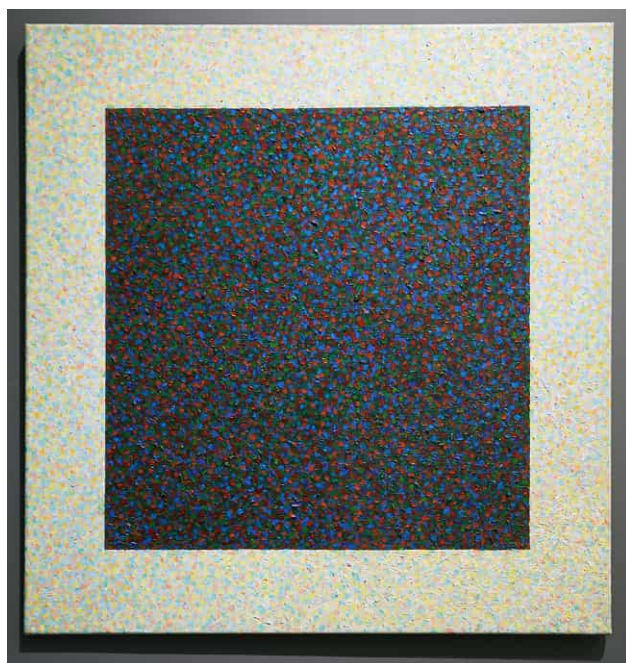
2007.

Холст, масло.

80 x 80.

Собственность автора.

Фото из архива художника



17. **А.М. Юликов.**

Красное, белое, черное.

2012.

Холст, акрил, масло.

100 x 630.

Собственность автора.

Фото из архива художника



Игра А. Юликова с пространством концептуальна. Он намеренно внедряет реальное пространство в свои произведения и разрушает границы своих холстов, привнося в них воздействие пространства. Этим объясняются и масштабы его работ. Это игра, заданная заранее, но не имеющая запрограммированного результата, нацеленная на время и взаимодействие со зрителем. «Для меня очень важен элемент случайности», — объяснил А. Юликов. Собственно, игра и центонность (скрытые цитаты и адресация к уже известным образцам, в данном случае к Малевичу) характерны уже для постмодернизма. И в этом А. Юликов является

концептуальным художником-постмодернистом. Что не умаляет его работы с наследием супрематизма, а, сохраняя, делает его актуальным.

Заключение

«Привлечь к себе любовь пространства, услышать будущего зов»¹⁶, — писал в 1956 году 66-летний Борис Пастернак.

В отношении категории пространства и в работе с ним в XX веке искусство, рука об руку с математикой, квантовой физикой, астрофизикой, прошло большой путь от Малевича и супрематизма до Ивана Чуйкова («Аппарат для наблюдения

¹⁶ Пастернак Б. Быть знаменитым некрасиво. 1956.

за пустотой», 2001), Франсиско Инфанте-Араны (совместно с Нонной Горюновой, с конца 1960-х гг. и по сегодняшний день: «Супрематические игры», кинетическое искусство, взаимодействующее с реальным пространством), Бориса Турецкого (серия «Пространственные мотивы», 1962), Комара и Меламида («Круг, квадрат, треугольник — каждой семье», 1975, перформанс) и Виктора Пивоварова, который в своей серии «Лицо» (1975, ГТГ) адресуется к ментальному пространству, где фрагментируется история воспоминаний, заканчиваясь белым листом, на котором написано: «Мое лицо». Этот путь вовлек и Владимира Вейсберга с его теорией о трех видах колористического восприятия, высшим из которых для художника является, по мнению В. Вейсберга, «невидимая живопись», что и отразилось в его почти белых натюрмортах (в 1962 г. В. Вейсберг выступал с докладом об этом на симпозиуме по структурному изучению знаковых систем в институте славяноведения АН СССР), и Ю. Злотникова с его интересом к математике, кибернетике, биоматематике, разработавшего свою «сигнальную систему» (1957–1962) в абстрактном искусстве. Понятие пространства на всём этом пути ассоциируют с неким духовным абсолютом, на основании чего супрематизм Малевича, например, связывают с даосизмом [17] либо с представлениями и теориями квантовой физики.

Два героя этой статьи — С. Бордачёв и А. Юликов являются также одними из выразителей этого пути и развития. Игра с реальным пространством, которую демонстрируют работы А. Юликова (а также, например, Франсиско Инфанте-Араны), является переходом к запрограммированным в неопределенной длительности времени акциям — перформансам, в которые вовлечены зрители, как, например, «Роман-холодильник» К. Звездочетова (1982), где время и пространство несут релятивистский подход к смыслу произведения искусства, он формируется за счет плюрализма, свободы выбора действия зрителя, исходя из многовариантности возможностей, заложенных в пространстве реальной жизни.

В своей работе «Постгуманистическая эстетика трансцендентного: чистые холсты и обезличенные лица» [18] профессор из ЮАР Аманда дю Приз рассуждает о том, что Малевичу удалось более чем кому-либо в истории искусства достичь «эстетики трансцендентного», «за исключением небольшого неудобства, заключающегося в том, что произведение искусства всё еще должно оставаться физическим объектом. Это был единственный аспект фигуративности или имманентности, который модернистская абстракция не могла преодолеть» [18]. Действительно, созданная Малевичем в мае 1923 г. групповая экспозиция УНОВИСа

«Выставка картин петроградских художников всех направлений» завершалась пустыми холстами. Казалось, дальше пути нет.

Дю Приз находит такое преодоление в digital art — цифровом искусстве, описывая серию фотографических работ Олега Доу, где обезличенность «постчеловеческих/постгуманистических портретов» превращает живых людей в «марионеток» и в «манекены», лишённые личностной фактуры и, таким образом, частного, индивидуального, ассоциируемого с «имманентной материальной сферой», «повседневностью». «В этом плане и Малевич, и Доу выдерживают противопоставление поверхности и глубины, внутреннего и внешнего, имманентного и трансцендентного», — пишет исследовательница [18].

Здесь стоит вспомнить, что супрематизм начинался с программной выставки под названием «0,10», а сам Малевич писал о том, что «преобразился в нуле форм и вышел за 0–1» [19]. Ноль и единица — операционная, математическая, схемотехнологическая и понятийная основа компьютерных технологий. В digital art единицей является любая фигуративность в сравнении с нулем. Двоичность практически обозначает метафизику непостижимого абсолюта и телесность фигуративности.

В современном мире, в котором уже смешивается «низкое» телесное и абстрактное цифровое, где появляются биороботы, внедряются микрочипы в тела людей и появляется искусство NFT, трудно различить метафизическое. Пожалуй, только соединение «Нейрокомпьютерной модели сознания» («Теория квантового нейрокомпьютинга», «Теория Хамероффа-Пенроуза») и квантовой физики может приблизить современного человека к постижению некоего абсолюта.

Российский и американский художник, теоретик мирового авангарда и современник Малевича Наум Габо в своем эссе «Понятия русского искусства» в 1942 г. писал, что русское искусство «во-первых, совершенно идеалистическое по содержанию; во-вторых, утилитаристское и коллективистское по социальной функции; в-третьих, абстрактное по внешнему выражению»¹⁷ [цит. по: 20, с. 146]. А Аманда дю Приз указывает: «Как объясняет Марк Тейлор (1992:52) в своем всестороннем анализе модернизма: "...цель теозстетики [модернизма] — союз с Абсолютом или Реальным..." Поскольку этот Абсолют универсален, многие художники настаивают на том, что его можно достичь только через создание абстракции, в которой партикулярность и индивидуальность либо отрицаются, либо подавляются. Такая абстракция есть, по сути, ритуал очищения ... возвращение к началу» [16].

¹⁷ Spira A. The Avant-Garde Icon. Russian avant-garde art and the icon painting tradition. Lund Humphries, 2008. P. 113.

Круг замкнулся. Расширяя пространство, художники, таким образом, возвращаются к началу, взаимодействуя с реальным пространством или с виртуальным, постигая трансцендентное

или позволяя это сделать зрителю самостоятельно. Но сверхчеловеческое непостижимо без человеческого.

Список источников

1. Иван Кудряшов. К 125-летию со дня рождения : каталог выставки / сост. И. Пронина, И. Смекалов. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2021. 320 с.
2. Нонконформисты. Второй русский авангард. 1955–1988. Материалы Круглого стола (Москва, ГТГ, 23.07.1996 г.) // Вопросы искусствознания. 1997. № 1 (10). С. 46–54.
3. Кабаков И. 70-е годы // Новое литературное обозрение. 1997. № 25. С. 177–200.
4. Дуглас Ш. Мах, Материя и Малевич: Супрематизм как искусство ощущений // Авангард и остальное : сборник статей к 75-летию Александра Ефимовича Парниса / ред. Х. Баран. М.: Три квадрата, 2013. С. 603–622.
5. Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой // Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 3. М.: Гилея, 2000. С. 68–324.
6. Успенский П.Д. Ключ к загадкам мира. М.: Гранд-Фаир, 2007. 420 с.
7. Souter G. Malevich: Journey to Infinity. New York: Parkstone Press International, 2008. 256 p.
8. Малевич о себе. Современники о Малевиче : в 2 т. Т. 2 / авт.-сост.: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М.: РА, 2004. 679 с.
9. Малевич К.С. От кубизма к супрематизму // Малевич К.С. Супрематизм. Избранные работы. М.: Юрайт, 2019. С. 320–326.
10. Малевич К.С. Черный квадрат : сборник. М. – Берлин: Директ-Медиа, 2016. 257 с.
11. Малевич К.С. О новых системах в искусстве // Малевич К.С. Супрематизм. Избранные работы. М.: Юрайт, 2019. С. 225–251.
12. Малевич К.С. Собрание сочинений : в 5 т. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов, с приложением переписки К.С. Малевича и Эль Лисицкого, 1922–1925. Т. 4. М.: Гилея, 1995. 358 с.
13. Малевич К.С. Супрематизм // Малевич К.С. Супрематизм. Избранные работы. М.: Юрайт, 2019. С. 223–225.
14. Котович Т.В. Цветовая триада в культуре и искусстве: ритуал и супрематизм // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта [Вестник Витебского государственного университета]. 2007. № 1 (43). С. 103–109. URL: <https://rep.vsu.by/bitstream/123456789/7343/1/103-109.pdf> (дата обращения: 01.09.2021).
15. Художественная жизнь Франции второй половины XIX века / сост. Н. Яворская, Б. Терновец. М.: ОГИЗ, 1938. 134 с.
16. Пунин Н.Н. О Татлине / сост. И.Н. Пунина и В.И. Ракитин. М.: РА, 1994. 132 с.
17. Ичин К. Супрематические размышления Малевича о предметном мире // Вопросы философии. 2011. № 10. С. 48–56.
18. Preez A. The posthuman aesthetics of transcendence: black canvasses and naked faces // Homo transcendentalis? Transcendence in science and religion: interdisciplinary perspectives [Proceedings of the 16th conference of the South African Science and Religion Forum (SASRF)]. URL: <https://uir.unisa.ac.za/bitstream/handle/10500/4283/DuPreez.pdf> (accessed: 18.06.2021).
19. Ковтун Е.Ф. Путь Малевича // Казимир Малевич 1878–1935 : каталог выставки. Амстердам: Стеделик-музей, 1988. С. 162–170.
20. Левина Т.В. Абстракция и икона: метафизический реализм в русском искусстве // Артикульт. 2011. № 1 (1). С. 141–187.

References

1. Pronina, I. and Smekalov, I. (comps) (2021) *Ivan Kudryashov. To the 125th anniversary of the birth* [Exhibition catalog]. Moscow: State Tretyakov Gallery. (In Russ.)
2. Anon. (1997) 'Non-conformers. The second Russian avant-garde. 1955–1988', *Voprosy iskusstvoznaniya = Issues of Art Studies*, (1), pp. 46–54. (In Russ.)
3. Kabakov, I. (1997) '70s', *Novoye literaturnoye obozreniye = New Literary Review*, (25), pp. 177–200. (In Russ.)
4. Douglas, Ch. (2013) 'Mach, matter and Malevich: suprematism as the art of sensations', in Baran, H. (ed.) *Avant-Garde and the rest: essays for the 75th birthday of Aleksandr Efimovich Parnis*. Moscow: Tri kvadrata, pp. 603–622. (In Russ.)
5. Malevich, K. (2000) 'Suprematism: the world as objectlessness, or eternal peace', in Malevich, K. *Collection of works*, in 5 vols, vol. 3. Moscow: Gilea, pp. 68–324. (In Russ.)
6. Ouspensky, P.D. (2007) *Key to the mysteries of the world*. Moscow: Grand-Fair. (In Russ.)
7. Souter, G. (2008) *Malevich: Journey to Infinity*. New York: Parkstone Press International. (In Russ.)
8. Vakar, I.A. and Mikhienko, T.N. (2004) *Malevich about himself. Contemporaries about Malevich*, in 2 vols, vol. 2. Moscow: RA Publ. (In Russ.)
9. Malevich, K.S. (2019) 'From Cubism to Suprematism', in Malevich, K.S. *Suprematism. Selected works*. Moscow: Yurayt, pp. 320–326. (In Russ.)
10. Malevich, K.S. (2016) *Black square: collection*. Moscow, Berlin: Direct Media. (In Russ.)
11. Malevich, K.S. (2019) 'On new systems in art', in Malevich, K.S. *Suprematism. Selected works*. Moscow: Yurayt, pp. 225–251. (In Russ.)
12. Malevich, K.S. (1995) *Collected works, in 5 vols*, vol. 4: Treatises and lectures of the first half of the 1920s. With the attachment of the correspondence between K.S. Malevich and El Lissitzky. Moscow: Gilea. (In Russ.)
13. Malevich, K.S. (2019) 'Suprematism', in Malevich, K.S. *Suprematism. Selected works*. Moscow: Yurayt, pp. 223–225. (In Russ.)
14. Kotovich, T.V. (2007) 'Colour triad in culture and art: ritual and suprematism', *Vestnik Vitebskogo gosudarstvennogo universiteta = Journal of Vitebsk State University*, (1), pp. 103–109. Available from: <https://rep.vsu.by/bitstream/123456789/7343/1/103-109.pdf> (accessed: 01.09.2021). (In Russ.)
15. Yavorskaya, N. and Ternovets, B. (1938) *The artistic life of France is the second half of the 19th century*. Moscow: OGIZ Publ. (In Russ.)
16. Punin, N.N. (1994) *About Tatlin*. Moscow: RA Publ. (In Russ.)
17. Ichin, K. (2011) 'Suprematic thoughts of Malevich about the subject world', *Voprosy filosofii = Questions of philosophy*, (10), pp. 48–56. (In Russ.)
18. Preez, A. (2010) 'The posthuman aesthetics of transcendence: black canvasses and naked faces', in *Homo transcendentalis? Transcendence in science and religion: interdisciplinary perspectives* [Conference proceedings]. Available from: <https://uir.unisa.ac.za/bitstream/handle/10500/4283/DuPreez.pdf> (accessed: 18.06.2021).
19. Kovtun, E.F. (1988) 'Malevich's path', in *Kazimir Malevich 1878–1935* [Exhibition catalog]. Amsterdam: Stedelijk Museum, pp. 162–170. (In Russ.)
20. Levina, T.V. (2011) 'Abstraction and icon: metaphysical realism in Russian art', *Artiscul*, 1(1), pp. 141–187. (In Russ.)

Информация об авторе

Рюмина Елена Александровна, арт-критик, арт-куратор, художник, Москва, Российская Федерация. Член Международной ассоциации критиков и искусствоведов (AICA), Творческого союза художников России (ТХСР), elrum16@mail.ru

Information about the author

Elena Aleksandrovna Ryumina, art-critic, art-curator, artist, Moscow, Russian Federation. Member of the International Association of Art Critics (AICA), Creative Union of Artists of Russia, elrum16@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 12.08.2022; одобрена после рецензирования 19.09.2022; принята к публикации 23.09.2022.

The article was received by the editorial board on 12 August 2022; approved after reviewing on 19 September 2022; accepted for publication on 23 September 2022.



Научная статья
УДК 75+7.036/038(470.54)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.017

Символика цвета в живописи Любви и Василия Анциферовых: красное и золотое



Стихина Мария Игоревна ^a

^a Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация

^a m.stikhina@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена большой серии живописных работ Любви и Василия Анциферовых: «Красное и Золотое» (2002–2005). Продолжительная работа над ней стала для художников обращением к началам русской истории и культуры, осмыслением их истоков, возможностью лучше понять самих себя. В основе серии лежит диалог с христианским искусством, интерпретация его образов и сюжетов, воплощенных в современной обобщенно-абстрактной форме. На примере конкретных работ анализируется символика цвета и художественный язык серии.

Ключевые слова: современное искусство Екатеринбурга, Любовь Анциферова, Василий Анциферов, живопись, символика цвета

Для цитирования: Стихина М.И. Символика цвета в живописи Любви и Василия Анциферовых: красное и золотое // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 206–215. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.017>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/905>

Original article

The symbolism of color in the painting of Lyubov and Vasily Antsiferov: red and gold

Maria I. Stikhina ^a

^a Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russian Federation

^a m.stikhina@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to a series of paintings «Red and Gold» (2002–2005) by Lyubov and Vasily Antsiferov. The long work on the series has become for the artists an appeal to the beginnings of Russian history and culture, an understanding of its origins, an opportunity to better understand themselves. The series is based on the dialogue of artists with Christian art, the interpretation of its images and plots embodied in a modern abstract form. The article analyses the symbolism of colour and the artistic language of compositions.

Keywords: contemporary art of Ekaterinburg, Lyubov Antsiferova, Vasily Antsiferov, painting, symbolism of color

For citation: Stikhina, M.I. (2022) 'The symbolism of color in the painting of Lyubov and Vasily Antsiferov: red and gold', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 206–215. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.017.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/905> (In Russ.)

Введение

Любовь и Василий Анциферовы¹ — уникальный творческий и семейный тандем — занимают важное место в современном уральском искусстве. Они вошли в художественную жизнь Свердловска-Екатеринбурга в середине 1970-х после окончания Свердловского художественного училища им. И.Д. Шадра. Их талант ярко проявился в конце 1980-х — 1990-е гг. Анциферовы много и плодотворно сотрудничали в живописи и графике, постоянно участвовали в областных и всесоюзных выставках, работали на творческих дачах, которые помогли их профессиональному становлению [1]. В 2000-е годы художники получают широкую известность и признание, создают большие

станковые серии графических и живописных работ, которые представляют на многочисленных персональных выставках в России и за рубежом.

Творчество В.Г. и Л.Г. Анциферовых демонстрирует создание собственного образительного языка и глубокую погруженность в художественное наследие предыдущих эпох; и пока оно недостаточно осмыслено в искусствоведческих трудах. Цель данного исследования — на примере серии живописных работ «Красное и Золотое» Любви и Василия Анциферовых проанализировать как сюжетные, так и формально-стилистические поиски и символический язык художников в контексте эстетики авангарда, русской иконописи и культовой деревянной скульптуры. Название

¹ Анциферов Василий Григорьевич (1950 г. р.), живописец, график, педагог. Член Союза художников (1989), заслуженный работник культуры РФ (2002), заслуженный художник РФ (2018). Окончил живописное отделение Свердловского художественного училища (1974). Председатель секции живописи Свердловского регионального отделения «Союз художников России» (с 2000 г. по настоящее время). Анциферова Любовь Геннадьевна (1953 г. р.), живописец, график, педагог. Член Союза художников (1993), заслуженный художник РФ (2018), окончила Свердловское художественное училище (1975). С 1994 года Василий и Любовь Анциферовы работают как соавторы. Участники городских, областных, региональных, республиканских, всесоюзных и международных выставок. Персональные выставки Анциферовых проходят как в России, так и за рубежом. Произведения хранятся в Екатеринбургском музее образительных искусств, галерее Синара Арт, Ирбитском государственном музее образительных искусств, Пермской государственной художественной галерее, Лысьвенском музее, Государственном художественном музее ХМАО – Югры, Омском областном музее образительных искусств им. М.А. Врубеля, частных коллекциях.



1. Василий и Любовь
Анциферовы
в мастерской.

Фото Саши Соколова

живописной серии прямо отсылает к символике цвета, что позволяет изучать эти произведения с использованием семиотического и стилистического методов с опорой на труды по истории русского искусства [3–15 и др.].

Контекст создания серии «Красное и Золотое»

Коренные изменения в идеологии, политике и экономике во второй половине 1980-х – 1990-х гг. повлияли не только на жизнь людей, но и на перемены в сфере культуры, на проявление духовных исканий во всех видах искусства. Противопоставление официального и неофициального, левого и правого искусства уходит в прошлое [2]. Государство отказывается от идеологических установок. В это время стихийно возникают художественные объединения и группировки, происходит ослабление, а затем и отмена цензуры, выходят альбомы

о творчестве русских художников начала XX в., организуются выставки искусства андеграунда, открываются частные галереи. Плюрализм 1990-х снимает все ограничения и запреты на формальные эксперименты, в искусстве всё становится возможным. Однако возникает иная проблема: насколько сами художники были готовы к поиску новых форм и приемов?

Анциферовы, работая с 1994 года как соавторы, в сложившейся ситуации сумели выработать подход к совместной работе, создать большие живописные и графические серии, найти собственный узнаваемый изобразительный язык — условно-абстрактный, символический, содержащий в себе нескончаемое количество смыслов и возможностей для восприятия и интерпретации. Художников объединило желание постичь суть предметов и окружающего мира. Путь к познанию шел через выстраивание художественного образа с помощью

минимума выразительных средств — линий и цветных пятен, упрощение формы предметов до почти геометрических, плоскостных изображений, избавление от лишних деталей и ограничение палитры до одного-двух основных цветов. Еще одна важная черта творчества Анциферовых — работа сериями — позволяет наиболее полно передать пластическое разнообразие мотива и усилить его воздействие на зрителя, выразить заложенный в нем философский смысл.

В общем движении художественной культуры последней трети XX века к диалогу с традициями прошлых эпох и образной интерпретации истории искусств Анциферовы находят свой ход, свой метод работы с художественным наследием. В их работах возникает интересная переключка с художниками авангарда и русской иконой. И в этом смысле Анциферовых можно считать продолжателями традиций Натальи Гончаровой, Михаила Ларионова, Аристарха Лентулова, Казимира Малевича. Концепция Анциферовых, соединившая систему образов древнерусского искусства с эстетикой авангарда, ярко проявилась в серии «Красное и Золотое» (2002–2005).

В конце 1990-х Анциферовы побывали в Европе. В 1999 году в университете г. Карлсруэ (Германия) они провели лекцию о художественном образовании в России и предвузовской подготовке учащихся по рисунку, живописи, станковой и декоративной композиции, обобщив свой многолетний опыт преподавания специальных дисциплин в Детской художественной школе № 1 г. Екатеринбурга. Затем художники по приглашению немецкой стороны приняли участие в международном пленэре во Франции. Таким образом, поездка послужила мощным толчком для развития их творчества. С одной стороны, Анциферовы получили новые художественные впечатления, обогатились непосредственным знакомством с современным европейским искусством. А с другой — стали яснее осознавать особенности образа мыслей русского человека, его ментальность, неразрывно связанную с национальной историей и культурой.

В начале 2000-х Анциферовы начинают работать над живописной серией «Красное и Золотое». Ее замысел возник из интереса к русскому народному костюму и восхищения красотой его цветовых сочетаний. К этому добавились яркие впечатления и сильные эмоциональные переживания, вызванные пермской культовой деревянной скульптурой и строгановской иконой и в целом византийским искусством. Также появлению «красно-золотой» серии предшествовало серьезное погружение в историю родного края. В 1997 году Анциферовы совершают творческие поездки по Среднему и Западному Уралу: от Кына до Кудымкара. Изучение крестьянского

быта и народного костюма вдохновило художников на создание графической серии в технике литографии «Пермские боги» (1997). В ней художники, «отталкиваясь от конкретных образов пермской деревянной скульптуры («Спас из Усоляя», «Ангел из Габова», «Херувим из д. Старая Часовня»), ее «угловатой формы», уходят в область свободных пластических импровизаций» [16].

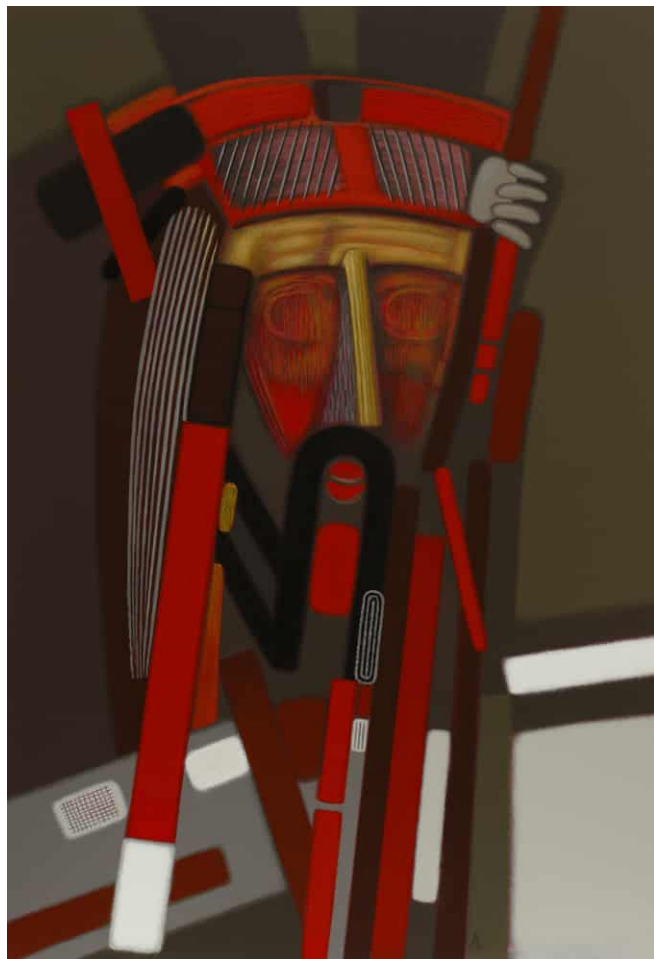
Серия «Красное и Золотое»: символика цвета и художественный язык

В серии «Красное и Золотое» цвет наделен не только выразительной, но и символической функцией. Как известно, «красный» в русском языке с древности был синонимом слова «красивый». Этот цвет воспринимался как праздничный, он содержал в себе природно-изначальное, глубинное, что свойственно русскому характеру. Однако значение цветов в христианской традиции отличается от народных представлений. Так, красный у христиан означает жертвенность, это символ мученичества, золотой — символ божественного Света и благодати.

«Красно-золотую» серию открывает композиция «Спас Полунощный» (рис. 2). Колорит «Спаса», построенный на сочетании красного, черного и темно-серого цветов, выражает трагизм образа. «Христос в темнице», или «Спас Полунощный», является одной из главных тем пермской культовой деревянной скульптуры, которая посвящена изображению заточения Иисуса Христа, ожидающего восхождения на Голгофу. Статую сидящего на престоле Христа в терновом венце, с прижатой к щеке правой рукой часто помещали в так называемую темницу — нишу в стене храма. И если в скульптуре все формы передаются очень подробно, по-барочному «натуралистически-осязуемо» [17], то в композиции Анциферовых мы видим условное, близкое к абстракции изображение, отсылающее к художественным исканиям русского авангарда.

В композициях серии на библейские темы Анциферовы стремятся нивелировать сам сюжет, достигая символического звучания образов. В одноименном диптихе образы Марии и Иосифа (рис. 3, 4) исполнены на отдельных листах, но неразрывно связаны между собой композицией и колоритом. Напряженное звучание красного в одеяниях Марии и Иосифа смягчено мерцанием золотых нимбов, что создает равновесие двух начал — земного и небесного, чувственного и духовного.

Три самостоятельные композиции «Змееборец» (рис. 5), «Архангел» (рис. 6), «Воины» (рис. 7) образуют внутри серии своеобразный триптих, посвященный образу небесного воина-защитника. Выразительность композиций достигается путем взаимодействия живописного и декоративного подходов. Конкретность деталей постепенно



2 | 3 | 4

исчезает, контуры отделяются от цветowych плоскостей, фигуры теряют свою вещественность и объемность. Через образы невидимого мира представлена вечная борьба добра и зла, света и тьмы.

Триптих «Дорога» (рис. 8–10) является ключевой работой серии. Дорога — это поэтическая метафора человеческой жизни, движения, творческого пути. Образ дороги несет одну из главных идей серии — символического возвращения к истокам, к себе. Работа родилась из впечатлений Анциферовых от поездок на север Пермского края и воспоминаний о родительском доме. Ощущение тепла, радости, чего-то очень родного и близкого передает яркий и чувственный колорит триптиха. Деревянные избы, деревья, чуть наклонившиеся столбы и фигура женщины у дороги будто погружены в нежное тепло заката. Красные, малиновые, терракотовые «кирпичики» с оплавленными контурами, подсвеченные белыми и золотыми вспышками, организованы в сложный ритмический рисунок. Из этого потока многообразных форм и фактур, их наслоений и пересечений, возникает картина русского пейзажа — церквушки, деревенские избы с огородами, бесконечные леса и поля.

На протяжении всей серии белый цвет взаимодействует с красным и золотым, подчеркивая

силу, богатство и глубину звучания. В диптихе «Белые одежды» (рис. 11, 12) именно он становится главным в пластическом и содержательном строе композиции. Белый как символ чистоты, духовности и света является одним из наиболее значимых цветов для Анциферовых. С белым цветом связана их мечта об идеальном светлом мире. Художники, «погрузившись» в белый цвет, исследуя его пластические возможности, смогли передать ощущение свечения белоснежных одеяний святых и мерцания окружающего пространства. Диптих наполнен мыслью о связи человека с небом и льющимся светом.

Заключительным «золотым» аккордом в серии звучит полиптих «Небесное Воинство». Колористическое решение полиптиха создается сопоставлением золотых, оливковых и охристых цветов (рис. 13–17). Согласно библейскому преданию, Небесное Воинство сотворено Богом и служит Ему. Бесплотные силы, исполняя волю Бога, участвуют в жизни людей как хранители, защитники и духовные обереги. Художники через различные композиционные приемы достигают монументального звучания образов. Светоносные округлые лики архангелов изображены «оглавно», приближены к нам, занимают всю поверхность листа. Вертикальные ритмы и диагональные линии подчеркивают величественность образов.

2. **В.Г. Анциферов, Л.Г. Анциферова.**
Спас Полунощный.

Авторское повторение.
2014.
Бумага, акрил.
92 x 64.
Частное собрание

3. **В.Г. Анциферов, Л.Г. Анциферова.**
Мария.

1-я часть диптиха.
2002–2005.
Бумага, акрил.
80 x 60.
Частное собрание

4. **В.Г. Анциферов, Л.Г. Анциферова.**
Иосиф.

2-я часть диптиха.
2002–2005.
Бумага, акрил.
80 x 60.
Частное собрание



5 | 6 | 7

**5. В.Г. Анциферов,
Л.Г. Анциферова.
Змеборец.**

2002–2005.

Бумага, акрил.

80 x 60.

Частное собрание

**6. В.Г. Анциферов,
Л.Г. Анциферова.
Архангел.**

2002–2005.

Бумага, акрил.

80 x 60.

Частное собрание

**7. В.Г. Анциферов,
Л.Г. Анциферова.
Воины.**

2002–2005.

Бумага, акрил.

80 x 60.

Частное собрание

В серии «Красное и Золотое» явственно проявилась характерная черта творчества Анциферовых — создание обобщенных образов-символов на основе синтеза впечатлений от искусства иконы и тонкой стилизации формы. Красный цвет в каждой работе серии необыкновенно многообразен и многозвучен. Ярко-алое одеяние архангела Михаила символизирует его силу, храбрость и непоколебимость веры, пурпурные аккорды «Спаса» воплощают трагизм образа, в композиции «Дорога» красный цвет звучит как символ поэзии и романтики. Через сопоставление красного и золотого художники стремятся подняться над трагедией человеческого существования и выразить радость бытия.

Обращение в «красно-золотой» серии к насыщенным цветам стало испытанием для художников, тяготеющих в своем творчестве к светлой палитре и пастельным тонам. Однако через погружение в стихию открытых локальных цветов Анциферовы пришли к первооснове цветового спектра — к белому цвету в своей следующей серии — «Белый мир» (2006).

Выводы

В серии «Красное и Золотое» образы древнерусского искусства, пропущенные через призму авторского видения, воплощены в современных формах. Исследуя живописные возможности

красного и золотого цветов, их взаимоотношения и взаимосвязи, Анциферовы добиваются необыкновенной выразительности образов и мощного символического звучания работ. Продолжительная работа над серией дала возможность художникам погрузиться в тему, почувствовать связь с традицией, выразить свои размышления об исторических путях русской культуры.

Добавим, что серия «Красное и Золотое» экспонировалась на многочисленных выставках в России и за рубежом — в Германии, Чехии, Дании, Англии и неизменно вызывала огромный интерес и живой отклик у зрителей. Концепция серии легла в основу одноименного международного выставочного проекта, представленного в Екатеринбурге, Перми, Праге. В 2005 г. Анциферовым за серию живописных и графических работ «Красное и Золотое» была присуждена премия губернатора Свердловской области «За выдающиеся достижения в области литературы и искусства».

К мотивам серии Любовь и Василий Анциферовы возвращаются до сих пор, примером тому служат новые композиции, над которыми в настоящее время работают художники.



8 | 9 | 10

11 | 12

8. **В.Г. Анциферов,
Л.Г. Анциферова.**
Дорога.

1-я часть триптиха.
2002–2005.

Бумага, акрил.

60 x 80.

Частное собрание



9. **В.Г. Анциферов,
Л.Г. Анциферова.**
Дорога.

2-я часть триптиха.
2002–2005.

Бумага, акрил.

60 x 80.

Частное собрание



10. **В.Г. Анциферов,
Л.Г. Анциферова.**
Дорога.

3-я часть триптиха.
2002–2005.

Бумага, акрил.

60 x 80.

Частное собрание

11. **В.Г. Анциферов,
Л.Г. Анциферова.**
Белые одежды.

1-я часть диптиха.
2002–2005.

Бумага, акрил.

80 x 50.

Частное собрание

12. **В.Г. Анциферов,
Л.Г. Анциферова.**
Белые одежды.

2-я часть диптиха.
2002–2005.

Бумага, акрил.

80 x 50.

Частное собрание

13 | 14 | 15

16 | 17

13. **В.Г. Анциферов,**
Л.Г. Анциферова.
Небесное воинство.
1-я часть полиптиха.
2002–2005.
Бумага, акрил.
80 x 60.
Частное собрание



14. **В.Г. Анциферов,**
Л.Г. Анциферова.
Небесное воинство.
2-я часть полиптиха.
2002–2005.
Бумага, акрил.
80 x 60.
Частное собрание

15. **В.Г. Анциферов,**
Л.Г. Анциферова.
Небесное воинство.
3-я часть полиптиха.
2002–2005.
Бумага, акрил.
80 x 60.
Частное собрание



16. **В.Г. Анциферов,**
Л.Г. Анциферова.
Небесное воинство.
4-я часть полиптиха.
2002–2005.
Бумага, акрил.
80 x 60.
Частное собрание

17. **В.Г. Анциферов,**
Л.Г. Анциферова.
Небесное воинство.
5-я часть полиптиха.
2002–2005.
Бумага, акрил.
80 x 60.
Частное собрание

Список источников

1. Горбачева Н.Ф. На палитре памяти: Время, художники, выставки : сборник статей. Екатеринбург: [б. и.], 1996. 102 с.
2. Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность : сборник статей / ред.-сост. И. Болотов. Екатеринбург: [б. и.], 1993. 100 с.
3. Алпатов М. Краски древнерусской иконописи. М.: Изобразительное искусство, 1974. 116 с.
4. Андреева Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 488 с.
5. Бобринская Е.А. Русский авангард. Границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 304 с.
6. Бычков В.В. Эстетическое значение цвета в восточно-христианском искусстве // Вопросы истории и теории эстетики / ред. М.Н. Афанасиев. М.: МГУ, 1975. С. 129–145.
7. Волков Н.Н. Цвет в живописи. М.: Изд-во В. Шевчук, 2014. 360 с.
8. Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2002. 224 с.
9. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). М.: Искусство. 1970. 232 с.
10. Железняк О. Цветовой авангард: пространство жизни и концепция стилеобразования новой эпохи // Проект Байкал. 2019. Т. 16, № 62. С. 63–69. <https://doi.org/10.7480/projectbaikal.62.1547>.
11. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Ленинград: [б. и.], 1989. 73 с.
12. Кормин Н.А. Искусство и эстетические структуры метафизики цвета // Культура и искусство. 2020. № 5. С. 47–76. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2020.5.32877>.
13. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
14. Малевич К.С. Супрематизм. Мир как беспредметность. М.: Терра; Книговек, 2021. 525 с.
15. Пастуро М. Красный. История цвета / пер. с франц. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 160 с.
16. Литография: Любовь и Василий Анциферовы / вст. ст. Т.А. Галеевой. Екатеринбург: [б. и.], 1998. 17 с.
17. Власова О.М. Пермская деревянная скульптура: между Востоком и Западом. Пермь: Книжный мир, 2010. 152 с.

References

1. Gorbacheva, N.F. (1996) *On the palette of memory: Time, artists, exhibitions: a collection of articles*. Ekaterinburg: s.n. (In Russ.)
2. Bolotov, I. (ed.) (1993) *Avant-garde trends in Soviet fine arts: history and modernity* [Collection of articles]. Ekaterinburg: s.n. (In Russ.)
3. Alpatov, M. (1974) *Colour in early Russian icon painting*. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo. (In Russ.)
4. Andreeva, E.Y. (2007) *Postmodernism. Art of the second half of the 20th – early 21st century*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika. (In Russ.)
5. Bobrinskaya, E.A. (2006) *Russian avant-garde: limits of art*. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye. (In Russ.)
6. Bychkov, V.V. (1975) 'Aesthetic meaning of color in Eastern Christian art', in Afasizhev, M.N. (ed.) *Questions of history and theory of aesthetics*. Moscow: Moscow State University, pp. 129–145. (In Russ.)
7. Volkov, N.N. (2014) *Color in painting*. Moscow: V. Shevchuk Publ. (In Russ.)
8. Degot', E. (2002) *Russian art of the 20th century*. Moscow: Trilistnik. (In Russ.)
9. Zhegin, L.F. (1970) *Language of Painting Work (Convention of Ancient Art)*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
10. Zheleznyak, O. (2019) 'The Colour Avant-Garde: a Living Space and a Concept for Style Formation in the New Epoch', *Project Baikal*, 16(62), pp. 63–69. doi:10.7480/projectbaikal.62.1547. (In Russ.)
11. Kandinsky, V.V. (1989) *Concerning the spiritual in art*. Leningrad: s.n. (In Russ.)
12. Kormin, N.A. (2020) 'Art and aesthetic structures of metaphysics of color', *Culture and Art*, (5), pp. 47–76. doi:10.7256/2454-0625.2020.5.32877. (In Russ.)
13. Lotman, Y.M. (1996) *Inside the thinking worlds*. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. (In Russ.)
14. Malevich, K.S. (2021) *Suprematism. The non-objective world*. Moscow: Terra; Knigovok. (In Russ.)
15. Pastoureaux, M. (2016) *Rouge. Histoire d'une couleur*. Trans. N. Kulish. Paris: Le Seuil.
16. Galeeva, T.A. (ed.) (1998) *Lithography: Lyubov and Vasily Antsiferov*. Ekaterinburg: s.n. (In Russ.)
17. Vlasova, O.M. (2010) *Old Wooden Sculpture of Perm*. Perm: Knizhny Mir. (In Russ.)

Информация об авторе

Стихина Мария Игоревна, старший преподаватель кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация, m.stikhina@yandex.ru

Information about the author

Maria Igorevna Stikhina, Senior Lecturer of the Department of art history and museum studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russian Federation, m.stikhina@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 20.03.2022; одобрена после рецензирования 25.07.2022; принята к публикации 15.08.2022.

The article was received by the editorial board on 20 March 2022; approved after reviewing on 25 July 2022; accepted for publication on 15 August 2022.



Научная статья
УДК 76.03/09
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.018

Гротескные метаморфозы мотива древнерусской архитектуры в творчестве Н.Д. Грицюка



Чимитов Вячеслав Николаевич ^{a,b}

^a Новосибирский государственный художественный музей, Новосибирск, Российская Федерация

^b Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова, Новосибирск, Российская Федерация

^{a,b} 4imitov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2815-5939>

Аннотация. В статье исследуется процесс формирования гротескной образности в творчестве новосибирского художника Н.Д. Грицюка (1922–1976) на примере трансформации мотива древнерусской архитектуры в серии «Фантазии и интерпретации». Источником возникновения гротескных композиций являются каракули и «почеркушки» из путевых альбомов художника, созданные по принципу автоматического письма из фрагментов древнерусской архитектуры, силуэтов дымковской игрушки и частей человеческого тела. В процессе творческих поисков эти комбинированные «гротески» органично трансформируются в самостоятельные карнавальные композиции, отражающие отстраненное ироничное отношение автора к фольклорным мотивам и сюжетам. В композициях рубежа 1960–1970-х гг. при сохранении гротескной образности ирония сменяется тревожной интонацией неопределенности. Помещенные в беспокойное цветонасыщенное пространство храмы превращаются в деформированные и разъятые антропоморфные образы-гибриды, в которых отражаются экзистенциальные переживания художника. Реальность становится для Грицюка неоднозначной и зыбкой и рассматривается им под углом абсурда и фантазмагоричных допущений. Возникновение трагического столпотворения, ассоциативно считываемого зрителем как символ предвестия конца света, свидетельствует о размышлениях художника над проявлениями духовного, трансцендентного. Духовная и одновременно абсурдистская проблематика гибридных образов сближает поиски Грицюка, с одной стороны, с метафизической живописью М.М. Шварцмана и Э.А. Штейнберга, а с другой — с гротескным искусством скульпторов Э.И. Неизвестного и В.А. Сидура. Таким образом, в условиях доминирующего реалистического дискурса гротеск как прием позволил новосибирскому художнику погрузиться в символическое пространство свободного самовыражения и соприкоснуться с миром трансцендентного.

Ключевые слова: Н.Д. Грицюк, гротеск, художественный язык, мотив древнерусского храма, карнавал, китч, позднесоветское искусство

Для цитирования: Чимитов В.Н. Гротескные метаморфозы мотива древнерусской архитектуры в творчестве Н.Д. Грицюка // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 216–225. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.018>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/897>

Original article

Grotesque metamorphoses of the motif of ancient Russian architecture in the work of N.D. Gritsiuk

Vyacheslav N. Chimitov ^{a,b}^a *Novosibirsk State Art Museum, Novosibirsk, Russian Federation*^b *Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts, Novosibirsk, Russian Federation*^{a,b} *4imitov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2815-5939>*

Abstract. The article examines the process of formation of grotesque imagery in the work of the Novosibirsk artist N.D. Gritsiuk (1922–1976) on the example of the transformation of the motif of ancient Russian architecture in the series “Fantasies and interpretations“. The source of the grotesque compositions are scribbles from the artist’s travel albums, created on the principle of automatic writing from fragments of ancient Russian architecture, silhouettes of a Dymkovo toy and parts of the human body. In the process of creative searches, these combined grotesques organically transform into independent carnival compositions, reflecting the author has detached ironic attitude to folklore motifs and plots. In the compositions of the turn of the 1960s and 1970s, while maintaining the grotesque imagery, irony is replaced by an alarming intonation of uncertainty. Placed in a restless, colour saturated space, the temples turn into deformed and disjointed anthropomorphic hybrid images, which reflect the existential experiences of the artist. Reality becomes ambiguous and unsteady for Gritsiuk, and he considers it from the angle of absurdity and phantasmagorical assumptions. The emergence of a tragic pandemonium, associatively read by the viewer as a symbol of the doomsday, testifies to the artist’s reflections on the manifestations of the spiritual, the transcendent. The spiritual and at the same time absurdist problematic of hybrid images brings Gritsiuk’s search, on the one hand, to the metaphysical painting of M.M. Shvartsman and E.A. Steinberg, and on the other hand, to the grotesque art of the sculptors E.I. Neizvestny and V.A. Sidur. Thus, in the conditions of the dominant realistic discourse, the grotesque as a technique allowed the Novosibirsk artist to immerse himself in the symbolic space of free self-expression and come into contact with the world of the transcendent.

Keywords: N.D. Gritsiuk, grotesque, artistic language, motif of an ancient Russian temple, carnival, kitsch, late Soviet art

For citation: Chimitov, V.N. (2022) ‘Grotesque metamorphoses of the motif of ancient Russian architecture in the work of N.D. Gritsiuk’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 216–225.

doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.018. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/897> (In Russ.)

Введение

В статье «Фантасмагории» В.С. Манин, обобщив творческие открытия новосибирского акварелиста Н.Д. Грицюка (1922–1976), указывает на характерную особенность его образных решений в городских пейзажах из серии «Ленинград»: «Реальное (ленинградская улица) и нереальное, натурное и вымышленное, логическое и бессвязное — всё сплелось и пришло в сложную цепь отношений...»

[1, с. 42]. По мнению искусствоведа, такой характер образности близок атмосфере «адских» повестей Н.В. Гоголя и фантасмагориям М.А. Булгакова, «где реальность облекается в форму безудержного фантастического вымысла» [1, с. 42]. Прибегая к подобным сравнениям, В.С. Манин очерчивает контуры одной из главных проблем творчества Грицюка — гротескной природы его художественного мышления, проявляющейся в странном

и причудливом соединении реального и нереального, живого и неживого, в использовании усиленных контрастов и преувеличений, метафор и фантастических допущений.

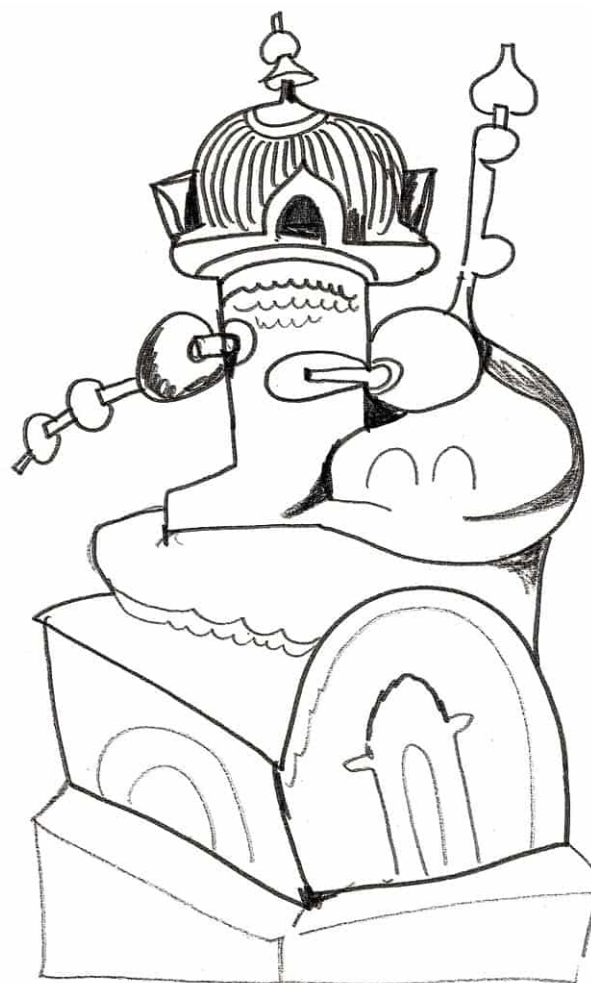
В рамках данного исследования мы рассмотрим проблему гротескной образности Грицюка на примере трансформации мотива древнерусской архитектуры в серии «Фантазии и интерпретации».

Внутренние механизмы порождения гротескного образа

Прежде всего следует обратить внимание на импровизационные наброски и «почеркушки» художника, в которых он обыгрывает фломастерами или кистью какой-либо пластический мотив. В этих небольших рисунках, как и в законченных листах, присутствует сюжетный стержень, но их кажущаяся произвольность выступает на первый план (подр. см.: [2, с. 19]).

В путевом альбоме Грицюка под условным названием «Переславль-Залесский» (1967, рис. 1) обстоятельные натурные зарисовки храмов неожиданно сменяются свободным фантазированием на тему русской старины. Новые композиции-импровизации представляют собой эмблематичное обозначение древнерусской темы. Фрагменты и подобию храмов в этих ассоциациях группируются в один левитирующий в пространстве листа графический силуэт — храмовое столпотворение. В других листах церкви и храмы постепенно «оживают»: своими округлыми очертаниями они уподобляются одетым в народные платья и сарафаны танцующим женщинам или дымковским игрушкам с характерными для них незатейливыми «загогулинами» и яркими узорами. В порыве произвольного письма все эти образы сливаются в гротескное целое — гибрид древнерусской архитектуры и человека. Поэтому можно предположить, что именно в ассоциативных «почеркушках» и каракулях художника заложены механизмы возникновения гротескной образности.

Автоматический способ формирования в «невидимом» творчестве Грицюка «несерьезных» образов можно сравнить с «вольным и потешным» подходом античных мастеров, создававших аналогичные по причудливости соединений декоративные гротески на простенках храмов и вилл. Гротесками, как пишет Дж. Вазари, древние украшали те места в зданиях, где не подходило ничего другого, «кроме парящих в воздухе предметов, и поэтому они там изображают всякие нелепые чудовища, порожденные причудами природы, фантазией и капризами художников, не соблюдающих в этих вещах никаких правил» [4, с. 109–110]. В эпоху Средневековья безудержная фантазия мастера раскрывается исключительно в периферийных по отношению к центральным христианским образам ансамблевых пространствах. Примером



1. Н.Д. Грицюк.
Без названия.
Из альбома рисунков
«Переславль-
Залесский».
1967.
Бумага,
черный фломастер.
27 x 19.
Коллекция семьи
Н.Д. Грицюка,
Новосибирск.
Фото: [3, т. 11, с. 208]

могут послужить «дроллеры» — маргинальные иллюстрации из средневековых рукописей XIV–XV вв., заполняющие порой почти всю поверхность листа и оттесняющие на второй план текст и основной сюжет [5, с. 251]. В отличие от античного декора маргиналии наполнены важным смыслом: «...они не только развлекают зрителя, давая ему возможность отдыха от серьезного содержания основного текста, но по-своему “оттеняют” его, образуя скрытый подтекст. Подобно средневековой “низовой культуре” этот подтекст часто носит характер отрицания высокого смысла главного текста, иронически пародирует его, “выворачивает наизнанку”...» [5, с. 251].

Двойственная стратегия Грицюка — соединение реалистического, традиционного и гротескного, невидимого для публики в разработке мотива храма — близка, очевидно, стратегиям античных и средневековых мастеров, осознающих маргинальное положение гротесков в иерархии жанров и поэтому на визуальном поле ведущих со зрителем двойную игру. Старательное отображение реального мира осуществляется новосибирским художником под влиянием официальной выставочной политики. Этим обстоятельством и можно

объяснить возникновение у него ангажированных оптимистически приподнятых завершенных образов современного города, «по-суровому» правдивых индустриальных сюжетов или сказочных образов древнерусских храмов и монастырей, воплощающих собой оттепельную идею возрождения авангардных ценностей. В свою очередь, нахождение в творческом пространстве необязательных с точки зрения художественной законченности блокнотов и путевых альбомов способствует высвобождению мышления Грицюка из рамок фигуративного искусства и проявлению фантазийного, гротескного отношения к действительности. Поскольку гротески в соответствии со своим первичным декораторским назначением занимают периферию художественного пространства, можно предположить, что для Грицюка они являются формой, спасающей от тесноты условностей, и тем самым открывают путь новаторству. Невидимые для публики каракули и бессознательные «почеркушки» становятся для него символическим полем свободного самовыражения.

Следует также добавить, что гротески уже на стадии произвольной активности художественного мышления Грицюка наделены принципиальной для его дальнейших высказываний интенцией иронической отстраненности, т.е. высвободившегося из его подсознания «ненормативного» отношения к действительности. Потешность и забава, возникшие как органическое следствие художественной необязательности «почеркушек» и каракулей, впоследствии переросли в иронически отстраненное отношение к символическому миру фольклора, искусственно возрождаемому в 1960–1970-е гг.

Иронический гротескный образ

В композициях Грицюка, отражающих тему праздника («Праздник», 1966, Galerie Brumme Frankfurt, Франкфурт-на-Майне; «Дымковская фантазия», 1966, принадлежит Ivino Johansen, Осло; «Фантазия. Русский праздник», 1969, принадлежит академику Г.И. Марчуку, Москва; и др.), воспроизводится площадное пространство оживленного сказочного древнерусского города. Источником возникновения этих фантазий являются, по всей видимости, гротески из альбома «Московские причуды» (1964, коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск). Стихийно возникшие в воображении Грицюка фрагментарные образы русской старины трансформируются в самостоятельные композиции-«праздники», в которых, по мнению В.С. Манина, выражается «суть русского мирозерцания, психического склада, национальных пристрастий народа» [6, с. 22], проявляющаяся в ярких цветах, в преобразованных предметах национального обихода, в переосмысленном изобразительном

фольклоре (подр. см.: [6, с. 22–23]). В праздничных сюжетах художник обращается одновременно и к прошлому, и к настоящему, иными словами «прошедшее окрашивается им переживаниями современности» [7, с. 55]. Акцентируя внимание на национальных чертах фольклорной визуальности Грицюка, искусствовед указывает на ее явную вторичную природу.

Фантазийные карнавальные сюжеты представляют собой коллажные комбинации, искусно составленные из образов, привычно ассоциирующихся в 1960–1970-х гг. с русским народным укладом: излюбленная со времен классического русского авангарда тема ярмарочного гуляния на Красной площади; модный предмет советского интерьера — дымковская игрушка с характерными для нее экзальтированными цветовыми решениями (синий, кумачовый, зеленый и желтый); привлекающие туристов яркие узоры и архитектурные украшения московских храмов и соборов (об этой тенденции в культурной жизни позднесоветского общества 1960–1970-х гг. см.: [8, с. 15]). В итоге образы московской старины решены художником не только через призму абстрактного, размытого восприятия современного человека, но и конкретнее — через китчевую оптику.

В силу обилия клишированных отсылок к народной образности может показаться, что праздничные мотивы Грицюка лишены сложной художественной рефлексии. Между тем отсутствие явных смыслов в произведении — это тоже своего рода авторское намерение. Так, А.М. Яковлева считает, что советский китч составляет официальному искусству «свою, иную, чем андеграунд, но оппозицию, так как отстаивает права маленького человека на свои вкусы и в целом свою картину мира, очеловечивает и приручает мир страшный, бесчеловечный, утверждает нехитрые, но существенные человеческие ценности» [9, с. 263]. Мы предполагаем, что переполненные узнаваемыми приметами русской старины квазифольклорные сюжеты новосибирского автора становятся символом избегания, причем не только заведомо утопической идеи возрождения национального, но и нормативных предписаний «серьезного» соцреалистического дискурса.

Отметим, что, помимо намеренного заигрывания в рамках квазифольклорной эстетики с символами русского Средневековья, Грицюк заигрывает и с самим всепоглощающим китчем, а через него — и с современностью с ее общей напряженностью и умалением ценности человеческой природы. Так, тревожным ожиданием наполнена праздничная композиция «Дымковская фантазия» (1972, рис. 2) с ее обостренными цветовыми сочетаниями, чрезмерным нагромождением деталей, отсутствием лиц на игрушках, вместо



2. Н.Д. Грицюк.
Дымковская фантазия.
1972.
Бумага, акварель, гуашь.
64,6 x 89.
Новосибирский
государственный
художественный музей.
Фото: [3, т. 16, с. 57]

которых мы видим странные сгустки мазков и точек, превратившиеся в пугающие впадины. На наш взгляд, в праздничных листах произошел синтез духовного и потребительского, связующим компонентом которого стала, очевидно, ироническая интонация отстраненности, позволяющая Грицюку сохранить за собой статус наблюдателя массовой культуры. Быть может, осознанием неизбежности стандартизации современного мира и объясняется возникновение интенций обреченности и напряженности, исходящих из завуалированных планов двойственных и далеко не однозначных по своей образной природе праздничных композиций Грицюка.

Трагический гротескный образ

Несколько иная, далеко не ироничная, а предельно серьезная, тревожная интонация проступает в листе «В старом городе» (1967, рис. 3), представляющем собой собирательный абстрактно-сюрреальный образ средневекового города. Напряженные красные и оранжевые цвета шероховатых поверхностей узорчатых зданий,

мерцание света на Красной площади, беспокойные фантастические силуэты, напоминающие одновременно и людей, и ожившие дымковские игрушки, и пульсирующие церкви с их выразительными главками, — всё это, как пишет В.С. Манин, «порождает неясный, таящий угрозу образ, полный национальных реминисценций, ассоциаций и адресованный к давно знакомому, но трансформированному до неузнаваемости миру старины» [7, с. 43]. В художественной структуре образа становится явным двойственное отношение Грицюка к древнерусской проблематике. Прежде решаемый сквозь призму модных клишированных символов карнавалы мир претерпевает метаморфозу и превращается в нечто противоположное потешному, ироническому — в острое, трагическое и тревожное. Может быть, поэтому импровизационное, игровое начало в бессознательных гротесках и праздничных композициях Грицюка сменяется намеренным экспериментальным комбинированием, когда гротески-прототипы в соединении друг с другом превращаются в гибридные образы апокалиптического столпотворения.

**3. Н.Д. Грицюк.
В старом городе.**

1967.

Бумага, акварель, белила.

57,4 x 77.

Коллекция семьи

Н.Д. Грицюка,

Новосибирск.

Фото: [3, т. 11, с. 2019]



Гротеск, являющийся основополагающим принципом выразительности в методе Грицюка и определяющий структуру его многих стилистических открытий (сюрреальные допущения и абстрактные искажения), развивается в его творчестве по исторически обусловленному сценарию. Происходит закономерная трансформация амбивалентного по сути гротеска от игрового, потешного к трагическому художественному высказыванию, погружающему зрителя в состояние безнадежности и обреченности. Этим, очевидно, и объясняется атмосфера страха и ожидания ужасного в листах «Дымковская фантазия» и «В старом городе», воплощенная через утрированные гротескные формы и элементы.

Апокалиптический гротескный образ

Предчувствие надвигающейся катастрофы, пожалуй, достигло своей кульминации в сюрреально-абстрактном листе Грицюка «Без названия» (1968, рис. 4), где храм превратился в левитирующее антропоморфное существо с разъятой плотью

и острыми элементами-клешнями. Впечатление беспокойства и тревоги вызывает у зрителя гипертрофия членов фантастического гибрида, его аномалии, экспрессивно оформленная внутренняя асимметрия и общий коричневатый-серый колорит.

Расставляя акценты в завершенном произведении, Грицюк большое значение придал его внешнему экспозиционному оформлению, что привело к возникновению в образе очевидного для зрительского восприятия «иконного следа». По аналогии с житийными иконами лист решается на основе принципа повествовательного разворачивания изобразительного сюжета. По всему периметру объемной деревянной рамы размещены клейма с абстрактными композициями, объединенные общим ритмом и сдержанным сероватым колоритом. Следование автора иконописному канону подкрепляется и неявной симметричностью: гибридный образ-«лик», расположенный в центре композиции, предстает перед зрителем в своей асимметрично разъятой и уязвимой сущности. Отсюда правомочными в интерпретации



4. **Н.Д. Грицюк.**
Без названия.
1968.
Бумага, акварель,
белила.
85 x 61,5.
Коллекция семьи
Н.Д. Грицюка,
Новосибирск.
Фото: [3, т. 12, с. 17]

аллегорического, парадоксального образа могут оказаться и религиозные допущения: созданное Грицюком гибридное существо имеет потенциал к превращению в образ святого или бога, а может быть, и предвестника конца света.

Христианские мотивы, возникшие в данном произведении и в некоторых других сходных по сюжету беспредметных композициях из серии «Фантазии и интерпретации» («Без названия. Лист 8», 1968, принадлежит В. Осовскому, США; «Без названия. Лист 14», 1968, коллекция семьи Г. Гоберника, США; «Без названия. Лист 16», 1968, Galerie Brumme Frankfurt, Франкфурт-на-Майне; и др.), близки метафизическим образам М.М. Шварцмана, Э.А. Штейнберга и В.В. Стерлигова. В частности, созданный в композиции «Без названия» гибридный образ, окруженный «повествовательными» клеймами, напоминает антропоморфные маски-лики метафизических иератур Э.А. Шварцмана с их холодным сине-серым и серо-коричневым колоритом, прозрачностью живописных слоев, пристальным вниманием к фактурным особенностям материала, гротескным характером абстрагирования, отдельными биологизированными формами, общей суровостью интонации и эмоциональной напряженностью.

Однако при схожих методах гротескного преображения символические образы обоих художников различаются по содержательному наполнению. «Хранитель сакрального знания» [10, с. 171], Шварцман, по мнению А.К. Флорковской, «понимает иературу как оплотнение и визуализацию образа духовных иерархий, прозреваемых им в процессе духовного видения» [11, с. 33]. Отсюда нарочитую плоскостность иератур-масок, возникшую, очевидно, на основе идеи бестелесности (иконные образы являются символами божественного присутствия), можно объяснить устремленностью московского художника в мир верхний, горний. Грицюк же, лишенный демиургических амбиций, не задается целью пересоздать в новых символических мотивах мир сакрального, божественного, а прежде всего воспроизводит свое внутреннее ощущение накаленной атмосферы современного мира, утопающего в хаосе и борьбе. Это ощущение выражается им через пластические трансформации человеческого тела, асимметричного и объемного по сути.

При создании такой специфической гибридной телесности Грицюк опирается на принципы коллажного соединения элементов из разных пространств и сред, их уподобления друг другу и общей ассоциативной ориентации на органические формы. Это слияние не гармоничное, а, скорее, сумбурное, нарочито фантазмагоричное. Гротескно-коллажный подход к конструированию

надломленного тела характерен и для скульпторов Э.И. Неизвестного и В.А. Сидура — художников, творческие биографии которых имеют множество перекличек с биографией Грицюка, причем не только на уровне образно-пластического языка, но и на уровне психологического и социокультурного поведения. Так, всех троих объединяет принадлежность к фронтовому поколению с его опытом экзистенциального переживания военной катастрофы и в то же время принципиальная роль в эстетико-философском обновлении послевоенного художественного пространства (о значении опыта войны в формировании неконформистских тенденций в творчестве Грицюка см.: [12]).

В новаторском для своего времени творческом методе Э.И. Неизвестного гротеск проявляется в рекомбинации и соединении «голов, рук, глаз, пальцев, на наложениях и вхождении друг в друга самых разных частей тела, символов, подобных кресту, целых фигур или присоединенных к ним или растущих из них голов» [13, с. 194] в один целостный организм, который представляет собой символ-эмблему современного страдающего человека. В свою очередь, В.А. Сидур, используя готовые предметы (обломки машин, трубы, лопаты, шляпы и т.д.), в пластических экспериментах начала 1970-х гг. создает образ мутировавшего человека — порождения экологической катастрофы. Искусственно соединяя или рекомбинируя готовые предметы и фрагменты действительности в живое целое, оба скульптора формируют в итоге искаженный образ страдающего человека, разъятое тело которого погружено в апокалиптический мир борьбы и хаоса.

Гротескная поэтика позднего Грицюка отличается усиленной психоцентричностью гибридных образов, проявившейся сразу в нескольких выразительных чертах: акцентируется надломленность движений и жестов уподобленной человеку игрушки, куклы; человек-марионетка изображен левитирующим в пульсирующем пространстве; тело гибрида внутренне разъято, уязвлено, испещрено иглами и копьями. Такую метафорическую наполненность гротескного тела можно объяснить болезненным психологическим состоянием Грицюка, обусловленным, по всей видимости, травматическими последствиями военного опыта и попыткой их сублимации. По этой причине закономерным итогом видится и возникновение апокалиптической интонации, выраженной в произведениях художника в виде нарочитого нагромождения разных биологических и искусственных форм, в соединении друг с другом создающих внутреннее напряжение. Эти образы транслируют характерные для поэтики Грицюка экзистенциальные темы одиночества, потерянности и трагичности существования.

Выводы

Таким образом, анализ трансформации мотива древнерусской архитектуры в серии «Фантазии и интерпретации» в аспекте идеи гротеска как принципа художественной выразительности позволил нам выявить следующие особенности творческого метода Грицюка.

1. «Почеркушки» и каракули играют определяющую роль в формировании гротескной оптики новосибирского художника. Используемый им прием автоматического письма привел к возникновению фантазийных образных решений, для которых характерно парадоксальное соединение живого и неживого, реального и нереального. Эти импровизационные рисунки по сути представляют собой гротески, занимавшие в античном искусстве периферию художественного пространства. Поэтому для Грицюка в условиях доминирующего нормативного дискурса они являются невидимым полем свободного самовыражения.

2. Праздничные «сказочные» композиции представляют собой гротескные образы фольклора,

древнерусской старины, трактуемые Грицюком через призму китчевой оптики. Художником использованы клишированные модные символы старины и подчеркнута интонация потешности и забавы, источниками формирования которой являются его гротески. Ироническая отстраненность, проявляющаяся в праздничном цикле в виде потешных гротескных искажений и модных фольклорных образов, является своеобразной авторской позицией избегания «серьезных» тем.

3. Принцип гротескного совмещения развивается с наибольшей интенсивностью в последующем абстрактном творчестве Грицюка. Новые комбинированные образы-гибриды, составленные из архитектурных форм, округлостей дымковской игрушки и частей человеческого тела, отражают темные стороны внутреннего мира художника, становятся его автопортретами. Также они воплощают собой уже не архитектурную тему, а, скорее, эмоциональное состояние надломленного жизнью человека, разъятого и биологического по своей сути.

Список источников

1. Манин В.С. Фантасмагории // Николай Грицюк. Человек и художник / сост. В.Э. Грицюк. Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1987. С. 29–49.
2. Муратов П.Д. Творчество // Николай Грицюк. Человек и художник / сост. В.Э. Грицюк. Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1987. С. 3–28.
3. Николай Грицюк : каталог в 22 т. Т. 11–16. Новосибирск: [б. и.], 2007–2010.
4. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. М.: Терра, 1993–1994. Т. 1. 604 с.
5. Ефимова Е.А. Гротески: к истории одного мотива средиземноморской декоративной традиции // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 6-3. С. 249–255.
6. Манин В.С. Николай Грицюк // Грицюк : альбом / сост. Т. Грицюк, А. Грицюк. Новосибирск: [б. и.], 2015. С. 6–29.
7. Манин В.С. Николай Грицюк. М.: Советский художник, 1973. 144 с.
8. Светляков К.А. Культура эпохи застоя и проблемы постмодернизма // Адашкина Н., Алымов С., Боровский А. и др. Это было навсегда. 1968–1985. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2020. С. 12–17.
9. Яковлева А.М. Кич и паракич: рождение искусства из прозы жизни // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое / отв. ред. Н.М. Зоркая. СПб.: Алетейя, 2001. С. 252–263.
10. Андреева Е.Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва – Ленинград 1946–1991. М.: Искусство–XXI век, 2012. 464 с.
11. Флорковская А.К. Религиозное, метафизическое, иррациональное в неофициальном советском искусстве эпохи застоя // Адашкина Н., Алымов С., Боровский А. и др. Это было навсегда. 1968–1985. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2020. С. 32–37.
12. Чимитов В.Н. Николай Грицюк и феномен фронтового поколения: к вопросу о причинах формирования нонконформистских тенденций в творчестве художника // Слава победителям! : сборник материалов Региональной науч.-практ. конф., посвященной отражению темы Великой Отечественной войны в изобразительном искусстве регионов Урала, Сибири и Дальнего Востока (Красноярск, 22–23 апреля 2021 г.) / ред.-сост. Н.В. Тригалева. Красноярск: Поликор, 2021. С. 55–60.
13. Аймермахер К. Эрнст Неизвестный как художник и бунтарь. Искусство как провокация и призвание // Аймермахер К. От единства к многообразию: Разыскания в области «другого» искусства 1950-х – 1980-х годов. М.: Изд-во РГГУ, 2004. С. 189–196.

References

1. Manin, V.S. (1987) 'Phantasmagoria', in Gritsiuk, V.E. (comp.) *Nikolay Gritsiuk. Man and artist*. Novosibirsk: Novosibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, pp. 29–49. (In Russ.)
2. Muratov, P.D. (1987) 'Creation', in Gritsiuk, V.E. (comp.) *Nikolay Gritsiuk. Man and artist*. Novosibirsk: Novosibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, pp. 3–28. (In Russ.)
3. Anon. (2007–2010) *Nikolay Gritsiuk* [Catalog in 22 vols.], vol. 11–16. Novosibirsk: s.n. (In Russ.)
4. Vasari, G. (1993) *Lives of the most famous painters, sculptors and architects*, (in 5 vols.), vol. 1. Moscow: Terra. (In Russ.)
5. Efimova, E.A. (2012) 'Grotesques: to the history of one motif of the Mediterranean decorative tradition', *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo = Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*, (6–3), pp. 249–255. (In Russ.)
6. Manin, V.S. (2015) 'Nikolay Gritsiuk', in Gritsiuk, T. and Gritsiuk, A. (comps) *Gritsiuk* [Album]. Novosibirsk: s.n., pp. 6–29. (In Russ.)
7. Manin, V.S. (1973) *Nikolay Gritsiuk*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
8. Svetlyakov, K.A. (2020) 'The culture of the era of stagnation and the problems of postmodernism', in Adaskina, N., Alymov, S., Borovsky, A., at al. *It's been forever. 1968–1985*. Moscow: Tretyakov Gallery, pp. 12–17. (In Russ.)
9. Yakovleva, A.M. (2001) 'Kitsch and parakich: the birth of art from the prose of life', in Zorkaya, N.M. (ed.) *The artistic life of Russia in the 1970s as a systematic whole*. Saint Petersburg: Aleteyya, pp. 252–263. (In Russ.)
10. Andreeva, E.Yu. (2012) *The angle of mismatch. The schools of non-conformism. Moscow – Leningrad. 1946–1991*. Moscow: Iskusstvo – 21 vek Publ.. (In Russ.)
11. Florkovskaya, A.K. (2020) 'Religious, metaphysical, irrational in the unofficial Soviet art of the era of stagnation', in Adaskina, N., Alymov, S., Borovsky, A., at al. *It's been forever. 1968–1985*. Moscow: Tretyakov Gallery, pp. 32–37. (In Russ.)
12. Chimitov, V.N. (2021) 'Nikolai Gritsyuk and generation of war veterans: to the question of the reasons for forming nonconformist trends in the creativity of the artist', in Trigaleva, N.V. (ed.) *Glory to the winners!* [Conference proceedings]. Krasnoyarsk: Polikor, pp. 55–60. (In Russ.)
13. Aimermacher, K. (2004) 'Ernst Neizvestny as an artist and a rebel: Art as a provocation and vocation', in Aimermacher, K. *From unity to diversity: inquiries into the "other" art of the 1950s – 1980s*. Moscow: Russian State University for the Humanities, pp. 189–196. (In Russ.)

Информация об авторе

Чимитов Вячеслав Николаевич, старший научный сотрудник, хранитель коллекции «Искусство Сибири и Дальнего Востока XX – начала XXI века», Новосибирский государственный художественный музей, Новосибирск, Российская Федерация; аспирант, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова, Новосибирск, Российская Федерация, 4imitov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2815-5939>

Information about the author

Vyacheslav Nikolaevich Chimitov, Senior Researcher, Curator of the Collection "Art of Siberia and the Far East of the 20th – early 21st Centuries", Novosibirsk State Art Museum, Novosibirsk, Russian Federation; Graduate Student, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts, Novosibirsk, Russian Federation, 4imitov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2815-5939>

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 29.07.2022; одобрена после рецензирования 25.08.2022; принята к публикации 29.08.2022.

The article was received by the editorial board on 29 July 2022; approved after reviewing on 25 August 2022; accepted for publication on 29 August 2022.



Научная статья
УДК 7.036/037
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.019

Творчество Татьяны Глебовой в русле течения «сакрализованый пластицизм»: об одной картине



Чудиновская Тамара Геннадьевна ^a

^a Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация

^a tamarg@yandex.ru

Аннотация. Художественное течение «сакрализованый пластицизм», название которому дано Л.В. Мочаловым в 1990-е годы, возникло после Великой Отечественной войны. Его основатели — В.В. Стерлигов, П.М. Кондратьев, Т.Н. Глебова — были учениками известных представителей первой волны авангарда — К.С. Малевича, П.Н. Филонова, М.В. Матюшина. Занимаясь вопросами пространственной структуры, цветоластики, они вводили в свое творчество координату духовного измерения, не теряя связи с натурной действительностью. На примере одной из поздних работ Татьяны Глебовой рассматривается путь преобразования природы, легшей в основу замысла художественного произведения.

Ключевые слова: второй авангард, сакрализованый пластицизм, Владимир Стерлигов, Татьяна Глебова, летающие формы, цветоластика

Для цитирования: Чудиновская Т.Г. Творчество Татьяны Глебовой в русле течения «сакрализованый пластицизм»: об одной картине // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 226–233. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.019>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/898>

Original article

Creativity of Tatiana Glebova in the current of the “sacralized plasticism”: about one picture

Tamara G. Chudinovskaya ^a

^a State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation

^a tamarg@yandex.ru

Abstract. The artistic movement “sacralized plasticism”, the name of which was given by L.V. Mochalov in the 1990s, arose after the Great Patriotic War. Its founders were V.V. Sterligov, P.M. Kondratyev, T.N. Glebova. They were students of the famous representatives of the first wave of the avant-garde — K.S. Malevich, P.N. Filonov, M.V. Matyushin. Dealing with the issues of spatial structure, colour plastics, they introduced into their work the coordinate of the spiritual dimension, without losing connection with natural reality. The article considers the path of transformation of nature, which formed the basis of the concept of a work of art on the example of one of the later works of Tatyana Glebova.

Keywords: second avant-garde, sacralized plasticism, Vladimir Sterligov, Tatiana Glebova, flying forms, colour plastic

For citation: Chudinovskaya, T.G. (2022) ‘Creativity of Tatiana Glebova in the current of the “sacralized plasticism”: about one picture’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 226–233. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.019. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/898> (In Russ.)

Введение

Художественное течение «сакрализованный пластицизм» (название предложено в 1990-е годы искусствоведом, научным сотрудником Русского музея Львом Всеволодовичем Мочаловым [1; 2; 3]) возникло после Великой Отечественной войны. «По своей креативной энергетике художественный феномен этой эпохи (послевоенной, а затем шестидесятничества. — Прим. Т. Ч.) сопоставим с культурным взрывом рубежа XIX и XX веков, — писал Мочалов. — С трагическим надломом и мучительной жаждой Красоты Серебряного века, трансформировавшимся в Великую утопию авангарда»¹. Основатели этого течения — В.В. Стерлигов, П.М. Кондратьев, Т.Н. Глебова — были учениками известных представителей первой волны авангарда — К.С. Малевича, П.Н. Филонова, М.В. Матюшина — и соединяли в своем творчестве и жизни «тот» авангард и «этот», так называемый второй авангард, авангард второй волны. Занимаясь вопросами пространственной структуры, цветопластики, но не теряя связи

с натурной действительностью, они вводили в свое творчество координату духовного измерения, что впоследствии и дало возможность назвать направление их деятельности «сакрализованным пластицизмом». На примере одной из поздних работ Татьяны Глебовой можно проследить, как преобразуется натура под воздействием творческой интерпретации. Этот путь преобразования обосновывался художницей и теоретически.

Несмотря на достаточную известность упомянутых имен художников «второго авангарда», термин «сакрализованный пластицизм» до сих пор не вошел в научный оборот, кроме некоторых работ автора этого термина. В отделе рукописей Государственного Русского музея хранится цикл статей 1996 года Л.В. Мочалова под общим названием «Сакрализованный пластицизм» [2], на следующий год вышедший в переработанном виде в «Вопросах искусствознания» под названием «Сакрализованный пластицизм. К определению понятия» [3]. В 2005 году опубликована статья этого

¹ Мочалов Л. Поскриптум // Русские галереи [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artgalleries.ru/ovchinnikov/info/book.htm> (дата обращения: 12.11.2021).

искусствоведа в книге «Круг Кондратьева» из серии «Авангард на Неве» под названием «Павел Кондратьев в русле течения “Сакрализованного пластицизма”» [1], в которой он подчеркивает интровертность и «творческое наитие» мастеров искусства этого направления, «развивавшегося под знаком духовно ориентированной пластической ассоциативности» [1, с. 31] (отдельный фолиант о жизни и творчестве П.М. Кондратьева вышел в свет в 2014 году [4]; он сопровождал одноименную выставку в Галеев-Галерее и в нем звучит живой голос художника: переведенные в тексты записи его бесед, письма военных лет помогают совершить ментальное путешествие во времени).

В 2000 году, также в серии «Авангард на Неве», вышла в свет книга «Пространство Стерлигова» [5], призванная осветить то «особое творческое и нравственное пространство» [5, с. 8], которое сформировалось в послевоенном Ленинграде вокруг фигуры В.В. Стерлигова. В этой книге, полной живых воспоминаний учеников Стерлигова, содержатся воспоминания о его жене и сподвижнице Т.Н. Глебовой, а также ее тексты, в которых она говорит и о его творческой системе (о «духовной геометрии», об открытии «чашно-купольного бытия»), и о школе его учителя — К.С. Малевича, о ГИНХУКе, концентрировавшем силы первого авангарда в послереволюционное время; говорит и о собственных творческих представлениях и задачах — о «летающих формах», «многовзории», «о рисовании музыки», о времени в изобразительном искусстве, о законах изобразительной пластики [5, с. 36–47].

В 2009 году вышел фундаментальный труд о жизни и творчестве Стерлигова, подготовленный огромным коллективом участников, в который входили ученики художника, жена к тому времени умершего племянника художника и наследница коллекции произведений Стерлигова и Глебовой, а также музеи и галереи, в том числе непосредственно занимающиеся исследованием феномена стерлиговской школы (Музей органической культуры и др.) [6]. Раздел «Жизнь Владимира Стерлигова, художника и обэриута» повествует в том числе и о совместной с начала 1943 года жизни Стерлигова и Глебовой, о возобновлении педагогической практики Стерлигова, формировании «стерлиговской школы» [6, с. 233–294].

О жизни и творчестве Т.Н. Глебовой подобных упомянутым выше «фолиантов» нет. Вместе с тем, посвященная ее творчеству страница на сайте Музея органической культуры,² а также статьи о ней на сайтах Ярославского художественного музея³ рассматривают

ее творчество наравне с другими мастерами органического направления в искусстве или, пользуясь термином Л.В. Мочалова, «сакрализованного пластицизма». Первой публикацией о Глебовой как самостоятельной творческой единице стала небольшая вступительная статья Е.Ф. Ковтуна, который, как и Алла Повелихина, был первым и персональным искусствоведам этого круга художников, в буклете к персональной выставке Т.Н. Глебовой, состоявшейся в 1981 году в стенах ЛОСХ [7]. По-настоящему крупной публикацией лично об этой художнице и ее творчестве, а не только в рамках филоновской или стерлиговской школы, стал изданный в 1995 году каталог произведений Стерлигова и Глебовой (две книги, скрепленные одной обложкой) к выставке в стенах Русского музея. В каталог Глебовой под названием «Я буду расписывать райские чертоги» [8] вошли автобиография и статьи художницы, отдельные заметки «из записей разных лет», воспоминания о Филонове. Во вступительной статье Л.Н. Вострецова отмечено, что «реальность на полотнах Глебовой лишается логики житейской, но обретает иную логику — логику искусства <...> Рядом со Стерлиговым она шла уже не робкой ученицей, а другом, совершающим столь же глубокую духовно-нравственную работу, но оставляющим за собой право на собственный путь» [8, с. 9, 22]. О Т.Н. Глебовой после этой выставки писал и Л.В. Мочалов — его статья «Сподвижница» осталась в архивной машинописи [2, л. 40–54]. Текст комментирует работы художницы в достаточно критическом ключе, хотя искусствовед в конце концов приходит к выводу о равнозначности творческих фигур Стерлигова и Глебовой.

В 2015 году к 115-летию со дня рождения Т.Н. Глебовой Музеем органической культуры был издан альбом под красноречивым названием «Музыка цвета Татьяны Глебовой» [9] также с большим содержанием личных заметок Глебовой об искусстве, в том числе касающихся основной особенности ее творчества: она видела музыку в цвете («для меня цвет — зрительная музыка, а музыка — моя любовь» [9, с. 102]). «Пластическая система Стерлигова, основанная на современном прибавочном элементе — кривой линии, представление о чаше-купольном сознании, об окружающей и внутренней геометрии, были восприняты Глебовой и стали новой возможностью выразить свою внутреннюю жизнь», — подчеркивает в статье «Татьяна Глебова. Музыка цвета» Л.Н. Вострецова, первый и пока что единственный последовательный исследователь творчества Т.Н. Глебовой [9, с. 16].

² Татьяна Николаевна Глебова // Музей искусств XX–XXI вв. [сайт].

URL: <https://museumart.ru/collection/tatyana-glebova> (дата обращения: 19.08.2022).

³ Музыка «Дома в разрезе» // Дом в разрезе [сайт]. URL: <http://domvrazreze.ru/note/> (дата обращения: 22.08.2022);

Татьяна Глебова и Алиса Порет. Сотворчество. URL: <http://domvrazreze.ru/artists/tatyana-glebova-i-alisa-poret-sotvorchestvo/> (дата обращения: 22.08.2022); Произведения художников школы Филонова в собрании Ярославского художественного музея // Ярославский художественный музей [сайт].

URL: <http://domvrazreze.ru/khudozhniki/proizvedeniya-khudozhnikov-shkoly-filonova-v-sobranii-yaroslavskogo-khudozhestvennogo-muzeya/> (дата обращения: 12.11.2021).

1. **Татьяна Николаевна
Глебова.**

Фотопортрет.

1930-е.

Источник: Ярославский
художественный музей,
domvrazreze.ru



2. **Татьяна Николаевна
Глебова.**

Фотопортрет.

Рубеж 1970–1980-х годов.

Источник: [5, с. 42]



**О творческом союзе Татьяны Глебовой
и Владимира Стерлигова. Биографии**

Краткая биография Татьяны Николаевны Глебовой (16(28).03.1900–05.03.1985) такова (рис. 1, 2). Училась в Петроградской Консерватории по классу скрипки (1921–1922), была тесно знакома с пианисткой Марией Юдиной и органистом Исаией Браудо. Работала художником на Государственном фарфоровом заводе им. М.В. Ломоносова (1922). В 1924–1925 годах занималась в частной студии А.И. Савинова. Живопись и музыка вплоть до начала 1930-х годов равноправно владели ее творческими устремлениями. В конце 1925 года впервые пришла с Алисой Порет в мастерскую П.Н. Филонова и решила стать его ученицей. С весны 1926 года начала работать под его руководством. В составе членов филоновского МАИ (Мастера аналитического искусства) участвовала в выставке в Доме печати (1926–1927), оформляла эпос «Калевала» (1932). С 1928 по 1935 год сотрудничала с детским издательством «Ёж», с 1930 по 1941 — «Чиж», была знакома с Даниилом Хармсом и его кругом. Иллюстрировала книги для Детгиза (1930–1950-е), оформляла «Нюрнбергских мейстерзингеров» Р. Вагнера для Малого оперного театра (1931–1932). Ей помогал П.М. Кондратьев, впоследствии первоначально совместно, а затем параллельно с В.В. Стерлиговым

теоретически и практически работавший над вопросами пространственной цветопластики на фундаменте своего ученичества у мэтров первого авангарда.

В 1941–1942 годах Глебова жила в блокадном Ленинграде, делала зарисовки, вела дневник. 1942–1945 годы провела в эвакуации в Алма-Ате, где в 1943 г. вышла замуж за Владимира Васильевича Стерлигова.

После войны Т.Н. Глебова и В.В. Стерлигов вернулись в Ленинград, и отныне их творческие дороги слились в единый путь единомышленников и сотворцов.

Владимир Васильевич Стерлигов (05(18).03.1904–01.11.1973) был прирожденным педагогом, человеком большой харизмы. В послевоенное время вокруг него сплотилась группа ищущих «глотка свободы» и нетривиальных путей в искусстве и жизни. Постепенно сформировалась и особенная группа — учеников, которая во второй половине 1960-х годов стала именоваться полушутливо-полусерьезно «петергофской академией» (Стерлигов и Глебова с 1966 г. жили в Петергофе — пригороде Ленинграда). Потомками эта «академия» названа «школой Стерлигова». Когда он умер, Глебова сочла своим долгом не столько продолжать дело «академии», сколько развивать свое творчество в русле «внутреннего голоса» и «летающих форм» (ею изобретенный термин), продолжать и личное, и общее дело.

Краткая характеристика художественного течения «сакрализованный пластицизм»

Представители «сакрализованного пластицизма» в лице прежде всего его основоположников — В.В. Стерлигова и П.М. Кондратьева — работали над концепцией неметрического пространства, в котором натура является исходным материалом к созданию произведения, но преобразуется под воздействием особого структурно-пластического мышления художников. Многие факты и идеи научного, эзотерического и религиозного планов, а также прямая преемственность с разработками «первого авангарда» стояли в основе формирования такого типа художественного мышления. Стерлигов ввел понятие «криво-прямой» как нового прибавочного элемента в продолжение линии преемственности после супрематической «прямой» Казимира Малевича и породил собственную идеалистическую теорию чашно-купольного бытия и сознания, «идеальную модель, символическую формулу взаимосвязи человека и мира, личности и общества» [2, л. 8]. В соответствии с этой теорией, находившей подтверждение в произведениях искусства, строилось пространство картины, в котором межпредметные формы обретали статус равноправных пластических образов, являясь как бы «свидетельством гармонии Вселенной, всеобъемлющей, захватывающей любое предметное тело. Предмет живет в среде и пребывает с нею в постоянном контакте...» [2, л. 8].

Преображение натуры: изучение картины Татьяны Глебовой

В таковой стилистике — «окружающей геометрии», «безвесия» (термины Стерлигова) и «летающих форм» (термин Глебовой) — исполнена картина Т.Н. Глебовой, поступившая в собрание Русского музея в 1989 году от сестры художницы, Людмилы Николаевны Глебовой с названием «Натюрморт с работой» и датой «1970» (рис. 3). Ее инвентарное описание: «В центре композиции картина с изображением женской фигуры» — недостаточно полно раскрывает изображаемое, представляющее собою трехчастную вертикальную композицию, в верхней части которой изображено лицо-маска, ниже (в центре композиции) — прямоугольник с изображением схематичной фигуры с крыльями (?), еще ниже — погрудное изображение также схематичной фигуры. Остальное пространство заполнено лентообразными неравномерной величины формами, которые можно сравнить, например, с изображениями из цикла Глебовой «Летающие формы» 1970-х годов из Ярославского художественного музея⁴ или с другими подобными работами, о которых

художница писала для персональной одноименной выставки в Музее искусств XX–XXI вв. (февраль 1978 г., Коломна), что «летающие формы» есть некоторая часть проявившейся «духовной» или «окружающей геометрии»⁵ — термин, употреблявшийся в кругу В.В. Стерлигова постоянно. В 1966 году на совместной со Стерлиговым выставке в ЛОСХе художница впервые показала новую живопись — композиции из абстрактных «парящих» в пространстве цветотональных плоскостей. Позже, уже после смерти Стерлигова, наступившей в 1973 году, она теоретически обоснует собственные принципы живописи и терминологически их закрепит в понятиях «многовзория», «летающих форм», «духовного цвета».

При изучении этой картины оказалось, что она имеет своим прототипом один из своеобразных «иконостасов» — неких инсталляционных композиций, которые художница составляла в петергофской квартире после смерти Стерлигова. На фотографии 1985 года известного ленинградско-петербургского фотохудожника Наталии Цехомской (рис. 4) Т.Н. Глебова (сидит) и ее сестра Л.Н. Глебова запечатлены рядом с составленной на мольберте композицией из маски (вверху), картины (в центре) и фотографии Стерлигова (внизу), выступающего на вечере памяти Льва Юдина в Союзе художников 13 мая 1971 года [6, с. 286]. Фотография Цехомской входит в триптих, который был сделан за неделю до смерти Глебовой и ныне находится в коллекции изобразительных материалов Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге. Справа в глубине фотографии находится трехчастная вертикальная композиция, в которой с очевидностью отражается такая же трехчастная иерархия образов «Натюрморта с работой». К нему вполне можно применить слова, которые Глебова адресовала одной из своих картин в 1978 году: «Эта работа возникла из сложного сочетания различных впечатлений. Я не буду рассказывать — каких, по опыту знаю, что это уводит зрителя от прямого непосредственного восприятия пластики форм и чисто изобразительных задач. Меня в этой работе интересует проблема статики и движения форм на плоскости. Время и пространство ограничивают наше сознание и не дают нам прикоснуться к вневременному и внепространственному сознанию. Но если пространственные образы стремятся объединить временное свое состояние, и если временные состояния стремятся принять цельную форму, то получается прикосновение к высшему сознанию, т.е. к сознанию вне времени и пространства» [5, с. 39].

В процессе исследования было выявлено, что

⁴ Произведения художников школы Филонова в собрании Ярославского художественного музея // Ярославский художественный музей [сайт].

URL: <http://domvrazreze.ru/khudozhniki/proizvedeniya-khudozhnikov-shkoly-filonova-v-sobranii-yaroslavskogo-khudozhestvennogo-muzeya/> (дата обращения: 12.11.2021).

⁵ Татьяна Глебова. К выставке «Летающие формы» // Музей Искусств XX–XXI вв. [сайт]. URL: <https://museumart.ru/tatyana-glebova-letayushchie-formy> (дата обращения: 12.11.2021).

3. Т.Н. Глебова.**Композиция памяти****В.В. Стерлигова.**

Между 1973 и 1985.

Холст, масло, темпера.

57,5 x 40,5.

Пост.: 1989 приобр. у

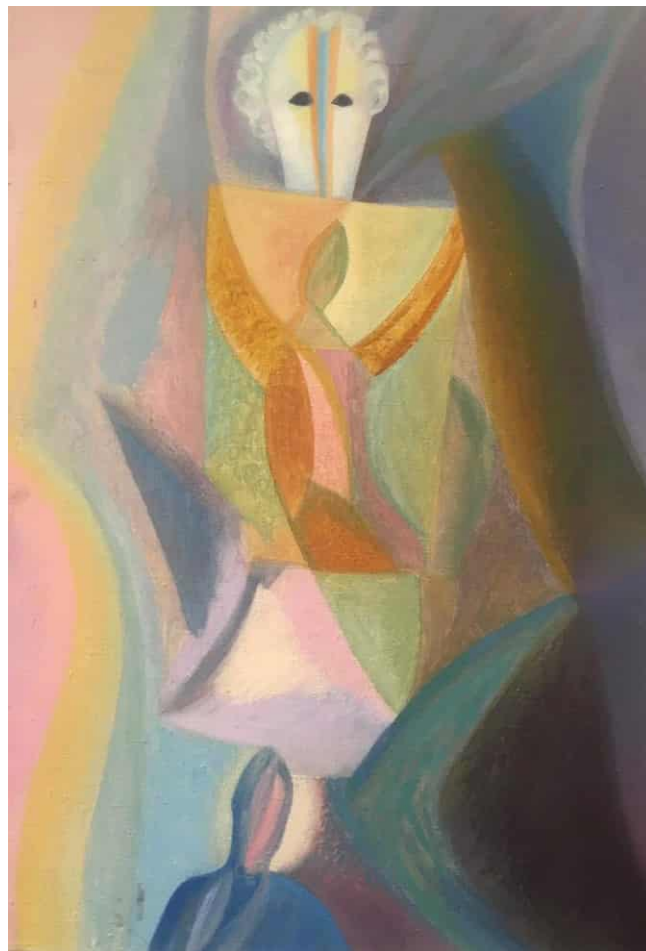
Л.Н. Глебовой,

сестры художницы,

Ленинград.

Государственный Русский

музей, ЖС-369

**4. Художник Татьяна Николаевна Глебова с сестрой Людмилой.**

1985.

Фото: Н.А. Цехомская.

Российская национальная

библиотека,

Санкт-Петербург



картина в центре фотографии — это произведение В.В. Стерлигова «Богоматерь» (1972, рис. 5), ныне находящееся в благотворительном фонде «Благо» в подмосковной Коломне [6, с. 179]. Но на мольберте стоит не эта маленькая пастель, а ее копия, выполненная Глебовой в 1973 году. Работа опубликована в книге «Пространство Стерлигова» из серии «Авангард на Неве» [5, с. 17]: «“Богоматерь. По рисунку Владимира Стерлигова”. 1973. Холст, масло. 60 x 50. Находится в частном собрании в Москве».

Известны другие варианты композиционных расстановок Глебовой, в том числе с той же фотографией Стерлигова внизу. В одной из них (рис. 6) над фотографией помещено его программное произведение «Купол» 1960 года (бумага, коллаж, 65,9 x 51,2, собрание А.Б. Стерлигова, Москва). Симметрично по бокам этой композиции расположены маски другого вида, нежели на фотографии, о которой говорилось выше [5, с. 180].

Тема масок каким-то образом была актуальна в среде В.В. Стерлигова и Т.Н. Глебовой (возможно, связана с темой «лица-лика-личины», важной в особенности для Стерлигова). Известны произведения Стерлигова и его ученика А.Б. Батурина под названием «Маски», другие фотографии петергофской квартиры Стерлигова-Глебовой с запечатленными на стенах масками. Исследователь творчества художников Л.Н. Вострецова сообщила, что маски из бумаги Гле-

бова делала специально для актрисы, жены пасынка Стерлигова, затем их переводили в другие материалы (например, в латунные). Так или иначе, они были важны при создании художницей посмертных «иконостасов» памяти Стерлигова. Наиболее вероятной представляется версия Л.Н. Вострецовой, что, возможно, этой маской был запечатлен образ овна — жертвенного агнца. В этом случае содержательный смысл рассматриваемой трехъярусной вертикальной композиции обретает христианскую логику — как известно, Стерлигов и Глебова исповедовали христианство.

Вспомним, что в Русский музей работа поступила с названием «Натюрморт с работой», что для творчества Глебовой не характерно. Натюрмортом (как и Стерлигов) она называла конкретные постановки из фруктов и домашних цветов. Глебова записывала в блокадном дневнике: «Прежде я никогда не чувствовала вкуса к тому, чтобы писать натюрморты, вчера, когда стояла в очереди за прикреплением, рядом выдавали сливочное масло и сыр. Я поняла зрительную красоту этих вещей, и теперь натюрморт открыт для меня ключом голода». В годы эвакуации, в Алма-Ате, и она, и Стерлигов по-настоящему «открыли» для себя жанр натюрморта. Позже, в 1960–1970-е годы, «героями натюрмортов становятся не блюда с изобилием снеди, не набор предметов, которые оказались под руками, а фрукты — груши, яблоки,



5. **В.В. Стерлигов.**
Богоматерь.

1972.

Бумага, пастель.

25,2 x 20,3.

Благотворительный фонд
«Благо», г. Коломна.

Источник: [6, с. 179]

6. **В петергофской**
квартире в 1970-е годы:
коллаж и фотография
В. Стерлигова,
маски Т. Глебовой.

Источник: [6, с. 276]

гранаты и цветы <...> домашние кактусы, алоэ, агавы и фиалки» [9, с. 14–15]. Поэтому в процессе исследования произведения Глебовой под названием «Натюрморт с работой» слово «натюрморт» было предложено заменить на слово «композиция». Примером подобному переименованию может служить произведение В.В. Стерлигова «Композиция (с иконой)» 1971 года [5, с. 180] и другие названия работ Стерлигова и Глебовой. Таким образом, рассматриваемая нами работа получила название: «Композиция памяти В.В. Стерлигова», а ее датой стало временное пространство между 1973 и 1985 годами. И название, и символическая датировка картины — между годами ухода из жизни двух неординарных личностей, уже принадлежащих истории изобразительного искусства, — лишнее подтверждение неслучайности человеческих и особенно творческих судеб, а также еще одно свидетельство того, что за каждой картиной скрываются обширные человеческие и художественные истории.

Заключение

Татьяна Глебова и Владимир Стерлигов прожили сложную, но не мятежную жизнь, сохраняя достоинство и спокойствие убежденных в своей правде личностей. Их творческие судьбы сложились в слиянии двух волн первого и второго авангарда. Наименование художественного течения, порожденного ими и их единомышленниками в послевоенное время и уловленного Львом Мочаловым в 1990-е годы, по сей день оправдывает себя. «Сакрализованный пластицизм» продолжен многочисленными последователями ныне уже в третьем и четвертом поколении, превратившись «в один из равноправных вариантов художественного мышления

нового времени» [5, с. 17]. Это направление изобразительного искусства занимается исключительно цветопластическими задачами, не теряя связи с природой, натурой и имея корни в первом русском авангарде. Каждый художник ищет прежде всего себя в этом мире — как говорил Стерлигов: «рисует свою жизнь» [5, с. 173]. Вне глубинных связей с мирозданием невозможна «сакрализация» — и Татьяна Николаевна Глебова, не только верный помощник и соратник Стерлигова, но и самостоятельная творческая единица, остаток жизни посвятила осознанию этой идеи через собственное творчество.

Исследование картины Т.Н. Глебовой проведено в рамках музейной атрибуционной работы на основе изучения архивных и библиотечных материалов, опроса специалистов в области искусства авангарда, использовались методы стилистического сопоставления, картина изучалась и в отделе технологических исследований. В результате картина переименована и передатирована, войдя в научный оборот со следующими данными:

Т.Н. Глебова (1900–1985)

«Композиция памяти В.В. Стерлигова». Между 1973 и 1985.

Холст, масло. 57 x 39,5.

Пост.: 1989, приобр. у Л.Н. Глебовой, сестры художницы (Ленинград).

ЖС-369 ГРМ

Комментарий: Композиция включает в себя маску работы Т.Н. Глебовой, живописную копию с пастели В.В. Стерлигова «Богоматерь», выполненную Т.Н. Глебовой в 1973 году, и фотографический портрет В.В. Стерлигова, что зафиксировано в фотографии, сделанной Н.А. Цехомской в 1985 году.

Список источников

1. Мочалов Л.В. Павел Кондратьев в русле течения «Сакрализованного пластицизма». Общее и особенное // Круг Кондратьева / сост. А. Андрущенко. СПб.: П.Р.П., 2005. С. 30–40.
2. Мочалов Л.В. Сакрализованный пластицизм. Цикл статей. (После выставки «Вокруг Стерлигова») // Отдел рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Ф. 216. Оп. 2. Ед. хр. 68.
3. Мочалов Л. Сакрализованный пластицизм. К определению понятия // Вопросы искусствознания. 1997. № 2. С. 573–578.
4. Павел Михайлович Кондратьев. 1902–1985. Живопись. Книжная и станковая графика / сост. И. Галеев. М., Галеев-Галерея, 2014. 288 с.
5. Пространство Стерлигова / сост. И. Кушнир; авт. ст. М. Герман, И. Карасик, Л. Гуревич. СПб.: П.Р.П., 2001. 208 с.
6. Владимир Стерлигов. Живопись, графика. 1960–1973 / сост. А. Повелихина. М.: П.Р.П., 2009. 303 с.
7. Ковтун Е.Ф. Татьяна Глебова // Татьяна Николаевна Глебова. Выставка произведений : буклет. Л.: ЛОСХ РСФСР, 1981. С. 1–3.
8. Я буду расписывать райские чертоги. Татьяна Николаевна Глебова. 1900–1985. Выставка произведений : каталог, статьи, воспоминания / сост. Л.Н. Вострецова. СПб.: Музеум, 1995. 118 с.
9. Вострецова Л.Н. Татьяна Глебова. Музыка цвета // Музыка цвета Татьяны Глебовой. К 115-летию со дня рождения художника / сост. И.М. Аликина. Коломна: НП-Принт, 2015. 208 с. С. 14–15.

References

1. Mochalov, L.V. (2005) 'Pavel Kondratiev in line with the flow of Sacralized Plasticism. General and special', in Andrushchenko, A. (comp.) *Circle of Kondratiev*. Saint Petersburg, P.R.P. Publ. , pp. 30–40. (In Russ.)
2. Mochalov, L.V. (no date) 'Sacred Plasticism. Cycle of articles. (After the exhibition "Around Sterligov")' [Typescript], in *Manuscript Department of the Russian State Museum (OR GRM)*, coll. 216, aids 2, unit 68. (In Russ.)
3. Mochalov, L.V. (1997) 'Sacralized plasticism. To the definition of the concept', *Voprosy Iskusstvoznaniya = Questions of Art History Studies*, (2), pp. 573–578. (In Russ.)
4. Galeev, I. (comp.) (2014) *Pavel Mikhailovich Kondratiev. 1902–1985. Painting. Book and easel graphics*. Moscow: Galeev-Gallery. (In Russ.)
5. Kushnir, I. (comp.) (2001) *Sterligov space*. Saint Petersburg: P.R.P. Publ. (In Russ.)
6. Povelikhina, A. (comp.) (2009) *Vladimir Sterligov. Painting, graphics. 1960–1973*. Moscow: P.R.P. Publ. (In Russ.)
7. Kovtun, E.F. (1981) 'Tatyana Glebova', in *Tatyana Nikolaevna Glebova. Exhibition of works* [Booklet]. Leningrad: s.n. (In Russ.)
8. Vostretsova, L.N. (1995) *I will paint the heavenly palaces. Tatyana Nikolaevna Glebova. 1900–1985* [Catalog, articles, memories]. Saint Petersburg: Museum. (In Russ.)
9. Vostretsova, L.N. (2015) 'Tatyana Glebova. Music of colour', in Alikina, I.M. (comp.) *Music of colour by Tatyana Glebova. To the 115th anniversary of the artist*. Kolomna: NP-Print, pp. 14–15. (In Russ.)

Информация об авторе

Чудиновская Тамара Геннадьевна, старший научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX – XXI века, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация, tamarg@yandex.ru

Information about the author

Tamara Gennadievna Chudinovskaya, Senior Researcher of the Painting Department of the Second Half of the 19th – 21st Centuries, State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation, tamarg@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 01.08.2022; одобрена после рецензирования 19.08.2022; принята к публикации 25.08.2022.

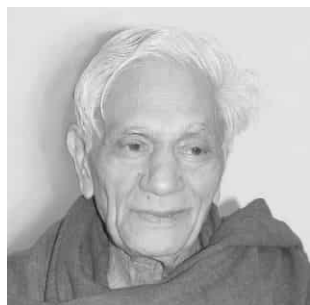
The article was received by the editorial board on 01 August 2022; approved after reviewing on 19 August 2022; accepted for publication on 25 August 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 3 (26). С. 234-241. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (3), pp. 234–241. ISSN 2518-7767 (online)



Научная статья
УДК 745.04+75.046(294.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.020

Сумеру



Чандра Локеш ^a

^a *Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия*

Аннотация. Статья посвящена иконографии священной горы Сумеру и расположенных на ее территории мандал. Перевод статьи Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнен С.М. Белокуровой.

Ключевые слова: Локеш Чандра, Сумеру, мандала, символика, иконография, Словарь буддийской иконографии, буддийское искусство

Для цитирования: Чандра Л. Сумеру // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 234–241. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.020>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/907>

Original article

Sumeru

Lokesh Chandra ^a

^a *International Academy of Indian Culture, New Delhi, India*

Abstract. The article is devoted to the iconography of the sacred mountain Sumeru and the mandalas located on it. 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, Sumeru, mandala, symbolism, iconography, Buddhist art

For citation: Chandra, L. (2022) 'Sumeru', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 234–241. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.020. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/907> (In Russ.)

Локеш Чандра.
«Словарь буддийской иконографии»
Том 12, с. 3456–3460

Сумеру — высочайшая гора мира между четырьмя континентами. На ее вершине в своем дворце Сударшана живет Шакра/Индра, а по всем четырем сторонам находятся Чатурмахараджика. На вершине в павильонах (кутагага) находятся все мандалы, о чем написано здесь: [1].

Мандалы: Сампутатантра-Ваджрасаттва [1, 6], Самвара [1, 12], Йогамбра [1, 14], Меру в мандале Ваджра Тара [1, 16], Маричи [1, 17], Панчаракша [1, 18], Ваджрадхату-Вайрочана [1, 19], Манджуваджра Вайрочана [1, 20], Дургати-паришодхана Махавайрочана [1, 22], Бхутадамара [1, 23].

Основание Сумеру находится под мандалами Гарбхадхату и Ваджрадхату в монастыре Тоцзи в Киото, под Ваджрасаттвой в Конгобуцзи в Коясане и под Чинтамани в Каншинцзи в Киото [2, с. 49].

Изображения Сумеру приведены в Хицзоки (автор — Кобо Дайши, 774–835) и Момби (VIII век, [3, 1.1, 2]):

Ниже представлены изображения мудр Сумеру из различных японских источников.

Трехмерное изображение Сумеру, относящееся к династии Юань (1279–1366), выполнено из позолоченной бронзы и было представлено в работе Джефа Сю «Восточное искусство», Тайбэй, Тайвань.

Изображение в виде диаграммы, в которой Сумеру окружена двенадцатью континентами и субконтинентами, также относящееся к династии Юань, находится в музее Метрополитен в Нью-Йорке (цветная иллюстрация приведена в [5, с. 126, № 113]).

Модель Сумеру из позолоченной меди, хранящаяся в Музее Гиме в Париже, была привезена из Северного Китая и относится к XVIII веку. Гора находится в центре, она увенчана ступой со знаком Ом. Ниже расположены следующие уровни:

- первый круг (верхний уровень): солнце, луна и шесть танцующих богинь;
- второй круг (средний уровень): восемь знаков благоденствия и семь драгоценностей правителя;
- третий круг (нижний уровень): 4 Локапалы, 4 континента, 8 субконтинентов.

На танке Сумеру из Непала 1872 г. гора изображена в небе и окружена 12 континентами и субконтинентами. Эту танку Харша-нарасимха посвятил своему больному брату Сиджабаласимхе [6, 2.223].

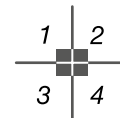
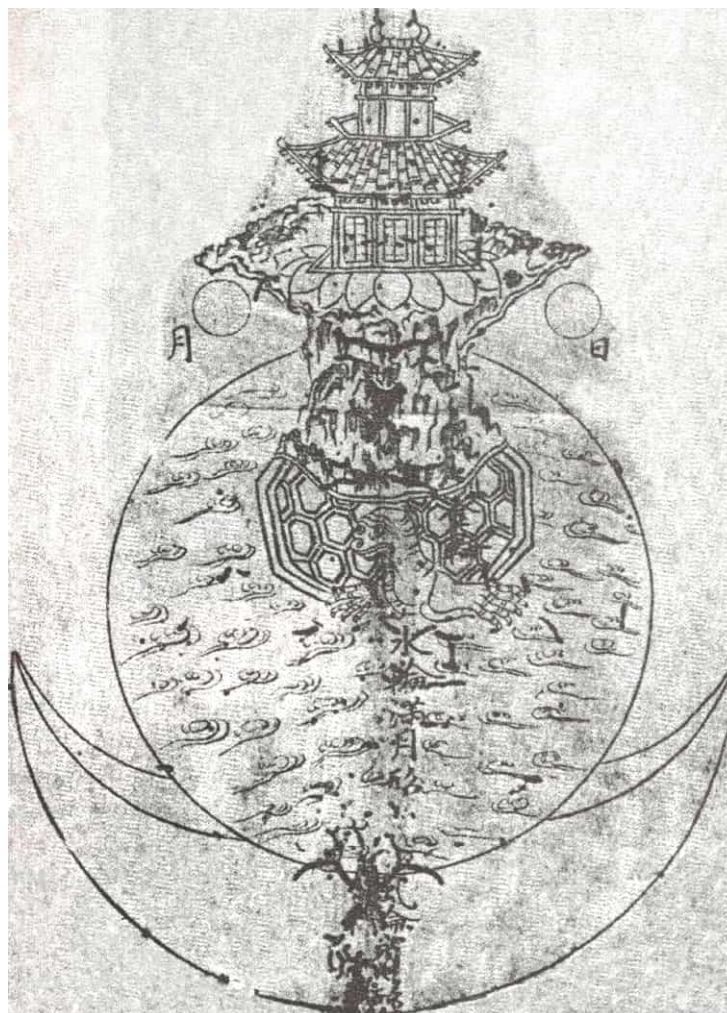
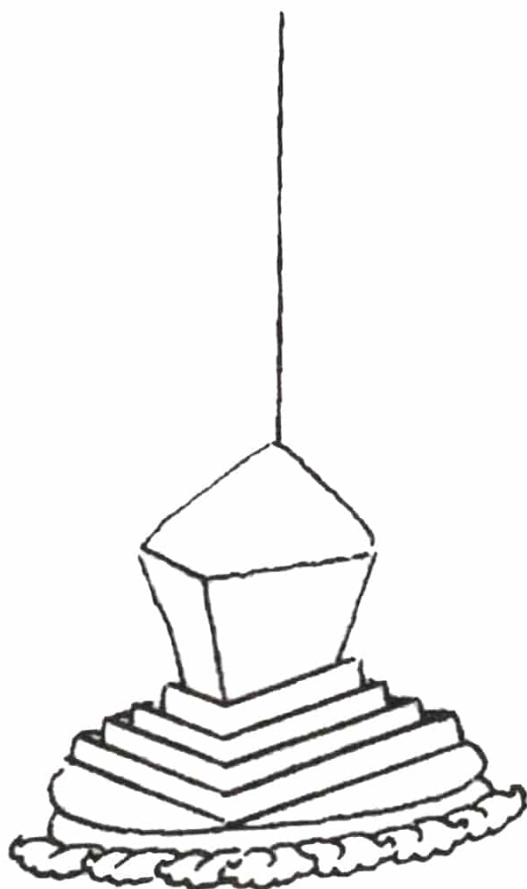
В работе Лессинга содержится диаграмма Сумеру в пяти концентрических кругах [7, с. 105–106]:

- центр: Сумеру;
- внешний пятый круг: 12 континентов и субконтинентов (2–13);
- четвертый круг: Ратнагири (14), кальпадрума (15), камадену (16), урожай, что произрастает сам (17);
- третий круг: семь знаков правителя;
- второй круг: восемь богинь жертвоприношений и танцев (26–33);
- первый круг: Солнце (34), Луна (35), Атаптра/Зонтик (36), Виджайя-патака/Знамя победы (37).

А. Вайман [8, с. 101–109] описывает вышеуказанную диаграмму и детали ритуала. Его схема 9 демонстрирует 37 элементов в различных конфигурациях. Автор цитирует комментарии Буддагхьи к Сарва-дургати-паришодхане, определяя таким образом восемь знаков благоденствия как истинную природу тела в йоге. Кутагара на вершине Сумеру является дворцом Индры и носит название Сударшана. Крыша дворца увенчана крошечной ступой, на которой изображен полумесяц, сопровождаемый солнцем, которое в свою очередь окружено крюкообразной кривой: это составляющие звука Ом — чандра, бинду (сила Шивы), нада (сила Шакти). Также наверху трехэтажного павильона-кутагара размещены два маленьких лотоса: основание для сосуда и основание для зонтика.

Тибетско-китайская диаграмма из коллекции профессора Рагу Виры демонстрирует множество вариаций.

В работе Лауфа [9, с. 138, 144, рис. 58] содержится линейная диаграмма Сумеру с восходящим раем над ней. В этом же издании опубликована прекрасная танка из Цюрихского университета. Каталог Выставки тибетского искусства в Японии 1983 года «Dai-chibetto-ken» содержит великолепные цветные изображения трехмерного кутагара с мандалой. Именно там под номером 79 и находится цветное изображение Сумеру с восходящим раем над ней.

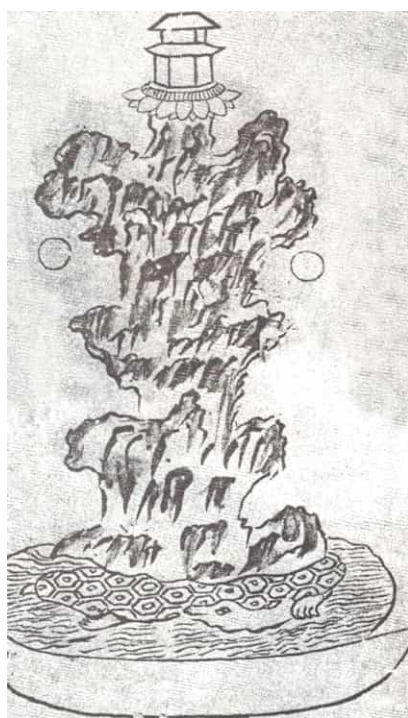


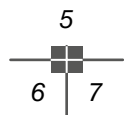
1. [1, 16f]

2. **Кобо Дайши.**
Изображение Сумеру.
Хицзоки

3. **Изображение Сумеру.**
Момби, VIII в.

4. **«Фигуры патриархов»**
в Сан-гоку-соши-эй
в Индии,
Китае и Японии
[3, 240.68]





5. «Мудры
Гарбхадхату»
в Тайцзо-ин-цзу
[3, 241.38]

6. Яп. Шуми-сэн, кит.
Сю-ми шань,
или Миоко,
«Чудесная вершина».

Гора в центре мира,
обителище Дева.
Сама гора появляется
из волн великого океана
и является местом
созидания мандалы
[4, с. 74, № 240]

7. Мудра Сумеру,
царя всех гор
(яп. Шуми-сэн-хо-ин, кит.
Сю-ми ван ин)
[4, с. 74, № 315]



七十三須彌山

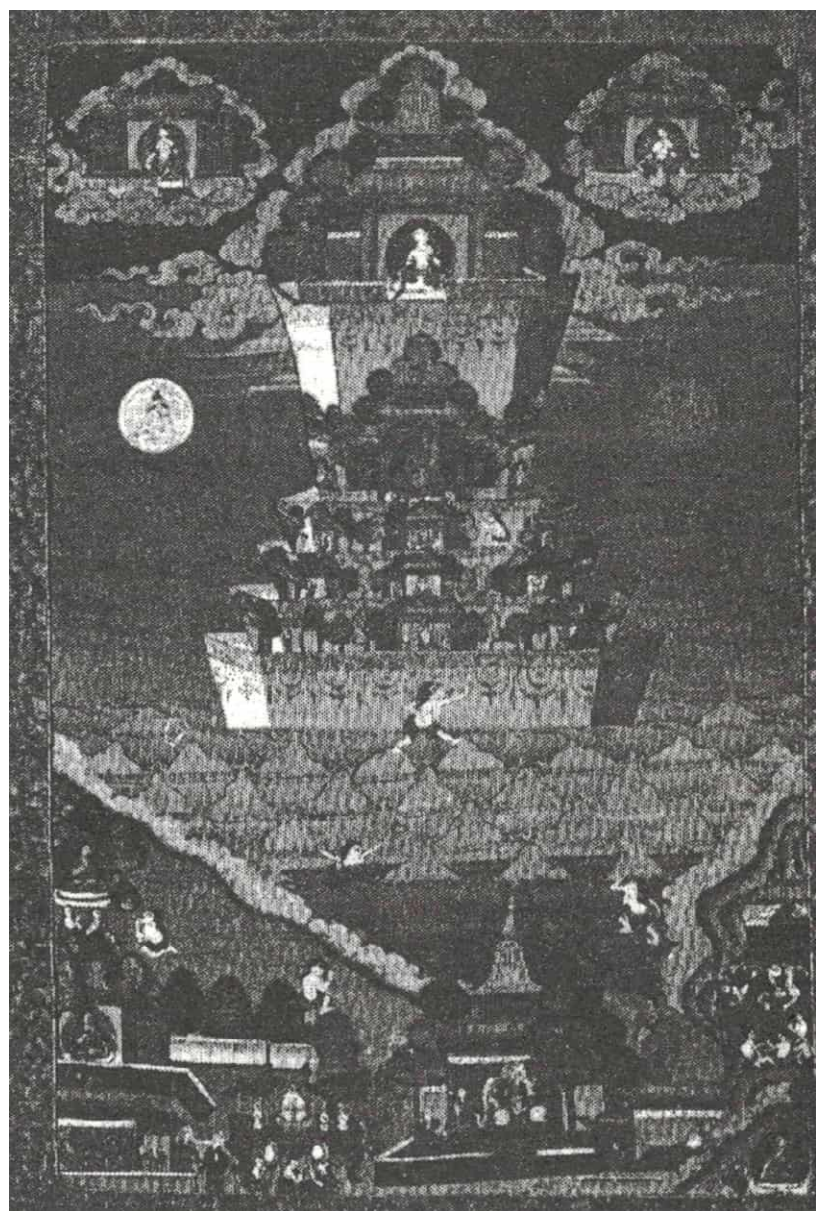




8. Трехмерное изображение Сумеру из бронзы, эпоха династии Юань

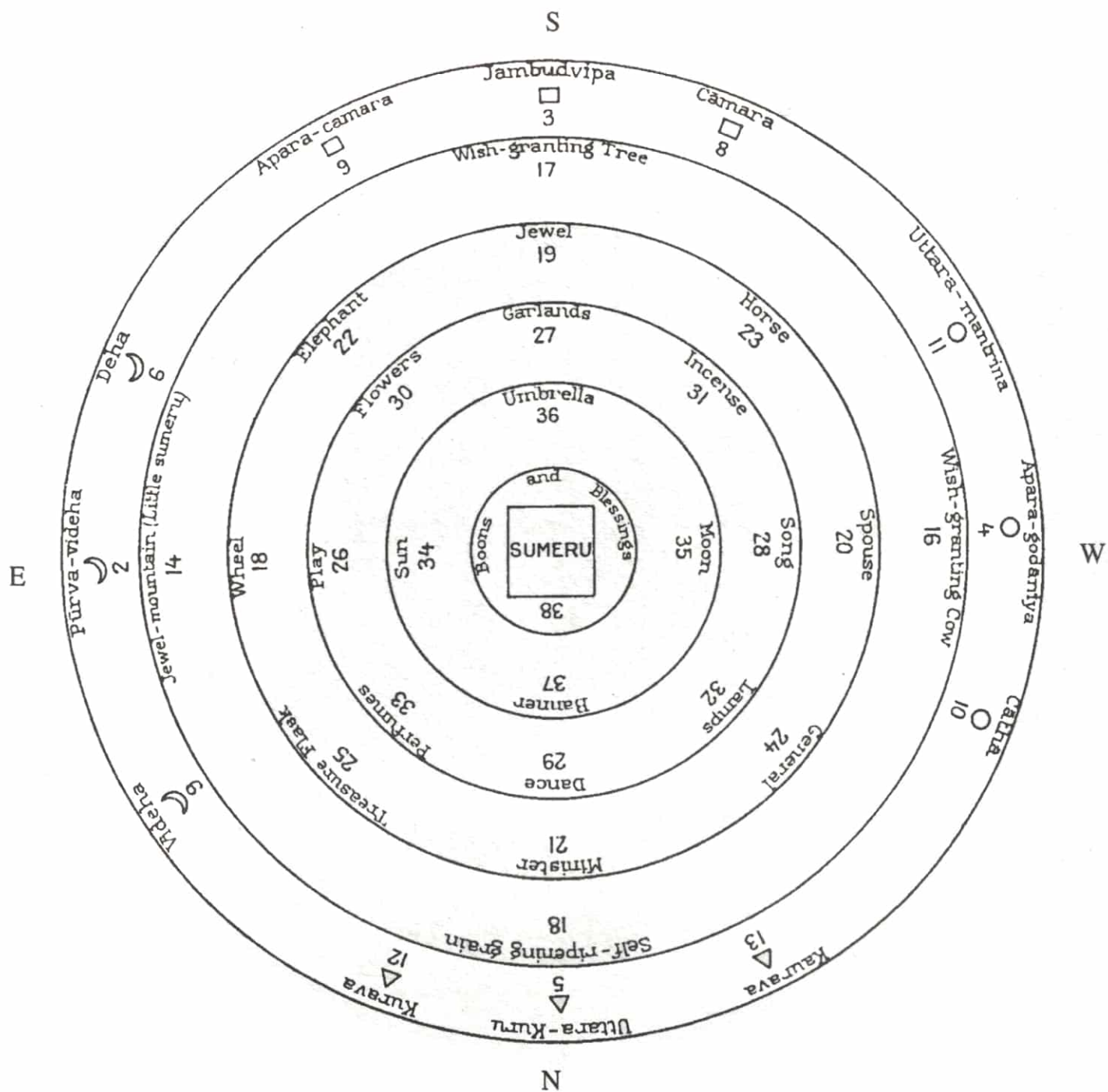
9. Танка XVIII века из Тибета.

Собрание галереи Кёллер, Цюрих



10. Диаграмма Сумеру
с пятью
концентрическими
кругами

[7, с. 105–106]



Список источников

1. Nispannayogavali of Mahapandita Abhayakaragupta / ed. by Benoytosh Bhattacharyya. Baroda: Oriental Institute, 1949. 207 p.
2. Huntington J.C. Cave Six at Aurangabad: a Tantrayana Monument? // *Kaladarsana* / ed. by J.G. Williams. New Delhi: Oxford and IBH Publishing. P. 47–55.
3. Taisho Shinshu Daizokyo Zuzo. The Tripitaka in Chinese (picture section) / ed. by J. Takakusu and G. Ono. Tokyo: Daizo Shuppan Kabushiki Kwaisha, 1924–1929.
4. Devi G. Esoteric Mudras of Japan (Satapitaka Series, no. 393). New Delhi: Aditya Prakashan, 1999. 509 p.
5. Tibetan art: towards a definition of style / ed. by J.C. Singer, Ph. Denwood. London: Laurence King Publ., 1997. 319 p.
6. Essen G.W., Tsering Tashi Tingo. Die Götter des Himalaya. Buddhistische Kunst Tibets. München: Prestel-Verlag, 1990. 299 S.
7. Lessing F.D., Montell G. Yung-ho-kung, an iconography of the Lamaist cathedral in Peking, with notes on Lamaist mythology and cult. Stockholm – Goteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1942. 179 p.
8. Wayman A. The Buddhist Tantras. New York: Samuel Weiser, 1973. 247 p.
9. Lauf D.I. Tibetan Sacred Art: the heritage of Tantra. Berkley: Shambala, 1976. 228 p.

References

1. Bhattacharyya, B. (ed.) (1949) *Nispannayogavali of Mahapandita Abhayakaragupta*. Baroda: Oriental Institute.
2. Huntington, J.C. (1981) 'Cave Six at Aurangabad: a Tantrayana Monument?', in Williams, J.G. (ed.) *Kaladarsana*. New Delhi: Oxford and IBH Publishing, pp. 47–55.
3. Taisho Shinshu Daizokyo Zuzo (1924–1929). *The Tripitaka in Chinese (picture section)*. Tokyo: Daizo Shuppan Kabushiki Kwaisha.
4. Devi, G. (1999) *Esoteric Mudras of Japan* (Satapitaka Series, no. 393). New Delhi: Aditya Prakashan.
5. Singer, J.C. and Denwood, Ph. (eds) (1997) *Tibetan art: towards a definition of style*. London: Laurence King Publ.
6. Essen, G.W. and Tsering Tashi Tingo (1990) *Die Götter des Himalaya. Buddhistische Kunst Tibets*. München: Prestel-Verlag.
7. Lessing, F.D. and Montell G. (1942) *Yung-ho-kung, an iconography of the Lamaist cathedral in Peking, with notes on Lamaist mythology and cult*. Stockholm – Goteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
8. Wayman, A. (1973) *The Buddhist Tantras*. New York: Samuel Weiser.
9. Lauf, D.I. (1976) *Tibetan Sacred Art: the heritage of Tantra*. Berkley: Shambala.

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.

Information about the author

Lokesh Chandra, 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.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 02.09.2022; принята к публикации 16.09.2022.

The article was received by the editorial board on 02 September 2022; accepted for publication on 16 September 2022.

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ АНДРЕЯ КУГАЕВСКОГО «ЛЕТО ГОСПОДНЕ...» В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Российская академия художеств 13–24 июля 2022 года представила выставку произведений члена-корреспондента РАХ Андрея Кугаевского «Лето Господне...». Экспозицию составили около трех десятков живописных произведений, созданных автором более чем за 30 лет творческой деятельности.

«Лето Господне...» — это не только теплые солнечные дни, это весна, зима, осень — год, который дарован художнику, чтобы вновь и вновь пережить и отразить на холсте красоту окружающего мира. Со слов автора, целью в изобразительном искусстве является не только умение достоверно изобразить видимый мир, и даже не столько это,

сколько необходимость найти меру соотношения визуальной достоверности изображения и художественной обобщенности. Только в результате этого дуализма может появиться Образ. В поисках созвучного замыслу, состоянию души природного мотива он вечно в дороге, с этюдником, шагает под солнцем и дождем по «меридианам и параллелям»... Колористическая сдержанность российской природы соседствует на выставке с роскошью солнечного Крыма, этюды из поездок по средней полосе России — с горными пейзажами. Он ищет и находит яркие образы и делится своими наблюдениями со зрителем. Впечатления южной природы в значительной степени помогли

синтезировать основные начала изобразительности — лежащий в основе композиции точный рисунок и каждый раз найденное свое цветовое решение, преобразующее краску в конкретную колористическую гармонию.

Андрей Александрович Кугаевский родился в 1958 году в Арзамасе Горьковской области. Получил классическое академическое образование в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, где учился у прославленных мастеров российского изобразительного искусства Ю.М. Непринцева, О.А. Еремеева, В.Ф. Загонька. В своем творчестве художник отдает предпочтение жанру пейзажа. С 1986 года — постоянный участник городских, зональных и республиканских выставок, всероссийских и региональных проектов «Наш современник», «Петербург–Москва», «Художники — городу», ежегодных осенних и весенних выставок Санкт-Петербургского Союза художников.

В 1988 году Андрей Кугаевский был приглашен главным художником в издательство фонда

культуры «Петрополь». Имея большой художественный опыт, он участвовал в издании и оформил десятки альбомов по искусству, в частности альбомы «Академическая дача», «Три века Петербургского балета», альбомы-монографии академиков В.М. Орешникова, О.А. Еремеева, В.Ф. Загонька, А.Н. Блюка, выпустил книгу «Сеятель» о духовном учителе протоиерея Василии Ермакове. Работы художника находятся в музейных и частных собраниях. А. Кугаевский — член Союза художников России, почетный доктор искусств Международной академии образования, технологии и искусства, награжден дипломом Российской академии художеств, медалью «За заслуги в искусстве» Российского союза деятелей культуры и искусства.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИГОРЯ ПЧЕЛЬНИКОВА (1931–2021) «ОБРАЗ ПРОСТРАНСТВА» В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 13–31 июля 2022 года представила выставку произведений народного художника РФ и академика РАХ Игоря Владимировича Пчельникова (1931–2021).

Советское монументальное искусство имело беспрецедентный расцвет в послевоенное время, когда необходимость в украшении архитектуры особенно остро чувствовалась обществом. Игорь Владимирович Пчельников вошел в искусство вместе с поколением выдающихся художников, которые на волне обновления пластического языка конца 1950-х — начала 1960-х годов создавали оформление театров, общественных зданий, посольств Советского Союза в зарубежных

странах. Его коллегами по цеху и современниками были В.Б. Эльконин, Н.И. Андронов, А.В. Васнецов, Б.А. Тальберг, Л.Г. Полещук, И.И. Лаврова, Е.М. Аблин, Б.П. Милюков, А.А. Губарев, Э.А. Жарёнова, В.К. Васильцов и др.

Данная выставка представляет ретроспекцию работ Игоря Владимировича. Сам художник обычно делал персональные выставки как отчетные за определенный отрезок времени. Сегодня, спустя год после его ухода, зритель мог последовательно рассмотреть этапы его творчества, проследить развитие его излюбленных тем и мотивов, смену стилистических направлений. Начало экспозиции составили эскизы работ для



декорирования архитектурных ансамблей и станковые произведения раннего периода, когда Игорь Пчельников работал в соавторстве с Ириной Лавровой (1962–1984). Художники-монументалисты, они развивали двухмерную плоскость в объем, вводя деревянные детали и работая одновременно с прямой и обратной формой. Прием придания третьего измерения и рельефной выразительности был многократно и изобретательно использован Пчельниковым: архитектура дополнялась оригинальной цветной «скульпто-живописью» с элементами игровой театрализации.

Сюжеты его станковых работ часто автобиографичны. На 1980-е годы выпали тяжелые переживания, связанные с длительной болезнью матери, а с рождением дочери Полины появились картины с радостным настроением. В экспозиции произведения 1990-х — 2016 годов были сгруппированы по принципу выделения главного мотива, раскрывающего одну из сторон русской души: образы семьи, родной природы, религиозные сюжеты, портреты близких. В этом ряду значительное место занимают автопортреты, которые отмечены целой гаммой внутренних переживаний. Искусствовед Татьяна Нечаева заметила:

«Научившись рисовать себя с закрытыми глазами, он гиперболически обостряет характерное в силуэте, рельефе фигуры, передавая бушевавшие его чувства, отношения с миром». Параллельно мастер решает индивидуальные пространственно-пластические задачи. «Стремлюсь писать то, что вижу каждый или почти каждый день. Если пишу портреты — это те люди, которых я лучше всего знаю, — родители, жена, я сам. Самый любимый мною объект изображения — человек в интерьере. В этом сюжете четко выявляется контраст органической и геометрической формы: геометрическая форма стремится превратить изображение человека в архитектурную структуру, в колонну с капителью и каннелюрами. Борьба геометрии с живой формой меня волнует всегда, и не считаю этот вопрос формальным. Стремление художника упорядочить видимый мир — это вопрос формы и содержания одновременно».

На выставке также был выделен диаметрально противоположный стилистический метод. Это абстрактные произведения, которыми мастер увлекся в 1990-е годы. Им он отводил специальное «исследовательское» место, так как сам определял моду на свою современность. В абстракции

его интересовало именно пространство. Он писал: «*Это существенная часть моих устремлений, но я бы не назвал это абстрактным, это как поиски на ощупь пространства*». Игорь Владимирович продолжал создавать загадочные композиции, которые каждый из нас прочтет со своим «ударением», увидит свой смысл.

Пластическая эволюция Пчельникова была направлена к достижению напряженной живописной экспрессии. Большие возможности для этого предоставили религиозные сюжеты, к которым автор обратился с начала 1990-х годов. Он проявляет неоспоримую мощь чувства и достигает личной трактовки известных всем вечных образов и сюжетов. Его евангельская тема развивается годами, иногда картины переписываются по несколько раз, художник «договаривает» свои композиции, дополняет их новым драматическим прочтением и своей философией. Так, новое осмысление получает мотив лестницы в небо. Любовь к своей стране и русскому духу передается через «портреты» старых деревьев зимой, их сложные и трагические силуэты, эпические моменты состояния природы Тульской области, где Пчельников

подолгу жил с женой Марией Красильниковой в деревенском доме, который становился для него центром мира. Художник передает скупыми средствами вневременной характер простой русской деревни, вглядываясь в ее фрагменты и детали быта. Зарубежные путешествия, дававшие чувство свободы и желанного охвата классического наследия, задавали сравнительную интонацию для еще большего осознания собственных ценностей и достоинства. Благодаря повышенной эмоциональности художественного языка и личному культурному коду, вобравшему в себя уроки отечественной и мировой культуры, а также модернизма XX века, каждая работа Игоря Владимировича содержит внутреннюю символичность диалога и уникальную человеческую энергетику. На выставке было представлено около 100 работ, которые позволяют проследить концептуальные и пластические открытия мастера на его 70-летнем творческом пути.

Текст подготовлен куратором выставки, искусствоведом Петром Барановым.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

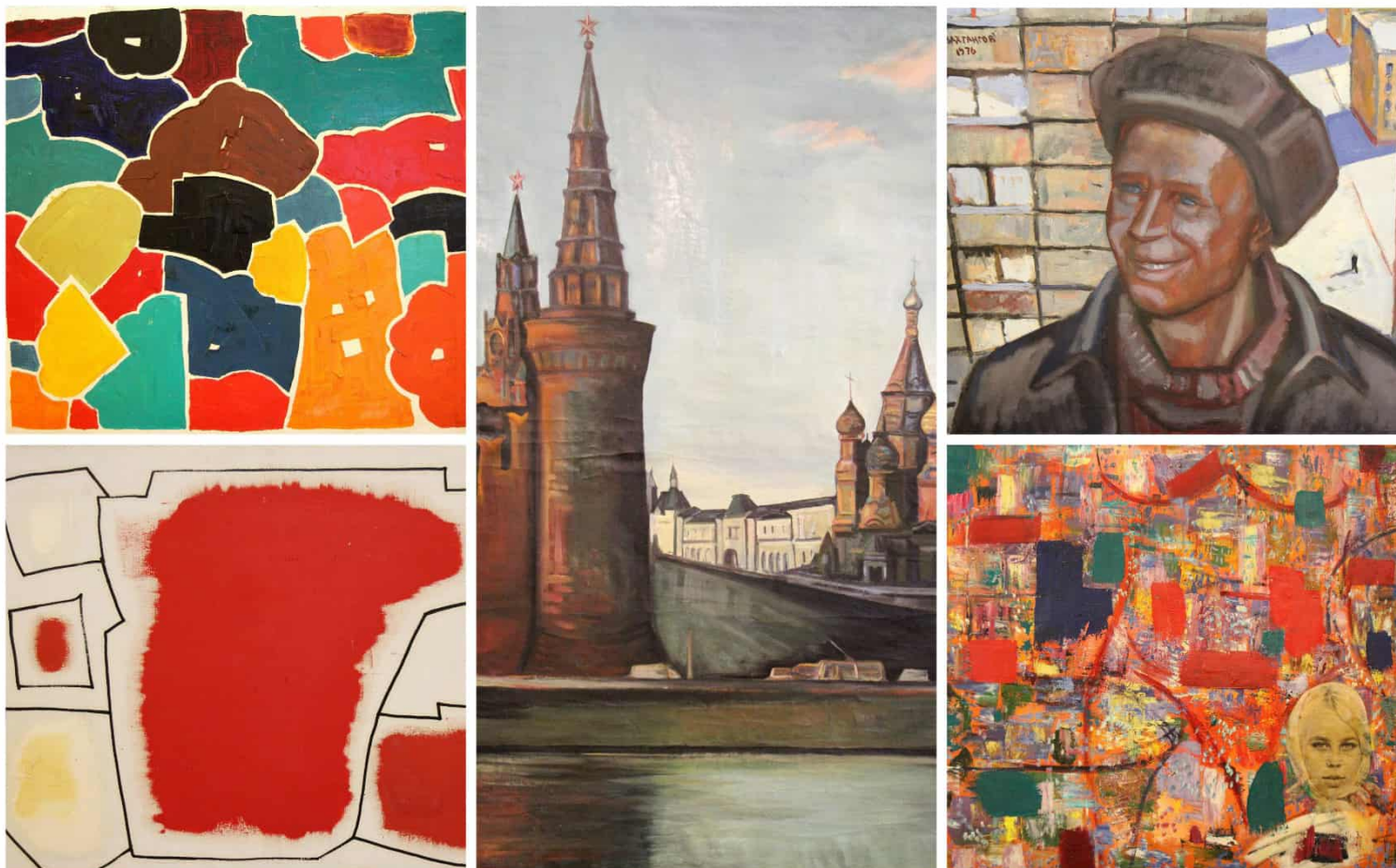
«МЫСЛЕФРАЗЫ».

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ

ЕВГЕНИЯ ВАХТАНГОВА (1942–2018) В МВК РАХ

Российская академия художеств 14 июля — 7 августа 2022 года представила выставку произведений советского и российского живописца, педагога, академика РАХ Евгения Сергеевича Вахтангова (1942–2018). Третья по счету выставка художника в Академии носила столь же органичное и игривое название — «Мыслефразы», — что и предыдущие проекты: «Контрапункты» (2012) и «Рефлексы» (2018). Подчеркивая идею ретроспективной памятной выставки, небольшая, но емкая экспозиция раскрывает главную отличительную черту творческой биографии Евгения Вахтангова — неустанный поиск нового визуального языка живописи, коллажа и графики.

Выпускник МГАХИ им. В.И. Сурикова, Евгений Сергеевич начинал работать в реалистической манере, во многом продиктованной влиянием московской школы живописи. В 1970-е годы он — мастер городского пейзажа, создающий образы города в дымчатой, серебристо-жемчужной гамме. Помимо пейзажей, художник обращается к жанру натюрморта, в котором, словно следуя по стопам Джорджо Моранди, находит свой объект наблюдения — фарфоровый или керамический чайник, теряющий утилитарную функцию в фигуративной интимности переданного объема и гармонии найденного окружения. В начале 1980-х годов,



оставив разработку пейзажного жанра и натюрморта, художник увлекся красочными абстракциями. Спустя несколько лет, в 1983 году, Вахтангов, продолжая свой поиск и заостряя внимание на экспрессии и переживании, приходит к эстетическому минимализму, в котором ограничивается несколькими яркими мазками на контрастном однотонном фоне.

В 1990-е годы художник становится основателем направления «спонтансюр» (термин, придуманный художником) — спонтанного сюрреализма. Для мастера чрезвычайно важно глубинное переосмысление реальности, преломление ее всевозможных аспектов в случайных ракурсах. Изображение крупных пятен, объемных форм, внешняя непохожесть и необычность, оригинальность его живописных работ зарождает в зрителе собственный ассоциативный ряд.

Нелинейность художественного поиска, разрозненность стилей Е.С. Вахтангова обуславливаются его «жизнью семидесятника». Искусство конца XX — первых лет XXI века — это большой пласт сложной и противоречивой культуры со всевозможными разновидностями постмодернизма. Он, в свою очередь, предполагает не новаторское

видение, а скорее игру с уже известными стилями и прошлым как таковым. Иными словами, пошатнулся фундамент, возник кризис гуманистических идей, и художники перешли от создания нового к переосмыслению старого. Пожалуй, единственная базовая ценность, декларируемая приверженцами постмодернизма, — бесконечная свобода самовыражения.

На выставке также были представлены коллажи и предметы декоративно-прикладного искусства, созданные Вахтанговым в двухтысячные: работы с использованием самоклеящихся блестящих пленок, цветных бумажных ценников, пенопластовых шариков и фотографий, а также расписанные тарелки. Однако уже в 2006 году художник отказался от этих попыток и перешел к созданию артефактов, в которых использовал «коллаж-монтаж» из подручных средств — газет и журналов. Так, поймав волну затухания ироничного постмодернизма и наблюдая становление новой культуры метамодернизма, Вахтангов предложил собственный язык описания и анализа мироустройства — «Мыслефразы». Где-то между этими «измами» в, казалось бы, жестких экономических и социокультурных условиях находится искусство

Вахтангова, раскрывающееся тем не менее как фазовое пространство. Это искусство воздействует развитием и становлением естественного языка живописи, графики, коллажа, монтажа как метода. Образы произведений художника — в сущности, блуждающие точки окружности индивидуальной визуальной культуры, которые обладают «окрестностью» изобретенных направлений и временных периодов, но не сводятся к их устоявшимся определениям.

Последний период творчества, связанный с работой над абстрактными и полуабстрактными композициями в духе пуантилизма, наилучшим образом характеризует «мыслепфраза» самого

художника, которую зритель и будущий читатель обязательно найдет в недавно изданной книге афоризмов художника «Скоро буду, Е.В.»: «А дальше что? Что дальше? Какое продолжение? Как какое? Дальнейшее — многоточие, много-много точек! Так что же, мне так и источать точки? Так и источай, пока не источишься, таково твое предназначение! Обесточенность!»

Материал подготовлен на основе статьи искусствоведа Александры Илюниной.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИХАИЛА КУДРЕВАТОГО «ПРОСТРАНСТВО ПАМЯТИ» В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 3–21 августа 2022 года представила выставку произведений члена-корреспондента РАХ Михаила Георгиевича Кудреватого «Пространство памяти». Экспозицию составили около 30 живописных полотен разных лет, в том числе недавно созданные работы, которые зрители увидели впервые.

Михаил Кудреватый — известный петербургский живописец, монументалист, исследователь искусства. В своем творчестве он использует как проверенный веками опыт старых мастеров, так и формальные находки новаторского искусства XX века. Отличительные черты его авторского стиля — необычные острые ракурсы, сочетание разных видов ритма, выразительность силуэта и цветового пятна.

На мировоззрение художника и выбор тем в творчестве, безусловно, повлияла непростая судьба его семьи, в особенности — судьба его деда, капитана первого ранга, участника

Русско-японской войны, инженера-судостроителя Михаила Матвеевича Кудреватого, разрабатывавшего передовые на то время технологии применения двигателя Нобеля для первых русских подводных лодок. Революция прервала труды и жизнь Михаила Матвеевича, но его духовным преемником стал внук. Может быть, поэтому в его городских пейзажах подчеркнута вневременная красота Петербурга, еще хранящего свое имперское величие. Изваяния античных героев и православных святых, являющиеся неотъемлемой частью города, воспринимаются живописцем как бессмертные Хранители и Покровители бывшей столицы, благословляющие ее с высоты крыш дворцов и храмов («Хранитель города», «Исаакиевская площадь», 2002). Постигание характера Петербурга — одна из постоянных творческих задач живописца.

Важнейшее место в его искусстве занимает историческая картина в самом широком тематическом диапазоне — от античной эпохи



до современности. Исторические коллизии, судьбы людей, вовлеченных в их круговорот, — темы, ставящие перед зрителями вечные вопросы бытия, волнуют автора со времени его учебы в институте. Ярким примером служит его дипломная работа — мозаичное панно «Народовольцы» (1981), а также драматичное по звучанию полотно «Разин и княжна» (1989). События переломного революционного времени, рвущие семейные узы, разъединяющие родных людей, отражены в картинах «Сестры» и «Братья» (2006). Острота конфликта, которая зачастую подчеркнута декоративным строем композиции, контрастами и звучностью красок, стала одним из главных выразительных средств художника. Иные лирические интонации заключены в картине «Черемуха» (1994), где хрупкая девушка, которой скоро предстоит идти в бой, радуется свежести и аромату цветов. Одна из самых трагических страниц в истории — ленинградская блокада стала темой многих полотен автора, в том числе — работы «Ленинградка» (2019), представленной на выставке.

Портрет в творчестве художника часто синтетичен, включаем в другие жанры, но играет не последнюю роль. Безусловно, художника привлекают модели, близкие по духу, по устремлениям, профессионально. Поражают самобытностью, остротой и необыкновенной психологической

достоверностью образы певца Виктора Хары («Певец Свободы», 1984), искусствоведа В.А. Леняшина (2020) и другие. Художник изображает задумчивые лица современников в переполненном троллейбусе в час пик («Осенний мотив», 1986) или переносит в современный мир героев культового советского фильма, которые остаются незамеченными в городской суете («Владимир Высоцкий», 2022).

Картины Михаила Кудреватого насыщены самыми разнообразными метафорами, дающими вдумчивому зрителю возможность наслаждаться полнотой и разнообразием заключенных в них смыслов. Сегодня автор продолжает работать с натуры, свежо и непосредственно передавая красоту видимого мира, реализуя новые, сложные композиционные замыслы, что требует синтеза всех навыков, концентрации всех душевных и творческих сил художника.

Михаил Георгиевич Кудреватый родился в 1957 году в Ленинграде. В 1981 году окончил монументальную мастерскую Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина под руководством народного художника СССР, академика РАХ А.А. Мильникова. В 1982–1986 годах проходил стажировку в Творческих мастерских РАХ. С 1988 года преподает в родном институте, воспитывая новые поколения художников.

Является автором росписей Покровского собора в Великом Новгороде, храма Рождества Христова и часовни во имя Святых царственных мучеников на Средней Рогатке в Санкт-Петербурге, а также живописных триптихов «Ленинградский трамвай», «Графская пристань», «Ренессанс», «Микеланджело» и др. В течение нескольких лет участвовал в проекте «Путешествие во имя мира», проводимого оргкомитетом Китая в рамках саммитов глав государств — членом Шанхайской организации

сотрудничества. За активную деятельность был удостоен звания «Художник мира во всем мире» (2013) и награды «Золотая кисть» (2015) на международной выставке в Брюсселе, посвященной 70-летию победы во Второй мировой войне.

Текст составлен на основе статей Алексея Мудрова и Татьяны Кудреватой.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

«В ТИШИ ПРИРОДЫ ПРОВИНЦИИ РОССИЙСКОЙ». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ РЕВЕЛЯ ФЁДОРОВА, АЛЕКСАНДРА ФЁДОРОВА И ВЛАДИМИРА КОЖЕВНИКОВА В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 10–28 августа 2022 года представила выставку произведений трех художников-единомышленников, объединенных традицией русского пленэризма и тревогой об «уходящей природе». На выставке представлены работы академика РАХ Ревеля Фёдорова, члена-корреспондента РАХ Александра Фёдорова и почетного члена РАХ Владимира Кожевникова, созданные под впечатлением от путешествий по древнерусским городам или непосредственно на пленэре. Приверженность ценностям отечественной культуры и работе с природы накрепко связала этот неформальный союз трех живописцев разных поколений. Более 10 лет они совершают совместные поездки по историческим местам, в дальние уголки Поволжья и Центральной России, пишут ландшафты старинных городов и их окрестностей.

Ревель Фёдорович Фёдоров — монументалист, живописец и график, чуткий к вызовам современности, на рубеже XX–XXI веков он предстал художником-гражданином и мыслителем. Выставка в залах Академии на Пречистенке отразила одну из сокровенных тем творчества художника: в неброских мотивах тихой российской провинции, неспешности ритмов, тихой жизни предметов он умеет увидеть огромный мир, целую Вселенную, передавая замысел через гармонию цвета и размышляя о непреходящих ценностях бытия. Мастер тонко чувствует природный колорит и почитает работу на пленэре величайшим таинством, поэтому его произведения пронизаны чувством симфонического единства человека и природы, наслаждением красотой окружающего мира.



Одна из особенностей творческой манеры художника — смешение жанров: элементы портрета, пейзажа или натюрморта объединяются в одном произведении. Этот стилистический прием дает наглядное представление о гармонии всего мироздания, художник изобразительными средствами показывает симфоническое единство человека с окружающим миром.

Работа на пленэре, непосредственный контакт с натурой принципиально важны для Владимира Евгеньевича Кожевникова — в своих поисках живописец устремлен к пластической выразительности и решению сложных колористических задач. По мнению искусствоведа Ирины Евреиновой, «за широкой и даже лихой манерой письма чувствуется огромная работа и профессионализм, позволяющий двумя-тремя точными мазками схватить характерный абрис церквушки, наметить освещенные солнцем улочки, выверенными движениями обозначить согбенные очертания спин пасущегося скота. В то же время художник не пытается точно отобразить натуру, дает волю воображению зрителя, тем самым позволяя ему стать полноправным участником произведения. Мастер стремится усилить особенность

выбранного мотива, заостряя характер линий, играя цветовыми контрастами, что позволяет создавать свою, новую реальность, которая тем не менее очень достоверна и убедительна в своем воплощении».

Поэтическое слияние с природой присуще картинам и третьего автора, участвовавшего в академической выставке, — Александра Ревельевича Фёдорова. Индивидуальность художника заключается в отсутствии намека на литературное прочтение холста. Радость жизни, полнота бытия трактуются им исключительно средствами живописной пластики, композиция словно рождается из острого чувства счастья бытия, некоего рода изумления перед видимым миром. Мастер любит жизнь, окружающую его, и старается средствами живописи донести до зрителя всё обаяние окружающего нас мира.

Работы, представленные на выставке, насыщены радостью и любовью к жизни, мажорной интонацией и в то же время стремлением к глубокому философскому осмыслению бытия.

Ревель Фёдорович Фёдоров родился в 1929 году в деревне Большие Чаки Урмарского района Чувашской Республики. В 1955 г.

окончил Чебоксарское художественное училище, в 1963 г. — факультет станковой графики Харьковского художественного института. В 1963–1964 гг. работал старшим художественным редактором Чувашского книжного издательства. В 1964–2009 гг. преподавал в Чувашском государственном педагогическом институте имени Яковлева (с 1994 г. — профессор). С 1967 года — член Союза художников СССР. Академик Российской академии художеств (2009).

Александр Ревельевич Фёдоров родился в 1965 году в Чебоксарах. В 1984 г. окончил Чебоксарское художественное училище, в 1992 г. — Чувашский государственный педагогический институт им. И.Я. Яковлева. Постоянный участник художественных выставок с 1991 года.

Член-корреспондент Российской академии художеств (2018).

Владимир Евгеньевич Кожевников родился в 1950 году в Ленинграде. С 1975 г. занимался в студии художника П.П. Уткина. С 1993 года участник многочисленных всероссийских и международных выставок. С 2010 года ведет всероссийский пленэр в Академии художеств им. И.Е. Репина, в котором участвуют студенты из высших и средних художественных заведений. Член Союза художников России с 1999 года. Почетный член Российской академии художеств (2021).

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

«ЛЮДИ И ГЕРОИ».

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ СЕРГЕЯ БАРХИНА

(1938–2020) В МВК РАХ

Российская академия художеств 17 августа — 4 сентября 2022 года представила выставочный проект «Люди и Герои», демонстрирующий творчество художника театра, графика и архитектора, заслуженного деятеля искусств РФ и народного художника России, академика РАХ Сергея Михайловича Бархина (1938–2020). Экспозицию составили более 20 живописных произведений, созданных мастером в последние годы.

Куратор выставки, искусствовед Александр Саленков:

— В абсолютном большинстве мемориальные выставки, формирующие представление о наследии недавно ушедшего из жизни художника, строятся на важной по своей сути, но всё-таки отвлеченной репрезентативной выборке вещей и свидетельств. Воплощенная в экспозиционной схеме произведений, их сюжетов, воспоминаний и ярких вех биографии, эта выборка, конечно, не лишена искажений и обертонов сложившейся точки зрения. Здесь я бы мог рассказать зрителю, каким запомнил Сергея Михайловича Бархина,

как вслед за друзьями и родными, студентами, знакомыми и любителями театра, книжной графики и архитектуры, подпал под его обаяние, острый ум и импозантность, которые суммируются не нашей эпохой, а всем XX столетием и длящимся XXI веком. Вместе с тем, Сергей Михайлович невероятно ценил станковую живопись за ее относительную независимость и свободу, но, по целому ряду причин, редко к ней обращался. Поэтому так важно показать его живописные работы, эту галерею образов, написанную в последние годы и впервые представленную широкой аудитории.

Название живописного цикла — «Люди и Герои» придумала и предложила сестра Сергея Михайловича — архитектор, художник по театральному костюму и издатель — Татьяна Михайловна Бархина. Стоит отметить, что название обладает ощутимой двойственностью. С одной стороны, есть очевидное, тривиальное различие: люди — это родные, друзья, учителя, все те, с кем Бархин так или иначе прожил жизнь одновременно, а герои — персонажи и исторические личности



прошлого, притягивающие и интересующие художника. С другой стороны, и современники, и персонажи личной художественной мысли сосуществуют как будто в объединенном пространстве воображаемой архитектуры сцены, словно актеры спектакля, сумевшие преодолеть «четвертую стену». Действующей силой этого пространства, конечно, выступает цвет живописи: яростный, открытый, почти сводящий силуэт фигуры к декоративному изяществу контрастов, но вместе с тем суггестивный, вибрирующий в атмосфере постимпрессионистических экспериментов над собственной памятью.

Если попытаться разместить этот состав по мизансценам исключительно ради удобства, то выходит несколько групп. Первыми заступают поэты, писатели и музыканты, олицетворяющие собственную образность через некогда найденное слово и тональность. Николай Гумилев, словно сам Бархин, в красной феске, круглых очках, читает томик Лермонтова и обнаруживает себя в магическом мире ландшафтов колониальных марок, которые в детстве получил в подарок художник. Или Евгений Харитонов в жесте пантомимы оказывается в драматической ситуации постоянно смещающейся границы миров, построенных то на вынужденной мимикрии и конспирации, то на обмороке и головокружении, нарушающем целостность

ощущения телесного естества. Надо сказать, что оторванность, инаковость, избираемые поэтами и музыкантами способы ускользания от нормализованных форм существования в обществе чрезвычайно интересуют Бархина. Так, Артю Рембо находит убежище в смертоносных озарениях «poésies», заключенных в африканском черном тотеме — провозвестнике Танатоса. Сергей Чудаков и Леонид Губанов испытывают драматургию слова собственной кожей, но если у одного — оболочка интеллектуальной дистанции и белоснежной улыбки, то у другого — тактильность оголенного нерва и невероятная грусть глаз. Андрей Тавмасын, будто «преследователь» Хулио Кортасара, охотится за временем и темпоральностью джаза, жаждет вырваться за пределы познаваемого музыкального звучания. В подобном поиске ответов, но уже в сфере политического действия, возникает фигура Эдуарда Лимонова, чье имя и фамилия игриво оплетены семантикой советской государственной символики и гранатами «лимонками».

Следом идет компания авантюристов: Дон Жуан, граф Калиостро и граф Сен-Жермен. Их антураж продиктован предлагаемыми обстоятельствами жизни, наполненной загадкой, тайной, слухами и домыслами. В этой недосказанности берет начало лирический субъект, которого Бархин ловит через высказывания, цитации

и интертекстуальность литературного канона.

Совершенно иначе, в интимном повествовательном ритме проступают образы родных, близких и учителей: дедушка Г.Б. Бархин в облике царя Соломона, созидающий величественную многовековую архитектуру, отец М.Г. Бархин, только-только вернувшийся с работы в Военно-инженерной академии, няня Агриппина Михайловна Кузнецова — бабушка Груша, помещенная художником в уютную среду домашнего интерьера, и учитель — архитектор Г.Я. Мовчан, окруженный треугольными шкалами, линейками и зависшим в воздухе великолепным томом с репродукциями Фернана Леже швейцарского издательства «Skira». Будто по завету Райнера Мариа Рильке, Сергей Михайлович «бережно оберегает одиночество» любимых людей, помещая их в «инсайтную» композицию, где самобытность персонажей и вещей оказывается важнее общего строя изображения.

Разбавляют эту галерею портретов и живописных посвящений сюжетные картины, преломляющие воспоминания детства и юности художника, а также плоскостные, лишённые глубины натюрморты, выступающие творческим оммажем работам Давида Штеренберга. В этих работах предметы становятся образами мира сменяющихся эпох.

Каким бы мы ни запомнили Сергея Михайловича Бархина, сколько бы мы ни ценили личные воспоминания, ни лелеяли палитру наших чувств и представлений, живопись художника, будучи наилучшим свидетельством и источником, расскажет и покажет куда больше.

Александр Саленков, искусствовед, куратор выставки

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВЛАДИМИРА ШТЕЙНА В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 31 августа — 11 сентября 2022 года представила выставку произведений члена-корреспондента РАХ Владимира Альбертовича Штейна. Экспозицию составили более 30 живописных полотен, многие из которых создавались в течение последних лет и еще не были представлены широкому кругу зрителей.

«Для меня выставка в здании Академии художеств — это, прежде всего, огромная ответственность. Или, вернее сказать, даже маленький аванс. Ведь если вспомнить историю особняка на Пречистенке, то дрожь пробегает по спине. Какие люди жили здесь! Это и граф Сергей Потёмкин, и, конечно, блистательный коллекционер и ценитель искусства Иван Морозов», — говорит автор выставки.

В своей профессиональной деятельности художник опирается на традиции русской реалистической школы. Он неустанно ищет новые средства выразительности в области колористических решений и пластической ясности образа, чтобы обрести художественный язык, понятный зрителю и в то же время отражающий его личные идеалы и устремления. Владимир Штейн развивает «серовскую» линию, пытаясь расширить спектр возможностей реализма за счет достижений импрессионизма и усиления роли графики в живописи, прежде имевшей подчиненный характер. Именно поэтому особое внимание он неизменно уделяет рисунку, считая его первоосновой искусства.

Творчество автора многогранно: с одинаковым мастерством он создает станковые работы, графические и монументальные произведения. Большой



интерес у художника вызывают его современники, что находит яркое отражение в создаваемых им портретах. Всё внимание живописца сфокусировано на личности модели, ее характере, настроении и внутреннем мире. Нельзя не отметить мастерски написанный портрет Альберта Александровича («Плотник», 2003), в котором заключено столько внутренней силы и убедительности, что он перешагивает рамки простого натурального портрета. Изображенный на нем человек перестает быть конкретной личностью, он становится обобщающим образом «русского мастерового». Близок по настроению и образ коллеги, художника Павла Рыженко. Благодаря колоритной внешности персонажа и мастерству автора перед нами раскрывается как бы одна из ипостасей Ильи Муромца — состояние нераспряженной пружины, что делает этот мужской образ своеобразным олицетворением всей Руси. Зритель оказывается лицом к лицу с представленным на портрете человеком благодаря укрупненному формату. Вглядываясь в лица, автор пытается прочесть и показать не просто эмоции портретируемого, но и его душевные переживания. Особенно лиричны образы друзей и близких художника, а также

жены и дочерей, которые часто служат ему моделями («Марина», 2014–2019; «Дарья», 2020–2021; «Елизавета», 2020–2021).

Другой важный жанр в творчестве мастера — пейзаж. Неравнодушный к истории своей страны, В.А. Штейн постоянно путешествует по живописным уголкам России и запечатлевает их. Многие произведения посвящены Москве, ставшей одним из главных источников вдохновения художника, — она предстает городом с богатой историей, пережившим многое, но не утратившим своего обаяния. Среди работ последних лет — «Улица Школьная в зимний день» (2020), «Московская улица» (2021) и другие.

Особая любовь Владимира Штейна к природе видна в южных пейзажах, ставших результатом творческих поездок на родину в Крым и в солнечную Италию, которую посещали все великие русские художники. Колоритные ландшафты, напоминающие и своеобразные путевые заметки, и законченные полотна-впечатления, полны незатухающего интереса к жизни. На выставке представлены «Античные руины» (2000), «Весной в Балаклаве. Крепость Чембало» (2008), «Фонтан в Ливадийском дворце» (2014), «Римский форум»

(2019). Часто художник изображает современников на тихих средневековых улочках («Старая Генуя», 2019) или у бескрайнего морского горизонта («Скоро в школу», 2018), где также гармонично могли бы смотреться люди, жившие в давно ушедшие времена. Это придает искусству автора вневременной отпечаток.

Владимир Альбертович Штейн родился в 1967 году в Симферополе. В 1987 году окончил Крымское художественное училище имени Н.С. Самокиша, где учился в мастерской под руководством Л.В. Балкинда. В том же году поступил в Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова, в мастерскую портрета народного художника СССР, академика

РАХ И.С. Глазунова. После окончания института художник начал педагогическую деятельность в Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, где является заведующим кафедрой живописи. На протяжении многих лет в составе творческих групп участвовал в создании интерьеров Большого Кремлевского дворца (корпус «Б»), в росписи храмов на Урале, в Москве и Подмосковье, дворца Алексея Михайловича в Коломенском и т.д.

Текст составлен на основе статьи Татьяны Троицкой.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА

«АНДРЕЙ ДЮКОВ @DUKOV_MUSEUM/2022»

В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 7–25 сентября 2022 года представила выставку произведений московского живописца, члена-корреспондента РАХ Андрея Дюкова, посвященную 80-летию художника. Обширная экспозиция включала произведения, отразившие основные периоды творчества мастера, весь спектр художественных исканий, созвучных основным современным ему тенденциям развития изобразительного искусства.

Яркий представитель плеяды шестидесятников, Андрей Дюков — автор выразительных, динамичных произведений живописи широкого тематического диапазона, ассамбляжей и коллажей, вдохновленных работами Швиттерса, Пикассо, Матисса, Кандинского и Малевича. Его путь в искусстве можно назвать дорогой поисков и новаций в стремлении полнее выразить себя, свой богатый внутренний мир.

Андрей Владимирович Дюков родился 27 августа 1942 года. Окончил Московскую среднюю художественную школу, в 1966 году — МГАХИ им. В.И. Сурикова. 1961 год стал временем

творческого старта А.В. Дюкова. Еще студентом он начал активно работать с предметами, фактура которых, их изначальная выразительность как самостоятельных абстрактных объемов давала художнику возможность, объединяя их, создавать композиции, придававшие новый смысл, новую жизнь предмету. Основным импульсом к созданию работ в подобной технике стало творчество Курта Швиттерса, которое поразило Дюкова, благодаря знакомству с монографией немецкого художника. Переход в Суриковском институте из мастерской станковой живописи в мастерскую театрально-декорационного искусства позволил ему продолжить поиски новых для себя путей воплощения художественного замысла. Период 1960-х годов был связан с созданием ассамбляжей, объектов и коллажей, экспериментами с различными материалами, технологиями, что было подобно творчеству представителей современных художественных течений, таких, например, как французские «Новые реалисты», американский поп-арт, хотя и развивалось параллельно и автономно от них. Увлеченный



своими экспериментами Андрей Дюков создает большие серии ассамбляжей, разбитые на группы по темам — «Город», «Деревня», «Натюрморт», «Космос» и т.д.

В произведениях Дюкова тех лет всегда присутствовали элементы живописи, которую в дальнейшем он всё активнее включает в структуру работ и создает серии самостоятельных живописных произведений. В 1968 году художник совершает поездку в Ферапонтов монастырь, где знакомится с фресками Дионисия. Это событие в будущем станет определяющим для творчества художника. Начиная с конца 60-х он постоянно путешествует по русским городам и центрам древнерусского искусства. Стихия цвета захватывает его. Будучи наделенным от природы тонким чувством колорита, он мастерски выстраивает цветовые отношения в своих произведениях. А опыт создания ассамбляжа дает автору простор для работы с фактурами. Многие работы тех лет, среди которых «Поздняя осень» (1978), «Керосиновая лампа» (1977), «Автопортрет» (1975), включены в собрания крупнейших российских музеев — Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея и в зарубежные коллекции, в частности — «Музея Людвиг» в Аахене.

В 1990-е годы художник обращается к христианской теме. Большой цикл акварелей «Свет Вифлеемской звезды» был представлен в московской галерее «Юнион» в 1999 году; в 2000-м последовала экспозиция больших живописных полотен в галерее «Марс» в Москве, затем выставка работ этой серии «Времен связующая нить» была показана в Милане, проходила под покровительством Папы Римского Иоанна Павла II и Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Недавно открывшийся тогда Московский музей современного искусства показал эту выставку в своих стенах. За эту серию картин мастер был удостоен серебряной медали Академии художеств. В изложении художником библейских сюжетов обращают на себя внимание непосредственность и простота, свободная, энергичная живопись. Работы серии свидетельствуют о стремлении постичь проблему духовного преображения человека и являются выражением непрерывности художественных традиций, их продолжением во времени. Персональные выставки художника этих лет с успехом прошли в Москве, Берлине, Штутгарте, Кёльне, Брюсселе.

В начале XXI века Андрей Дюков начал цикл произведений, посвященный Парижу, безмерно

им любимому. Он часто бывал там, наблюдал жизнь французской столицы, много рисовал с натуры, создал серии работ об этом прекрасном городе. Многие из них были представлены в экспозиции. Выставка также познакомила с произведениями, созданными художником в 2020–2022 годах, в период самоизоляции, когда автором было написано более 3000 работ.

Экспозицию составила лишь часть значительного художественного наследия художника.

В более полном объеме, включающем обширные авторские графические циклы, с творчеством художника можно ознакомиться в онлайн-формате в рамках проекта DUKOV Museum, на платформах социальных сетей. Этот онлайн-проект создан пять лет назад специально для показа творчества Андрея Дюкова.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФЁДОРА ЛЬВОВСКОГО «ТОРЖЕСТВО СУЩЕГО» В МВК РАХ

Российская академия художеств 14 сентября — 9 октября 2022 года представила выставку художника декоративного искусства, профессора и почетного члена РАХ Фёдора Александровича Львовского, приуроченную к его 80-летию. Основное направление в деятельности мастера — создание гобеленов, панно, объемно-пространственных объектов и занавесов. Его произведения украшают многочисленные интерьеры общественных сооружений, среди которых Дом правительства РФ, мэрия Москвы, Политехнический музей, зал Ученого совета РГГУ. Название выставки «Торжество Сущего» отражает мировоззренческие и творческие позиции ее автора: *«Понимание сущего как синтеза и гармонии всех элементов, составляющих мироздание, является бесконечным источником творческих озарений и вдохновений».*

Фёдор Александрович Львовский — выпускник МВХПУ им. С.Г. Строганова. Многогранное образование, полученное у известных архитекторов и художников (Л.М. Полякова, В.Г. Гельфрейха, Г.А. Захарова, Н.Х. Максимова, В.А. Ватагина), искусствоведов (Н.Н. Соболева, И.Е. Даниловой, П.А. Тельтевского), позволило четко определить свой собственный путь в искусстве.

Молодой художник начинал с проектирования архитектурных и дизайнерских объектов, что привело к осознанию им гобелена как искусства большой формы, органичной части любого интерьера. Интерес к пространству, соизмерение его масштаба с арт-объектом, взаимосвязь между ними являются отправной точкой творческого процесса.

Диапазон тематики гобеленов достаточно широк, а способы их реализации весьма разнообразны. Авторские техники всегда разрабатываются для того или иного объекта. Например, панно «Парад планет» и «Лучистый феномен» выполнены на шелковом полотне с включением текстур из различных пластических материалов. Главное значение для художника имеет идея — ему важна философия и ее выражение в каком-то материале.

По своей сути творчество мастера глубоко гуманно, ибо утверждает гармонию мира в ее земном и вселенском масштабе («Ноосфера», «Вокруг миров вращаются миры», «Аккорды мироздания», «Торжество сущего»). Работы, ставшие ключевыми в искусстве художника, определили вехи развития современного гобелена на разных временных этапах — от плоского настенного («Начало», «Лето, которое всегда с тобой»)



до объемно-пространственного арт-объекта («Приземление объекта», «Заветный оазис», «Нескончаемый полет») и инсталляции («Время собирать камни»). Иногда масштабность замысла диктует обращение автора к форме триптиха, в котором каждое полотно несет свой смысл, раскрывая содержание общей темы («Предвидение», «Предчувствие»).

Образно-ассоциативное искусство Ф.А. Львовского с его смыслами, символами-знаками, монументальными образами, динамичными композициями, контрастами ритмов, выразительным звучанием фактуры в любом материале обладает мощной силой воздействия, особой энергетикой. Свободная игровая импровизация придает работам автора ощущение стихии, преобразования, полета. Темы рождаются из философского восприятия мира, могучих сил природы,

непредсказуемой стихии земли, тайны космоса. По признанию художника, его «*благоговейная любовь к природе, радость ее созерцания*» — один из главных источников вдохновения и творческого импульса.

На юбилейной экспозиции в Российской академии художеств были представлены гобелены, панно и пространственные объекты. Это не только итог многогранной деятельности автора, но и начало нового, стимул к созданию еще не сказанного, необходимого. Искусство не умеет ждать, творческий процесс непрерывен в стремлении к прекрасному.

Материал подготовлен на основе статьи доктора искусствоведения Л.В. Казаковой.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*



«ПРЕДМЕТНОЕ/БЕСПРЕДМЕТНОЕ».
ВЫСТАВКА ЖИВОПИСИ И ГРАФИКИ
ТАГИЛЬСКИХ ХУДОЖНИКОВ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО МУЗЕЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ В МВК РАХ

Российская академия художеств и Нижнетагильский музей изобразительных искусств 21 сентября — 16 октября 2022 года представили выставочный проект «Предметное/беспредметное. Живопись, графика тагильских художников

второй половины XX века из коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств», демонстрирующий особенности регионального искусства за более чем полувековую историю. Экспозицию составили 108 произведений

живописи и графики, из которых 92 находятся в коллекции музея, а 16 хранятся в собственных собраниях художников.

Выставка состоялась в рамках празднования 300-летия Нижнего Тагила, где во время Великой Отечественной войны зародилась особая культурная среда, ставшая в 1990-е годы, по замечанию известного искусствоведа А.М. Кантора, одним из ведущих художественных центров Урала и Сибири. В своем развитии тагильское искусство не имело острой социальной или политической конфронтации, оно развивалось циклично и поступательно, тождественно основным постулатам, этапам и требованиям времени.

Диапазон влияний на творчество тагильских мастеров был весьма широк: официальное отечественное искусство, деятельность художников второй волны авангарда, мировое искусство, знакомое по московским международным выставкам 1950–1960-х. Особенно важны были творческие поездки тагильских художников в 1980-е годы за рубеж и на творческие дачи, не прошло бесследно и участие в международных выставках печатной графики.

Всё это дало толчок к формированию в искусстве Нижнего Тагила особого художественно-пластического языка, знаково-символических и ассоциативных высказываний, проявляющихся в диапазоне «предметное/беспредметное». В тагильском искусстве появились объединяющие особенности: использование опыта мирового искусства, повышенное внимание к собственным профессиональным проблемам, стремление

к изображению в знаковых формах надсобытийных явлений, многомерность творческого мышления.

Тагильское искусство разнообразно с точки зрения тематики и художественно-пластического языка. На выставке эстампы Владимира Зуева, в которых сложная комбинация печатных техник сочетается с интеллектуально-философской глубиной, были расположены по соседству с работами Алексея Константинова, прошедшего путь от «гогеновского» приема отражения действительности 1960-х до абстрактного экспрессионизма 1980–1990-х. Игра в формирование абстрактного графического пространства в живописи Владимира Наседкина была представлена рядом с глубоко личным размышлением о вечных человеческих сюжетах и истинах Татьяны Баданиной. Микрокосм макрокосмического восприятия мира Николая Грачкова вступал в диалог с абстрактными художественными предчувствиями, «прочитанными» через ассоциации Сергеем Брюхановым.

Проявляя и переживая в себе особенности развития отечественной культуры, история тагильского искусства продолжается и сейчас. Здесь предметно-беспредметное высказывание, как и ранее, вплетается в ткань художественного произведения и создает высокое напряжение смысла, усиленное индивидуальной манерой каждого из художников-тагильчан.

Материал подготовлен на основе статьи Н.А. Гундыревой.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИГОРЯ НОВИКОВА В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 21 сентября — 2 октября 2022 года представила выставку произведений заслуженного художника России, члена-корреспондента РАХ Игоря Новикова. Экспозицию составили более шестидесяти станковых работ разных лет, фотографии монументальных произведений. Игорь Новиков — яркий представитель отечественной скульптуры, мастер широкого профессионального диапазона. Любовь к метафоре, способность к художественному обобщению, свойственное его творчеству своеобразие стиля ставят его в ряд самых интересных современных авторов.

Игорь Николаевич Новиков родился в 1951 году в Москве. Окончил Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова, где получил фундаментальную подготовку у выдающихся мастеров изобразительного искусства Николая Томского и Михаила Бабурина. Художник владеет богатым арсеналом средств классической и современной скульптуры, уверенно чувствуя себя в разных жанрах и материалах. В равной мере свободно он воплощает пластическую идею в портрете, тематической композиции, анималистике. Игорь Новиков демонстрирует широчайшие интересы и возможности как профессионал.



Ему одинаково близки и подвластны скульптура малых форм, полная внутренней экспрессии, тонкой поэзии, лиричности, и монументальная пластика, в которой он проявляет себя как мастер большого стиля и выразитель значительной общественной идеи.

Творчество художника охватывает историческую тематику, он работает над созданием образов российских государственных деятелей, деятелей культуры и искусства. Среди наиболее известных работ — памятники Александру Невскому во Владимире (соавтор И.А. Черноглазов), погибшим сотрудникам ФСБ в Нижнем Новгороде (2009, соавтор И.А. Черноглазов), поэту Расулу Гамзатову в Москве (2013, соавтор Ш. Канайгаджиев). Значителен его вклад в формирование городской исторической художественной среды, он — автор мемориальных досок выдающимся общественным деятелям, писателям, ученым, поэтам, военачальникам. Среди них — памятный знак А.С. Пушкину на здании МГУ на Моховой, мемориальные доски министру связи СССР Н.Д. Псурцеву, математику Н.Н. Боголюбову (2010), разведчику Киму Филби (2010), селекционеру-генетику Н.В. Турбину (2013), писателю А.Б. Чаковскому (2012), народным

артистам СССР М.И. Прудкину, О.Н. Ефремову, поэту Ф.И. Тютчеву в Мюнхене. В портретах скульптор не только добивается максимального сходства с внешним обликом модели, но и насыщает образ психологизмом, выявляя многогранность человеческой природы, ее духовную сущность.

Игорь Новиков — участник московских, всесоюзных, всероссийских, зарубежных и международных выставок, всероссийских и международных симпозиумов по скульптуре. Универсальность дарования и творческих интересов, высочайшее мастерство принесли художнику заслуженное признание в России. Он удостоен высоких профессиональных и ведомственных наград. Работы мастера находятся в собраниях крупнейших музеев страны, таких как Государственная Третьяковская галерея, за рубежом в Музее современного искусства в Софии (Болгария), а также в частных коллекциях России, Германии, США, Польши, Чехии. Выставка представила многогранное творчество мастера, которое отражает сложную современную жизнь и многовековой опыт духовной культуры человечества.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

Искусство Евразии
№ 3 (26) 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