

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

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



Искусство эпохи СССР

Art of the USSR period

№ 4 (27) 2022



ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международное научное сетевое издание

№ 4 (27) 2022

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

№ 4 (27) 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

Корректор

Семьянова Елена Борисовна

В ОФОРМЛЕНИИ ОБЛОЖКИ НОМЕРА:

Б.В. Корнеев
Школьники на концерте
в Ленинградской филармонии. 1952.
Государственный художественный музей
Алтайского края

Дата публикации: 29 декабря 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. 4 (27) 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

Proofreader

Elena B. Semyanova

COVER ILLUSTRATION:

B.V. Korneev
Schoolchildren at a concert
at the Leningrad Philharmonic. 1952.
State Art Museum of Altai Krai

Publication date: 29.12.2022

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
ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ	
Онуфриенко Д.Е. Анализ храма Мэгжид Жанрайсэг в комплексе Гандантэгченлин: графо-искусствоведческий метод	14
Канарёва Т.Н., Шишин М.Ю. Сравнительный анализ объектов сакральной монгольской архитектуры на основе графо-иконологического метода	28
ФОРУМ	
Борунова В.А. Теоретико-методологические подходы к исследованию «сурового стиля» и его проявления в творчестве сибирских художников на примере пейзажа	40
Будрина Л.А. Фаберже, Коноваленко и уральские камнерезы: миф и история	58
Винокуров С.Е. Традиция изучения камнерезного искусства в СССР: взгляд из XXI века	72
Грачёва С.М. Всероссийская академия художеств (ВАХ): страницы истории (1932–1947)	82
Девятьярова И.Г. Художник Николай Мамонтов в Ухтпечлаге (1936–1940): неизвестная страница творчества	106
Крылова В.И. Графика Г.С. Паштова в собрании Государственного художественного музея Алтайского края	120
Мушникова Е.А. Основные этапы жизни и творчества алтайского художника Н.П. Иванова (1923–1985)	128
Паршуков В.В. Архитектурно-художественные решения проектов реконструкции здания обкома ВКП(б) в Новосибирске	140
Прокопец С.Е. Осмысление советского прошлого в современном изобразительном искусстве Луганщины	152
Скубневская Т.В., Удовенко О.Ю. Вадим Николаевич Гуляев: многогранная личность в искусстве	162
Хуан Юаньпэн, Вэй Цзе. Наследие художника Су Гаоли: творческий метод, основные темы и сюжеты	172
Цзинь Лихуа. Мастерская В.М. Орешникова в Институте имени И.Е. Репина и ее китайские студенты (Отозвана)	186
Чимитов В.Н. Николай Грицюк и Константин Черных: к вопросу о художественных стратегиях в позднесоветском искусстве	198
Ахмедова Э.Р. Значение советской художественной школы для живописи Узбекистана	214
ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА	
Иванов А.В. К вопросу о сущности искусства: попытка диалектического определения	226
Табунова Н.А. Художественные процессы Нового времени: культурные ориентиры и творчество	240

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

Чандра Л. Минапада

254

ВЕРНИСАЖ

Акимов С.С. «Образ и смысл»: выставка голландской живописи XVII столетия из российских собраний в Серпуховском историко-художественном музее

258

Федотов А.В., Манякина Ю.С. Выставка «Страна Советов» к 100-летию создания СССР в Государственном художественном музее Алтайского края

270

ВЕСТНИК АКАДЕМИИ

Выставка произведений Бориса Сергеевича Угарова (1922–1991) в МВК РАХ

276

Выставка произведений Дмитрия Белюкина «Многострадальная, героическая, великая ...» в Российской академии художеств

278

Выставка живописи Ирины Рыбаковой «Здесь Родины моей начало» в Российской академии художеств

280

Выставка произведений художественной династии Васильцовых-Жарёновых «Четыре поколения» в МВК РАХ

283

Выставка живописи Владимира Корбакова (1922–2013) «Личность. Вдохновение. Мастерство» в МВК РАХ

285

Выставка произведений Василия Бубнова (1942–2021) в Российской академии художеств

287

Выставка скульптуры Владимира Колесникова «Пространство нескучной жизни» в РАХ

288

Выставка к 90-летию со дня рождения скульптора Олега Комова (1932–1994) в МВК РАХ

291

Выставка скульптуры «Работа года. 2022» в МВК РАХ

293

Юбилейный выставочный проект «Из Музейного фонда Российской академии художеств» в МВК РАХ

294

Выставка произведений Сергея Гулевского и Ольги Дмитриенко «Цвет и линия» в Российской академии художеств

296

Выставка произведений Ирины и Виктора Глуховых «В поисках цвета и формы» в РАХ

298

Выставочно-образовательный проект Творческих мастерских Российской академии художеств «Искусство графической серии» в Москве

300

Выставка к 35-летию Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в МВК РАХ

302

Выставка к 75-летию дипломатических отношений «Россия-Индия: сад дружбы» в МВК РАХ

304

Выставка к 85-летию Андрея Андреевича Золотова «К художникам... Встречи в искусстве» в Российской академии художеств

305

Выставка произведений Александра Толстикова «Формула природы» в Российской академии художеств

307

Introductory remarks	10
EURASIAN HERITAGE	
Onufrienko, D.E. Analysis of the Megjid Janraisig temple in the Gandantegchenlin complex: graph-iconological method	14
Kanaryova, T.N. and Shishin, M.Yu. Comparative analysis of objects of sacred Mongolian architecture based on graph-iconological method	28
FORUM	
Borunova, V.A. Theoretical and methodological approaches to the study of “severe style” and its manifestation in the works of Siberian artists on the example of a landscape	40
Budrina, L.A. Fabergé, Konovalenko and the Ural’s stonecutters: myth and history	58
Vinokurov, S.E. The tradition of studying stone carving art in the USSR: a view from the 21st century	72
Gracheva, S.M. All-Russian Academy of Arts: pages of history (1932–1947)	82
Devyatyarova, I.G. Artist Nikolai Mamontov in Ukhtpechlag (1936–1940): unknown page of creativity	106
Krylova, V.I. Graphics by G.S. Pashtov in the collection of the State Art Museum of Altai Krai	120
Mushnikova, E.A. Main stages of life and creativity Altai artist N.P. Ivanov (1923–1985)	128
Parshukov, V.V. Architectural and artistic features of the reconstruction projects of the Regional Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks building in Novosibirsk	140
Prokopets, S.E. Comprehension of the Soviet past in the modern fine art of the Lugansk region	152
Skubnevskaya, T.V. and Udovenko, O.Yu. Vadim Gulyaev: many-sided personality in art	162
Huang Yuanpeng and Wei Jie. The legacy of the artist Su Gaoli: creative method, main themes and plots	172
Jin Lihua. Personal workshop of the V.M. Oreshnikov at the Ilya Repin Institute and its Chinese students (Retracted)	186
Chimitov, V.N. Nikolay Gritsyuk and Konstantin Chernykh: on the issue of artistic strategies in late Soviet art	198
Akhmedova, E.R. The importance of the Soviet art school for the painting of Uzbekistan	214
PHILOSOPHY AND THEORY OF ART	
Ivanov, A.V. In reference to the essence of art: an attempt of the dialectical definition	226
Tabunova, N.A. Artistic processes in the early modern period: cultural references and creativity	240

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Chandra, L. Minapada 254

VERNISSAGE

Akimov, S.S. Image and Sense: the exhibition of the 17th century Dutch paintings from Russian collections in the Serpukhov Historical and Art Museum 258

Fedotov, A.V. and Manykina, Yu.S. Exhibition “Country of Soviets” to the 100th anniversary of the creation of the USSR in the State Art Museum of Altai Krai 270

ACADEMY NEWS

Exhibition of works by Boris Ugarov (1922–1991) at the Museum and Exhibition Complex of the Russian Academy of Arts 276

“Much-suffering, heroic, great...” Solo exhibition of works by Dmitry Belyukin at the Russian Academy of Arts 278

Here is the beginning of my Motherland. Exhibition of paintings by Irina Rybakova in the Russian Academy of Arts 280

Four generations. Exhibition of works by the artistic Vasiltsov and Zharenov dynasty at the International Exhibition Center of the Russian Academy of Arts 283

Personality. Inspiration. Mastery. Exhibition of paintings by Vladimir Korbakov (1922–2013) at the Museum and Exhibition Complex of the Russian Academy of Arts 285

Exhibition of works by Vasily Bubnov (1942–2021) at the Russian Academy of Arts 287

The space of fun-filled life. Sculpture of Vladimir Kolesnikov at the Russian Academy of Arts 288

Solo exhibition dedicated to the 90th anniversary of the birth of the sculptor Oleg Komov at the Museum and Exhibition Complex of the Russian Academy of Arts 291

Work of the Year – 2022. Sculpture exhibition at the Museum and Exhibition Complex of the Russian Academy of Arts 293

From the museum fund of the Russian Academy of Arts. The jubilee exhibition project at the Museum and Exhibition Complex of the Russian Academy of Arts 294

Color and line. Exhibition of works by Sergei Gulevsky and Olga Dmitrienko at the Russian Academy of Arts 296

In Search of Color and Form. Exhibition of works by Irina and Viktor Glukhov at the Russian Academy of Arts 298

The Art of Graphic Series. Exhibition and educational project of the Creative Workshops of the Russian Academy of Arts in Moscow 300

Exhibition in honor of the 35th anniversary of the regional department of the Urals, Siberia and Far East of the Russian Academy of Arts 302

Exhibition in honor of the 75th anniversary of diplomatic relations between Russia and India 304

To the Artists... Meetings in the Arts. Exhibition dedicated to the 85th anniversary of Andrei Zolotov at the Russian Academy of Arts 305

Formula of nature. Exhibition of works by Alexander Tolstikov in the Russian Academy of Arts 307

ОТ РЕДАКТОРА



Дорогие читатели!

Уже восьмой раз мы вместе с вами встречаем Новый год и с поздравлениями и пожеланиями успехов, удачи, мира и благополучия в качестве подарка представляем новый выпуск журнала. Он получился весьма обширным по разнообразию тем и времени охвата художественной культуры Евразии.

Открывается номер разделом «Евразийское наследие». Его главная тема — монгольская храмовая архитектура, которая представлена разными памятниками и рассматривается не только в историко-искусствоведческом аспекте, но и в плане семантической интерпретации храмов. Эта архитектура — выдающееся наследие человечества, и ее изучение, надеемся, поможет понять высочайшие эстетические задачи, что ставили перед собой зодчие в прошлые века, когда идеи духовности и красоты соединялись с логикой и глубоко продуманной системой пропорционирования.

Основной раздел номера — «Форум» — посвящен искусству эпохи СССР, и не случайно, поскольку в уходящем году отмечался 100-летний юбилей некогда общей страны. С помощью наших авторов мы заглянули в недавнее прошлое, вспомнили имена многих художников. При этом обозначились очень интересные темы для будущих исследований. Например, как известно, искусство периода СССР — это, по сути дела, произведения одного стиля, социалистического реализма. Искусствоведы и художники, конечно же, знают о жарких дискуссиях по поводу его оценок. Были даже радикальные высказывания, что он, к счастью для искусства, себя изжил и наконец-то наступило время творческой свободы. Но сейчас, в период переосмысления, оказалось, что стиль этот вовсе не соответствует тем трафаретным определениям, которые ему давали некоторые горячие головы. Разве его формы в России, Грузии, Прибалтике были одними и теми же? Разве в рамках соцреализма не произошло открытия и развития многих новых линий сегодняшнего искусства? Так, хрестоматийная, порицаемая либеральными кругами картина А.М. Герасимова «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов на прогулке в Кремле» — вроде бы образец культа личности и соцреализма. Но сколько художников ныне способны к такой мощной живописности? А произведения А. Пластова и А. Дейнеки — разве это не соцреализм? А когда и, главное, где этот стиль закончился? В отдельно взятом городе или в головах отдельно взятых искусствоведов? Последнее, думается, более верно. И как тогда объяснить появление и порою доминирование на выставках работ, которые уже относят к нарождающемуся стилю «новая классика — новый реализм», — разве это не явная трансформация социалистического реализма? Более того, этот стиль стал международным, и, судя даже по тем статьям искусствоведов из Китая, что мы публикуем в разделе «Форум», трудно увидеть признаки угасания этого стиля. Напротив, идет его развитие и обогащение за счет национальных художественных традиций.

Наследие советской эпохи громадно и очень ценно. Лучшие произведения вошли в коллекции и постоянные экспозиции центральных музеев России и других стран, в том

числе и дальнего зарубежья. И здесь хотелось бы зафиксировать один очень важный момент. Взлет искусства того времени был, помимо прочего, связан с активной позицией государства. При этом была порой справедливо критикуемая практика поддержки творчества художников через так называемый социальный заказ. Автор был обязан, согласно договору, выполнить и представить на выставке определенные произведения. Это давало повод говорить о диктате партийных органов, о кумовстве среди руководителей творческих союзов при распределении заказов. Конечно, это нередко бывало. Но разве сегодня в политике и бизнесе не существует кумовства? И, главное, известно и другое: подавляющее большинство художников, выполняя заказ, всегда создавали намного больше произведений, и это вело к новым открытиям в искусстве.

В этом номере удачно объединились две статьи в рубрике «Философия и теория искусства». Полистилизм и обилие искусствоведческих концепций создают сложную картину теории искусства в нынешних условиях. Концептуальный поиск, разумеется, должен идти; возникали прежде и будут появляться в будущем новые теоретические подходы в понимании искусства. Мы же, со своей стороны, полагаем, что критериями ценности труда и художников, и теоретиков искусства являются профессионализм, гуманистичность и признание ядра высших ценностей в качестве духовного ориентира для каждого человека и, конечно же, для творческой личности.

У В.С. Соловьёва, одного из столпов русской философии, есть замечательная работа «Общий смысл искусства». В ней он пишет: «Природная красота уже облекла мир своим лучезарным покрывалом, безобразный хаос бессильно шевелится под стройным образом космоса и не может сбросить его с себя ни в беспредельном просторе небесных светил, ни в тесном круге земных организмов. Не должно ли наше искусство заботиться только о том, чтобы облечь в красоту одни человеческие отношения, воплотить в осязательных образах истинный смысл человеческой жизни?.. Человек с его разумным сознанием должен быть не только целью природного процесса, но и средством для обратного, более глубокого и полного воздействия на природу со стороны идеального начала».

Михаил Шишин
главный редактор

ОТ РЕДАКТОРА

Dear readers!

For the eighth time we are celebrating the New Year together and with congratulations and wishes of success, good luck, peace and prosperity, we present a new issue of the journal as a gift. It turned out to be very extensive in terms of the variety of topics and time of coverage of the artistic culture of Eurasia.

The issue opens with the “Eurasian Heritage” section. Its main theme, Mongolian temple architecture, is represented by various monuments, but is considered not only in the historical and art critical aspects, but also in terms of the semantic interpretation of temples. This architecture is an outstanding heritage of mankind, and its study, we hope, will help to understand the highest aesthetic tasks that architects set for themselves in past centuries, when the ideas of spirituality and beauty were combined with logic and a deeply thought-out system of proportioning.

The issue of the journal is dedicated to the art of the USSR period, and it is no coincidence, since this year the 100th anniversary of the USSR was celebrated. The “Forum” section is about it this. Together with our authors, we looked into the recent past, remembered the names of many artists. At the same time, very interesting topics for future research were identified. For example, as you know, the art of this period is, in fact, works of one style, socialist realism. Art critics and artists, of course, are aware of the heated discussions about evaluation of this style. There were even radical statements that, fortunately for art, it had outlived its usefulness, and finally the time for creative freedom had come. But now is the time for reassessments, and it turned out that this style is not at all like the stereotyped definitions that some hotheads gave it. Were its forms in Russia, Georgia, the Baltic states the same? Didn't the discovery and development of many new lines of modern art took place within its borders? Here, for example, is the textbook picture of A.M. Gerasimov “I.V. Stalin and K.E. Voroshilov for a walk in the Kremlin”, seems to be a standard of a cult of personality and socialist realism. But how many artists are now capable of such powerful picturesqueness? And the works of A. Plastov and A. Deineka — isn't this social realism? And when and, most importantly, where did this style end? In a single city or in the minds of individual art historians? The latter seems to be truer. And how, then, to explain the appearance and sometimes dominance at exhibitions of works that are already attributed to the emerging style of “new classics — new realism” — is this not a clear transformation of socialist realism? Moreover, this style has become international, and judging even by those articles by art historians from China that we publish in this section, it is difficult to see signs of the extinction of this style. On the contrary, it is being developed and enriched at the expense of national artistic traditions.

The legacy of the Soviet period is enormous and very valuable. The best works are included in the collections and permanent exhibitions of the central museums of Russia and other countries. And here I would like to fix one very important point. The rise of the art of that time was, among other things, connected with the active position of the state. At the same time, there was, sometimes justly criticized, the practice of supporting the creativity of artists through the so-called social order. The author was obliged, according to the contract, to perform and present certain works at the exhibition. This gave rise to talk about the dictatorship of party organs, about nepotism among the leaders of creative unions in the distribution of orders. Of course, this often happened. But doesn't nepotism exist in politics and business today? And, most importantly, something else is also known: the vast majority of artists, fulfilling an order, have always created much more works, and this led to new discoveries in art.

This issue successfully combined two articles under the heading “Philosophy and Theory of Art”. Polystylism and an abundance of art criticism concepts create a complex picture of the theory of art in the current conditions. Conceptual search, of course, must go; new theoretical approaches to understanding art have arisen before and will appear in the future. We, for our part, believe

that the criteria for the value of the work of both artists and art theorists are professionalism, humanism and recognition of the core of higher values as a spiritual guide for every person and, of course, for a creative person.

V.S. Solovyov, one of the pillars of Russian philosophy, has a wonderful work “The General Meaning of Art”. In it, he writes: “Natural beauty has already clothed the world with its radiant veil, ugly chaos is powerlessly moving under the harmonious image of the cosmos and cannot throw it off either in the boundless expanse of celestial bodies, or in the close circle of earthly organisms. Shouldn’t our art be concerned only with cloaking only human relationships in beauty, embodying in tangible images the true meaning of human life?.. A man with his rational consciousness should be not only the goal of the natural process, but also a means for a reverse, deeper and more complete impact on nature from the side of the ideal principle”.

Mikhail Shishin
Chief Editor



Научная статья
УДК 726.01+726.04+294.3(517.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.001

Анализ храма Мэгжид Жанрайсэг в комплексе Гандантэгченлин: графо-искусствоведческий метод



Онуфриенко Даниил Евгеньевич

*Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств
в городе Красноярске, Красноярск, Российская Федерация
daniilonufrienko@gmail.com*

Аннотация. В статье кратко представлена история комплекса Гандантэгченлин в городе Улан-Баторе, Монголия. Ставится задача описать художественно-выразительные особенности и продемонстрировать применение системы пропорционирования храма Мэгжид Жанрайсэг как доминанты композиции комплекса. Предложен междисциплинарный метод, сочетающий элементы историко-искусствоведческого, иконологического и графического анализа. Обосновано использование известного в архитектуре метода динамических прямоугольников, на основе которого выявлена модульная сетка храма и определено, что его основные композиционные характеристики сформированы и согласованы в единой модульной системе. Обнаружен ряд элементов, позволяющих объяснить гармоничность и высокую выразительность храма за счет системы пропорционирования. Графически показано, что те же пропорциональные и модульные отношения были применены и в центральной монументальной скульптуре Мэгжид Жанрайсэг, что можно считать одной из существенных предпосылок целостности и гармоничности здания и центрального сакрального образа. Полученные результаты открывают путь к углубленной архитектурно-семантической интерпретации храма.

Ключевые слова: Гандантэгченлин, храмовый комплекс, Монголия, храм Мэгжид Жанрайсэг, динамические прямоугольники, пропорционирование в архитектуре

Для цитирования: Онуфриенко Д.Е. Анализ храма Мэгжид Жанрайсэг в комплексе Гандантэгченлин: графо-искусствоведческий метод // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 14–27. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.001>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/937>

Original article

Analysis of the Megjid Janraisig temple in the Gandantegchenlin complex: graph-iconological method

Daniil E. Onufrienko

*Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk, Krasnoyarsk, Russian Federation
daniilonufrienko@gmail.com*

Abstract. The article briefly presents the history of the Gandantegchenlin complex in the city of Ulaanbaatar, Mongolia. The main task is to describe the artistic and expressive features and demonstrate the use of the proportioning system of the Megjid Janraisig temple as the dominant of the composition of the complex. An interdisciplinary method is proposed that combines elements of historical art history, iconological and graphic analysis. The study substantiates the use of the method of dynamic rectangles known in architecture, which reveals the modular grid of the temple and determines that its main compositional characteristics are formed and coordinated in a single modular system. The found number of elements makes it possible to explain the harmony and high expressiveness of the temple due to the system of proportioning. The diagrams graphically show that the same proportional and modular relationships were applied in the central monumental sculpture of Megjid Janraisig, which can be considered one of the essential prerequisites for the integrity and harmony of the building and the central sacred image. The results obtained open the way to an in-depth architectural and semantic interpretation of the temple.

Keywords: Gandantegchenlin, temple complex, Mongolia, Megjid Janraisig temple, dynamic rectangles, proportioning in architecture

For citation: Onufrienko, D.E. (2022) 'Analysis of the Megjid Janraisig temple in the Gandantegchenlin complex: graph-iconological method', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 14–27.
doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.001. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/937> (In Russ.)

Введение

Художественная культура Монголии как в части наследия, так и в современном изобразительном искусстве, всё чаще становится предметом пристального внимания и изучения. Данная статья лежит в русле этих исследований, и в частности — изысканий в области буддийской архитектуры. В этом направлении уже выделилась линия графоаналитического анализа храмового зодчества. Это, в свою очередь, заставляет разработать специальные комплексные методы анализа храмов, в том числе метод, в котором соединяются традиционные историко-описательные и иконологические подходы с теоретическими концепциями

пропорционирования в архитектуре, основанными на принципе золотого сечения. Данный метод впервые будет применен к главному храму в комплексе Гандантэгченлин (или Гандан, учитывая, что в научной литературе уже закрепились традиция сокращения этого названия). Проведенный анализ опирается на чертежи сооружения — как самостоятельно созданные, так и опубликованные в монографии исследователей З. Оюунбилэг, О. Нямдаваа [1]. По ходу изложения и проведения аналитических работ применяются процедуры масштабирования, что оговаривается отдельно.

Краткое описание методологического подхода

Один из примеров успешного применения указанного метода можно найти в статье Т.Н. Канарёвой [2; 3], где на основе мандалы раскрываются и трактуются композиционные смыслы архитектурных сооружений, например, храма Эрдэни-Дзу. Лама Г. Пурэвбат [4] в своих трудах использует графическо-иконологические методы в анализе буддийских ступ-субурганов, что позволяет раскрывать символику и сакрально-семантические смыслы малых архитектурных форм.

Применяемый методологический подход сочетает известные историко-искусствоведческий и иконологический методы с использованием метода динамических прямоугольников. Надо отметить, что геометрический подход, в том числе основанный на фундаментальных пропорциях, уже достаточно широко распространен. Так, пропорция золотого сечения была известна с глубокой древности; она повсеместно встречается как в природе, так и в искусстве, в частности, в архитектуре. Ее применение многообразно (см., например, труды И.Ш. Шевелёва, М.А. Марутаева, И.П. Шмелёва [5] и др.). Известен метод, основанный на наложении мандалы на структуру здания и выявлении опорных, сакральных точек. Т. Бухардт в труде «Сакральное искусство Востока и Запада» [6] анализирует индуизм, христианство, ислам, буддизм и даосизм и в каждой из традиций рассматривает канонические правила и методы мастеров как в искусстве, так и в архитектуре.

Динамическая симметрия (динамические треугольники) также была известна в архитектуре давно и отмечается в трудах, посвященных наследию древнеегипетских зодчих. Одно из наиболее современных исследований принадлежит искусствоведу Д. Хэмбиджу [7]. Суть этого метода заключается в следующем: выбирается некий модуль-квадрат, в нем проводится диагональ, которая в дальнейшем рассматривается в качестве радиуса окружности. Дуга этой окружности опускается на горизонтальную линию, из этой точки восстанавливается сторона следующего прямоугольника. Эта итерация продолжается и дальше, что позволяет геометрически производить исчисление квадратных корней. Если теперь вычислить размеры базового модуля в здании или в каком-либо архитектурном комплексе, то открывается возможность строить систему динамических прямоугольников и, объединяя ее с другими композиционными линиями — осями симметрии, диагоналями и т.д., — получать на пересечениях этих линий точки, которые, с одной стороны, будут задавать общую композиционную схему, показывать динамику развития формы и одновременно выделять наиболее выразительные узлы

в композиции, с другой стороны, определять наиболее вероятную систему пропорционирования (рис. 1). В своем труде «Динамическая симметрия в архитектуре» Хэмбидж задает вопрос о принципах анализа архитектурного пропорционирования, о том, какие приемы, методы, расчеты применяли мастера той или иной эпохи. Автор основывается на тезисе о том, что симметрия служит ритмической основой рисунка, и о невозможности ввести ритм без симметрии, и отмечает, что архитекторы прошлого добивались симметрии и ритма в своих композициях разными методами. Примером может служить классическое храмовое искусство древней Греции, в частности Парфенон (общие габариты храма, колонны, пол, фриз и т.д.).

Отметим, что в Тибете велись серьезные иконометрические исследования — каркас силовых линий многих танка представляет собой стройную геометрическую систему, и, на наш взгляд, при продолжении подобных исследований велика вероятность обнаружения возможности применения динамической симметрии.

Анализ храма Мэгжид Жанрайсэг

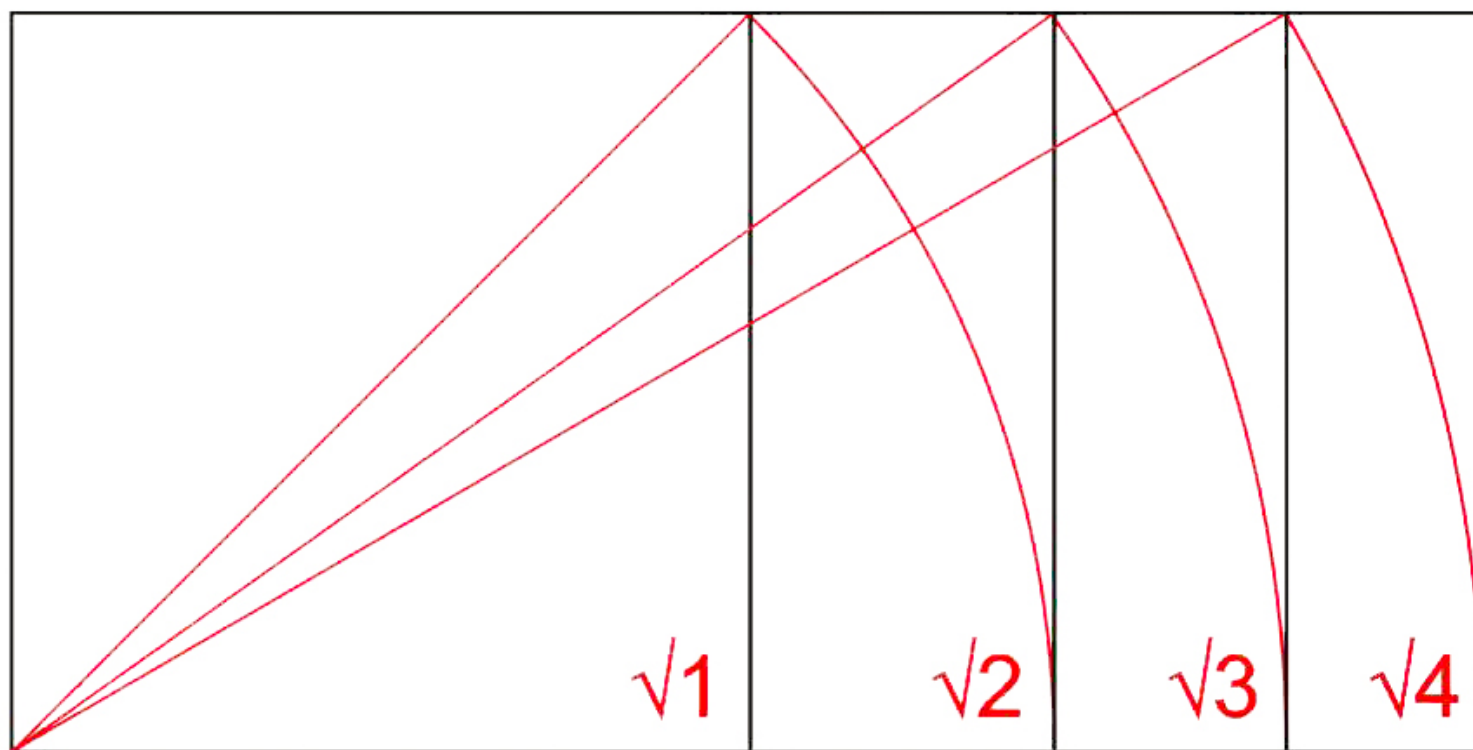
Распространение ламаизма в Монголии приходится на XVI век. В это время появляется крупнейший буддийский монастырский комплекс Эрдэнэ-Зуу в монгольской столице Каракорум. Следом организовывалось множество монастырей, возле которых появлялись ламаистские поселения. Они берут на себя не только религиозную, но и образовательную, научную и другие функции, при храмах появляются буддийские школы. В книге Д. Майдара «Архитектура и градостроительство Монголии» отмечается: «В 1937 г. в Монголии было около 750 крупных и средних монастырей, в которых находилось более 4 000 культовых сооружений» [8, с. 63]. Все они отличались друг от друга разнообразием стилей и, что для нас особенно ценно, архитектурно-строительной практикой. Очевидно, что наиболее талантливые архитекторы и строители концентрировались в столице, поэтому Гандантэгченлин (Гандан) представляет особый интерес с точки зрения изучения и выявления тех принципов и методов, которые в нем применялись.

Надо отметить, что Гандан уже давно стал предметом пристального внимания со стороны искусствоведов и архитекторов. Например, Н.М. Мышкина [9] дала общий анализ храмового комплекса, Н. Нямдордж [10] подробно описал основные составляющие композиции всего храма. Ценные сведения о храме можно обнаружить в трудах таких авторов, как В.Н. Ткачёв [11], Д. Майдар [8], Н.М. Щепетильников [12] и А.М. Позднеев [13]. Все они учтены в исследовании.

Сам комплекс представляет собой один из крупнейших действующих ныне религиозных

1. Динамические прямоугольники.

Схема Д.Е. Онуфриенко



центров в Монголии. Название Гандантэгченлин он получает в честь одноименного монастыря в Тибете. Датой его основания принято считать 1756 год. В его состав в настоящий момент входят: 1) Гандан Цогчин, главный храм, основан в 1656 году; 2) храм Очирдарийн; 3) храм Зуугийн; 4) библиотека-1, построена в 1956 году; 5) Дэдэнповрон; 6) Их гэр — Дом при храме; 7) библиотека; 8) храм Мэгжид Жанрайсэг; 9) монастырь-институт Дуйнхор; 10) монастырь-институт Идгаачойнзинлин, основан в 1910 году; 11) Гунгаачойлин, храм-институт, основан в 1809 году; 12) Душчоймпэл, монастырь-институт, основан в 1736 году; 13) буддийский университет Ундур Гэгээн Дзанабазар, основан в 1970 году; 14) Жундийн, храм-институт, основан в 1739 году; 15) храм Жанрайсигийн; 16) Большой храм Цогчин; 17) монастырь Эрдэм соёлын; 18) школа Цогчин; 19) Большой храм Батцаган; 20) Гал тоггоо (столовая); 21) главные ворота; 22) западные ворота; 23) восточные ворота (рис. 2).

Остановимся подробнее на храме Мэгжид Жанрайсэг и прилегающем к нему пространстве. Храм находится в центре комплекса и является его композиционной осью. Он виден со всех основных видовых точек, расположен на небольшой возвышенности и представляет собой доминанту всего комплекса. Храм необходимо рассматривать с учетом ряда важных элементов, расположенных рядом, — это: ступы-субурганы, выполняющие двойную функцию ограждения, защиты храма и хранилища останков святых; каменные львы —

арсаланы, охранники храма, стоящие у главного входа (рис. 3); жертвенный сосуд-бойпор, сделанный из чугуна и выполняющий функцию курильницы, отгоняющей злых духов (рис. 4); священный деревянный столб (рис. 5).

Строительство храма связано с возведением статуи Мэгжид Жанрайсэг (Авалокитешвары) высотой около 26 метров по указу VIII Богда Джебзундамбы, последнего правителя Монголии, в 1913 году. Изначально статуя была покрыта золотом, серебром и драгоценными камнями, во время Второй мировой войны она была демонтирована, но в 1996 году восстановлена на пожертвования прихожан. Бодхисаттва Авалокитешвара — символ сострадания, покровительства и исцеления; имеет множество форм. Как правило, его изображают четырехруким, сидящим на лунном диске, который поддерживают лепестки распустившегося лотоса. В двух руках у груди бодхисаттва держит драгоценность, исполняющую желания, а в двух других — хрустальные четки и лотос как символ любви. Тело белого цвета, одето в яркие одежды. В нашем случае статуя бодхисаттвы имеет мощный каркас из меди, который, в свою очередь, опирается на столб из лиственницы. Вся статуя покрыта сусальным золотом, в одной из своих рук вместо лотоса бодхисаттва держит толи — зеркало как символ открывания глаз, знак чистоты, просветления и искренности.

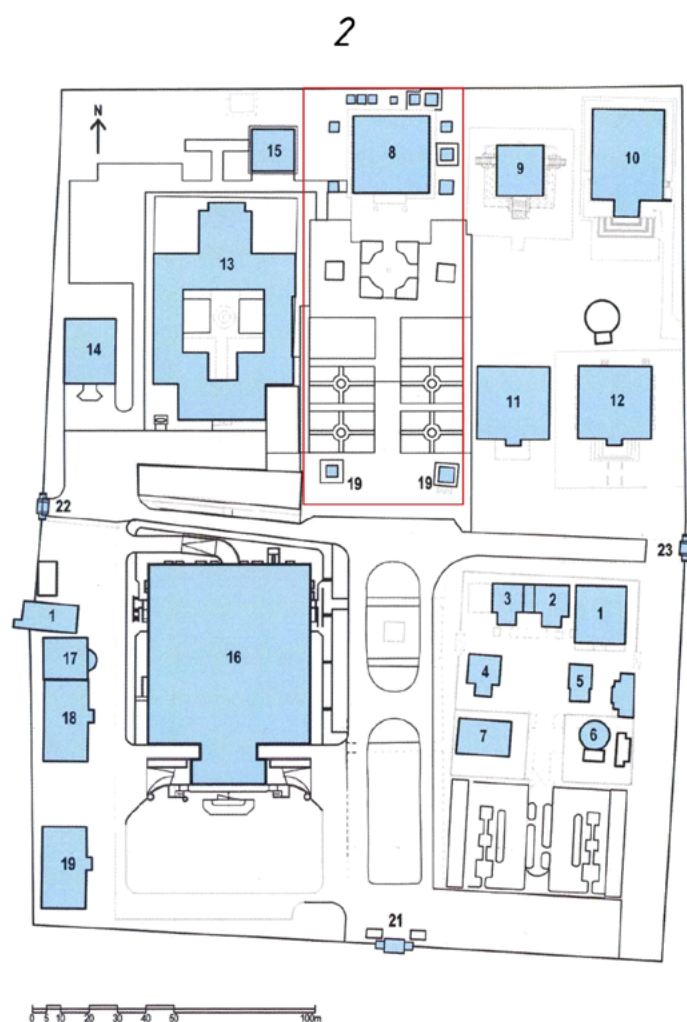
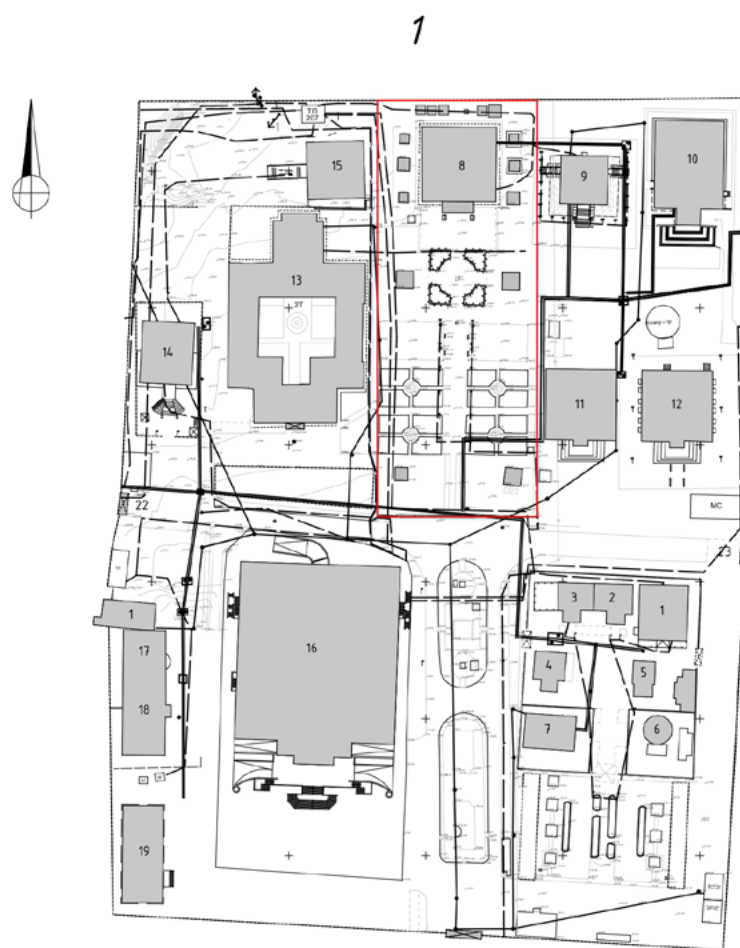
Храм рассматривался как символ национальной свободы, объединения и независимости,

2. Монастырь Гандан.

1) Топографическая основа монастыря Гандан [1];

2) план-схема монастыря Гандан.

Схема Д.Е. Онуфриенко





3. **Арсалан.**
Храм Мэгжид
Жанрайсэг.

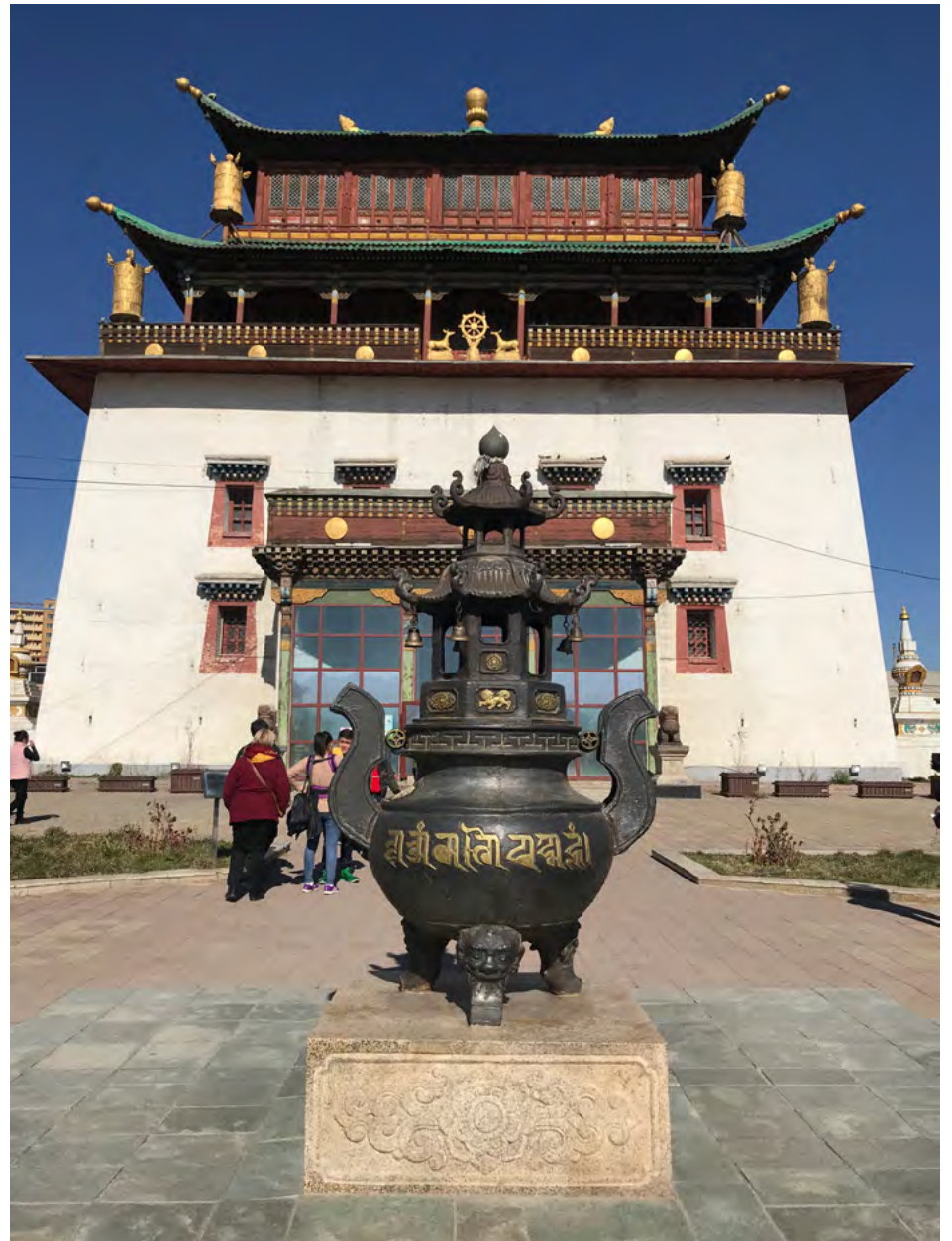
Улан-Батор, Монголия.
Фото: Д.Е. Онуфриенко

4. **Бойпор.**
Храм Мэгжид
Жанрайсэг.

Улан-Батор, Монголия.
Фото: Д.Е. Онуфриенко

функционировал до 1939 года, а в 1991 году по указанию президента Монголии был снова открыт, и началось восстановление статуи. Это один самых древних и богатых историей монгольских храмов (рис. 6).

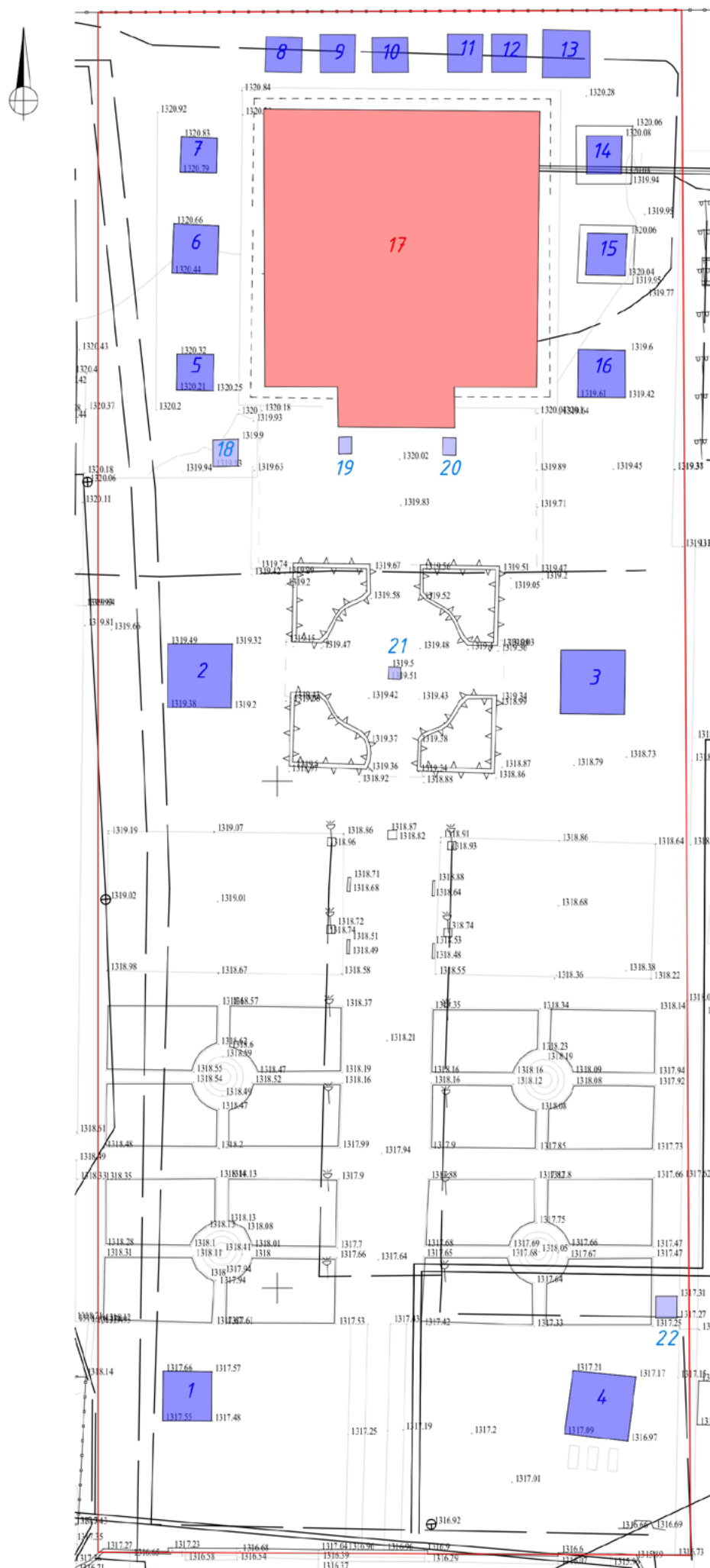
Храм имеет деревянную стоечно-балочную систему, а в его плане достаточно легко обнаруживается квадрат с модульной системой, кратной семи квадратам, что фиксируется по осям колонн. Отметим, что здесь появляется возможность интерпретации семантики и символики храма с опорой на глубокую буддийскую метафизику. Квадрат — это и контур мандалы, а она, в свою очередь, — космологическая диаграмма и одновременно символ земли. Что касается числа семь, то оно имеет фундаментальный характер в буддизме — семь изначальных будд прошлого, семь архатов, семь аспектов единства и т.д. Модульная сетка из 49 ячеек также имеет развернутую метафизическую символику.



Вернемся теперь к графическому анализу пропорций и частей сакрального здания. На плане хорошо заметно, что сама скульптура смещена от физического центра чуть в глубину. Вероятнее всего, это делалось с целью приближения ее к дальней от входа стене, где располагался алтарь, а также для того, чтобы организовать свободное пространство у ног скульптуры для ритуалов и отправления религиозных культов молящимися. Ориентируясь на ось колонн в храме, можно заметить, что они охватывают скульптуру со всех сторон и создают особое пространство, пластически и сакрально выделяя скульптуру (рис. 7). На первом уровне, вдоль стен, внутри храма расположены ниши из дерева с позолоченными статуэтками буддийских божеств и хурдэ — вращающимися цилиндрическими барабанами, выполненными из металла и установленными на деревянных конструкциях. В цилиндры вставляются напечатанные молитвы, что позволяет верующему, повернув цилиндр,

**5. Топографическая
план-схема площади
храма Мэгжид
Жанрайсэг.**

Схема Д.Е. Онуфриенко



6. Статуя

Авалокитешвары.

Храм Мэгжид

Жанрайсэг.

Улан-Батор, Монголия.

Фото: Д.Е. Онуфриенко



считать, что молитва прочитана. Зачастую их устанавливают снаружи по периметру храма, таким образом, человек, прежде чем посетить святое место, обходит здания, читая молитвы. Заходя в храм, верующий начинает идти по часовой стрелке, обходя статую и крутя священные барабаны. Слева он видит небольшие статуи, а справа — основную статую Авалокитешвары, но не всю, а только часть ее, находясь всегда у ее ног, видя на уровне глаз только колоссальные ступни. В ходе участия в такой процессии для человека раскрываются сакрально-символические смыслы всего комплекса, и здесь архитектура и изобразительное искусство играют доминирующую роль.

Завершающей точкой процессии становится центр храма перед основным божеством, и здесь открывается основная пластическая задача храма. Зритель видит прежде всего наполненный различными сакральными предметами первый уровень храма. Два последующих уровня более аскетичны, здесь хорошо ощущается их сужение кверху. С одной стороны, это придает зданию выразительность, с другой, здесь воплощается идея восхождения молитвы к божеству, голова и лик которого располагаются в верхней части храма на высоте 26 метров. Все конструктивные элементы здания хорошо просматриваются. Деревянные колонны сделаны из цельных бревен лиственницы, окрашенных в темно-красный цвет, и расписаны традиционными монгольскими орнаментами. Применение их имеет свою семантику и символику, которая была известна большинству посетителей храма.

Остановимся кратко на колористике храма. Внешний вид монгольских храмов аскетичен, не загроможден деталями и чаще имеет сдержанную цветовую гамму. Напротив, интерьер храма всегда поражает красочным богатством, ярко расписан, причем цвет имеет символическое значение. Монгольские художники и архитекторы использовали восемь цветов, где пять были главными — красный, голубой, желтый, зеленый, белый — и три дополнительными — оранжевый, черный, фиолетовый. Подвесной потолок в храмах, как правило, отсутствует. Отчетливо просматривается конструкция крыши, завершающим элементом которой является колесо вероучения по центру. Кровля сделана из досок (позже они заменены на листовое железо) и окрашена, по канону, в зеленый цвет. У основания статуи располагается алтарь со свечами и танками.

На фасаде легко выделяются два уровня здания, выполненные из различных материалов — кирпичный низ и бревенчатый верх. Зданию придается пирамидальная форма, в традициях тибетско-монгольского стиля. Точка схода граней пирамиды расположена над вершиной здания, что

придает ему вертикальность и устремленность вверх. Венчает крышу, как и всю композицию храма, колокольчишкообразный ганжир как символ просветления. По традиции здесь должны находиться печатные молитвы [8]. На гранях крыши стоят жанцаны, позолоченные цилиндры с рельефными изображениями. На главной оси храма находится чойж хорол — главный сакральный элемент входной группы храма, символизирующий колесо учения, и две газели по сторонам. Входной портал решен в виде деревянного портика с резными капителями, окрашенными в темно-красный цвет.

Теперь для анализа выберем в качестве модуля квадрат — план самого здания. Кроме того, сеткой колонн внутри этого квадрата достаточно легко выявляются 49 квадратов, каждый из которых равен квадрату, образуемому ячейкой из четырех колонн. Подобного рода подход в анализе уже был предпринят монгольским архитектором Б. Даажавом в работе «История монгольской архитектуры» («Монголын уран барилгын туух») [14]. Также был выделен модуль — квадрат — расстояние между колоннами. Мы, учитывая этот опыт, развиваем его, о чем речь пойдет ниже.

Наложим основной квадрат на фасад здания и применим метод построения динамических прямоугольников. При этом можно заметить, что ганжир — священный знак — не только пластически завершает композицию, но и оказывается строго по линии при очередной итерации построения динамических прямоугольников (рис. 7). Это не похоже на случайное совпадение, а заставляет предположить с большой долей вероятности применение этого или иного похожего приема пропорционирования в расчете храма.

Обратимся теперь к интерьеру и скульптуре внутри храма. Доминантой, повторим, является статуя Авалокитешвары. Теперь возьмем в качестве модуля малый квадрат, образованный осями четырех колонн. При этом можно заметить, что лицо божества равно этому модулю, а сама фигура от головы до ступней ног равна шести модулям, что является классической формулой фигуры. Окна располагаются так, что создают эффект приглушенного света и выразительно моделируют фигуру, усиливая ее художественные и сакральные свойства (рис. 6).

Используя модуль — малый квадрат, можно заметить, что само здание строго укладывается в сетку: семь квадратов по горизонтали и десять по вертикали. Кроме прочего, можно отметить соединение нечетного и четного чисел, что восходит к известной философской парадигме о фундаментальном значении для мироздания парных противоположностей — верх/низ, мужчина/женщина, белое/черное и т.д. [15].

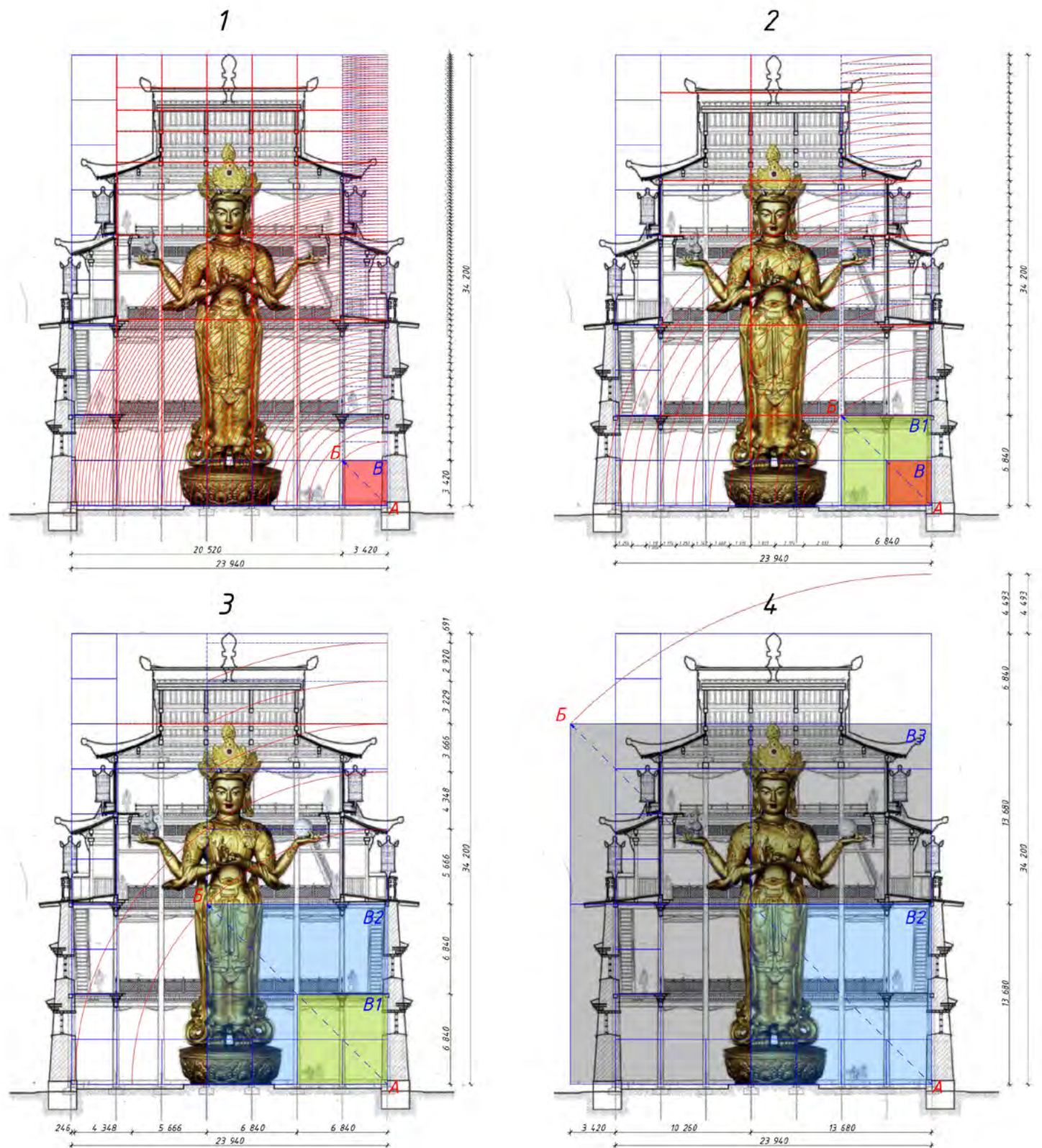
На схеме № 3 (рис. 8) хорошо прослеживается разноуровневость храма, где каждый этаж равен

7. Продольный разрез

храма Мэгжид

Жанрайсэг.

Схемы Д.Е. Онуфриенко

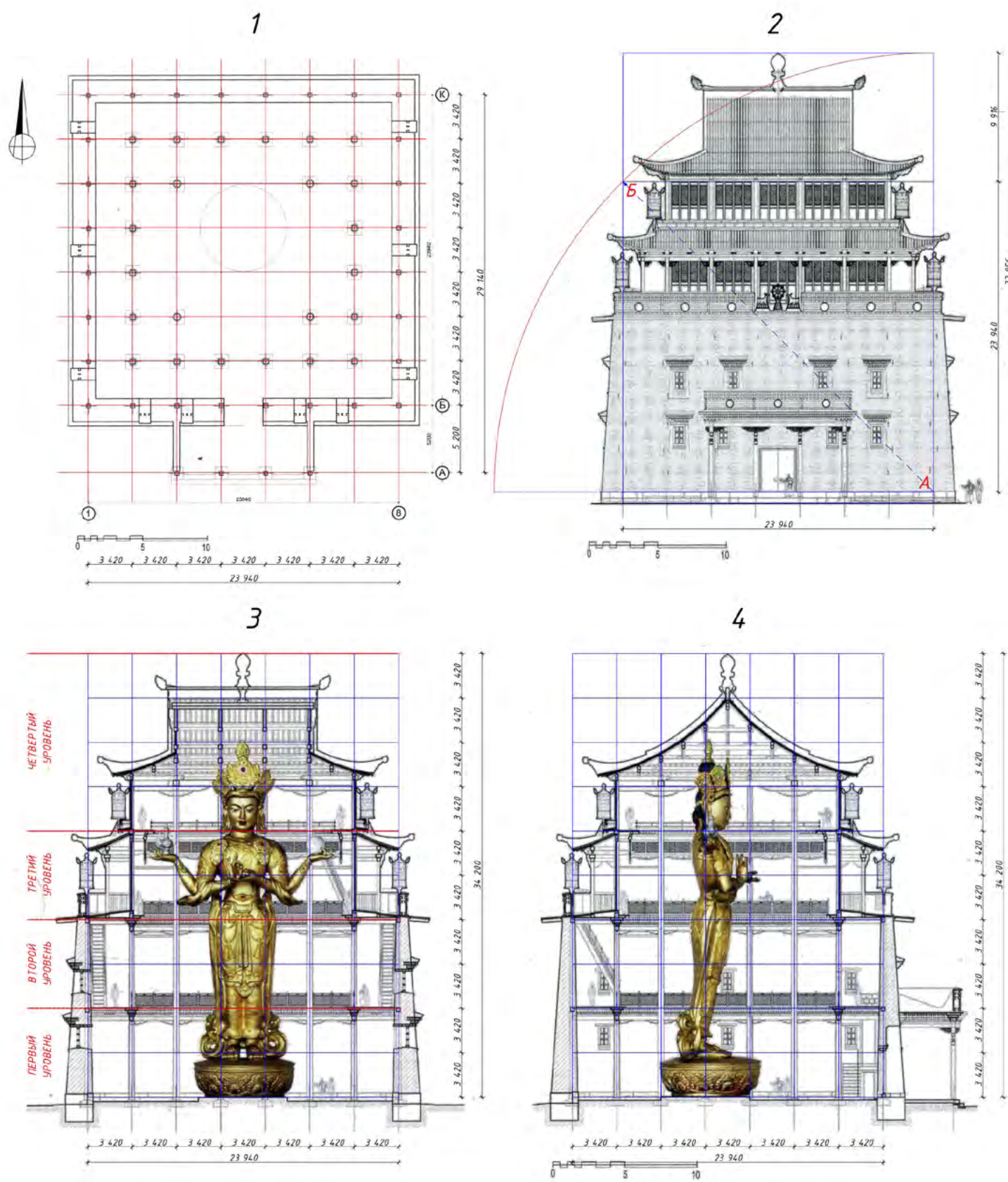


8. Храм Мэгжид Жанрайсэг [1].

Схемы:

- 1) план;
- 2) главный фасад;
- 3) продольный разрез;
- 4) поперечный разрез.

Схемы Д.Е. Онуфриенко

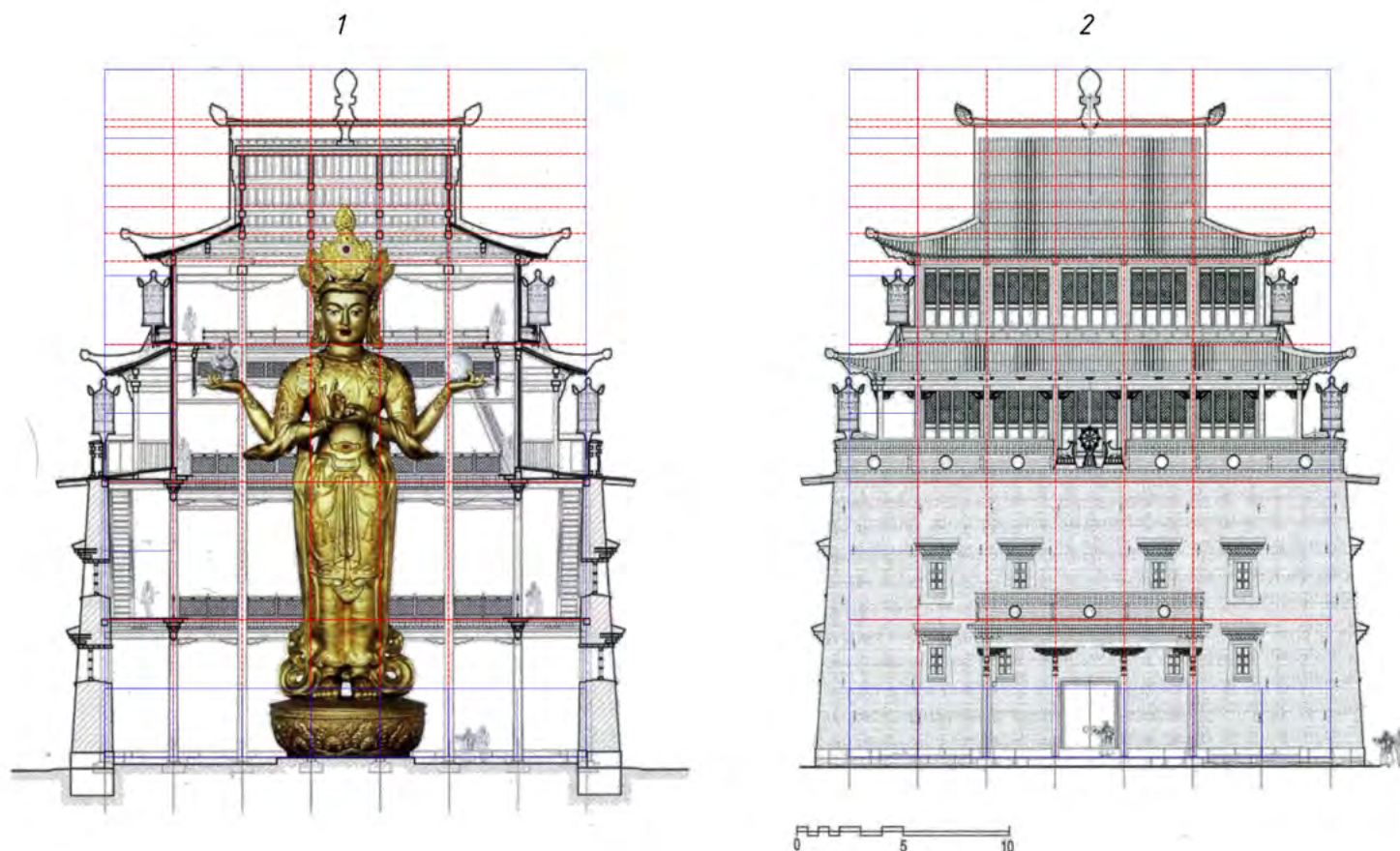


9. Храм Мэгжид

Жанрайсэг [1].

Схемы:

- 1) поперечный разрез;
 - 2) главный фасад здания.
- Схемы Д.Е. Онуфриенко



двум модульным квадратам, а завершающий равен четырем модульным квадратам, что визуально усиливает эффект вертикальности здания (рис. 8).

И, наконец, на последнем этапе графического анализа можно заметить, что в точках сгущения или пересечения основных линий располагаются элементы, обладающие большим композиционным, конструктивным, сакральным или символическим художественным значением. Это открывает хорошие перспективы к раскрытию семантических особенностей храма (рис. 9).

Выводы

Представленный анализ позволяет сделать ряд выводов. Во-первых, становится очевидным, что ламы-архитекторы при разработке проекта здания использовали системы пропорционирования, учитывающие пластические, визуальное-художественные и сакральные аспекты, что помогало создавать выразительные и гармоничные здания. Во-вторых, предложенный метод динамических прямоугольников помогает обнаружить эти принципы построения зданий; реконструировать в целом особенности проектной деятельности в прошлом; проводить более глубокий семантический анализ. Можно предположить, что подобного рода модульные сетки использовались и при возведении других храмов в Монголии. В-третьих, выявленная единая система пропорционирования позволяет понять особое чувство целостности и гармоничности всех частей храма.

Список источников

1. Оюунбилэг З., Нямдаваа О. Монголын архитектур. Улаанбаатар хот: [s.n.], 2016. 156 х.
2. Канарёва Т.Н. Подходы к раскрытию сущностных оснований гармоничной системы пропорционирования в буддийской архитектуре (на примере Монголии) // Искусство Евразии. 2018. № 3 (10). С. 23–36. <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.002>.
3. Канарёва Т.Н., Уранчимэг Д., Шишин М.Ю. Анализ монгольской храмовой архитектуры: метафизический аспект // Манускрипт. 2019. Т. 12. № 10. С. 258–263. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.10.51>.
4. Пурэвбат Г. Их Монголын суврага: онолхийгээд бүтээх ёс. Улаанбаатар хот: [s.n.], 2005. 566 х.
5. Шевелёв И.Ш., Марутаев М.А., Шмелёв И.П. Золотое сечение: три взгляда на природу гармонии. М.: Стройиздат, 1990. 343 с.
6. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. М.: Алетея, 1999. 216 с.
7. Хэмбидж Д. Динамическая симметрия в архитектуре / под ред. Н. Брунова; пер. с англ. В. Белюстина. М.: Издательство всесоюзной академии архитектуры, 1936. 202 с.
8. Майдар Д. Архитектура и градостроительство Монголии. М.: Стройиздат, 1971. 243 с.
9. Мышкина Н.М. История и история изучения монастыря Гандан // Искусство Евразии. 2016. № 1 (2). С. 10–19. <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.001>.
10. Нямдорж Н. Архитектурно-планировочная организация монастырского комплекса Гандантэгченлин в городе Улан-Баторе // Известия вузов. Инвестиции. Строительство. Недвижимость. 2017. Т. 7. № 1 (20). С. 131–141.
11. Ткачёв В.Н. История монгольской архитектуры. М.: Издательство АСВ, 2009. 288 с.
12. Щепетильников Н.М. Архитектура Монголии. М.: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1960. 245 с.
13. Позднеев А.М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношением сего последнего к народу. СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1887. 493 с.
14. Даажав Б. Монголын уран барилгын түүх. Уран барилгын тэг зохион байгуулалт. Улаанбаатар: Адмон, 2007. 214 х.
15. Шишин М.Ю., Белокурова С.М., Иванов А.В. Учение арга билиг как ось монгольской культуры. Барнаул: Алтайский государственный технический университет, 2013. 181 с.

References

1. Oyunbileg, Z. (2016). *The Mongolian architecture*. Ulaanbaatar: s.n. (In Mong.)
2. Kanaryova, T.N. (2018) 'Approaches for identifying the essential foundations of a harmonious proportional system in Buddhist architecture (in case of Mongolia)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 23–36. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.002. (In Russ.)
3. Kanareva, T.N, Uranchimeg, D. and Shishin, M.Yu. (2019). 'Analysis of Mongolian temple architecture: metaphysical aspect', *Manuscript*, 12(10), pp. 258–263. doi:10.30853/manuscript.2019.10.51. (In Russ.)
4. Purevbat, G. (2005). *Suvara of Great Mongolia: the ritual of crushing*. Ulaanbaatar: s.n. (In Mong.)
5. Shevelev, I.Sh., Marutaev, M.A. and Shmelev, I.P. (1990). *Golden section: Three views on the nature of harmony*. Moscow: Stroyizdat. (In Russ.)
6. Burckhard, T. (1999) *Sacred Art in East and West: Its Principles and Methods*. Transl. from English. Moscow, Aleteiya Publ. (In Russ.)
7. Hambidge, D. (1936). *Dynamic symmetry in architecture*. Transl. from English by V. Belyustin. Moscow: All-Union Academy of Architecture. (In Russ.)
8. Maidar, D. (1971) *From nomadic to mobile architecture*. Moscow: Stroiizdat. (In Russ.)
9. Myshkina, N.M. (2016). 'History and the history of Gandan monastery studying', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 10–19. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.001. (In Russ.)
10. Nyamdorzh, N. (2017) 'Architectural and planning organization of a monastery complex Gandantegchenlin in the city of Ulan-Bator', *Izvestiya vuzov. Investitsiyi. Stroyitelstvo. Nedvizhimost = Proceedings of the universities. Investment. Construction. Real estate*, 7(1), pp. 131–141. (In Russ.)
11. Tkachev, V.N. (2009) *The history of Mongolian architecture*. Moscow: ASV Publ. (In Russ.)
12. Schepetilnikov, N.M. (1960) *The architecture of Mongolia*. Moscow: Gosudarstvennoye izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu, arkhitekture i stroitel'nym materialam. (In Russ.)

13. Pozdneev, A.M. (1887) *Mongolia and Mongols. The results of the trip to Mongolia, executed in 1892–1893.* Saint Petersburg: Typography of the Imperial Academy of Sciences. (In Russ.)
14. Daajav, B. (2007) *History of Mongolian architecture. Zero organization of art and construction.* Ulaanbaatar: Admon. (In Mong.)
15. Shishin, M.Yu., Belokurova, S.M. and Ivanov, A.V. (2013) *The doctrine of arga bileg as the axis of Mongolian culture.* Barnaul: Altai State Technical University. (In Russ.)

Информация об авторе

Онуфриенко Даниил Евгеньевич, архитектор, искусствовед-стажер, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация, daniilonufrienko@gmail.com.

Information about the author

Daniil Evgenievich Onufrienko, Architect, Art critic-trainee of the Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation, daniilonufrienko@gmail.com.

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

Статья поступила в редакцию 12.11.2022; одобрена после рецензирования 01.12.2022; принята к публикации 04.12.2022.

The article was received by the editorial board on 12 November 2022; approved after reviewing on 01 December 2022; accepted for publication on 04 December 2022.



Научная статья
УДК 726.01+726.04+294.3(517.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.002

Сравнительный анализ объектов сакральной монгольской архитектуры на основе графо-иконологического метода



Канарёва Татьяна Николаевна ^a, Шишин Михаил Юрьевич ^{a, b}

^a Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация

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

^a nuj_tata@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3381-0080>

^b shishinm@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2148-5233>



Аннотация. В статье обосновывается актуальность комплексного методологического подхода при изучении храмовой архитектуры Монголии, в основе которого лежит иконологический метод, уже активно применяемый для описания и интерпретации храмов в других культурных регионах. Комплексная методология должна опираться на знание канонических трактатов в области архитектуры и храмового строительства, а также религиозную семантику и буддийскую метафизику, что позволяет более глубоко интерпретировать памятники монгольского храмового зодчества. При этом весьма эвристичным представляется использование мандалы в качестве исходной символической основы храмовой архитектуры. Соответственно, целью статьи является обоснование данного подхода, а также демонстрация его применения в архитектурно-семантическом анализе храмового зодчества. В статье представлен результат анализа двух значимых архитектурных объектов Монголии — Эрдэнэ-Зуу и Гандан Пунцаг Чойлон, возведенных в разные временные периоды.

Ключевые слова: графо-иконологический метод, храмовая архитектура, мандала, буддийская архитектура Монголии, Эрдэнэ-Зуу, Гандан Пунцаг Чойлон

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

Для цитирования: Канарёва Т.Н., Шишин М.Ю. Сравнительный анализ объектов сакральной монгольской архитектуры на основе графо-иконологического метода // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 28–39. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.002>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/938>

Original article

Comparative analysis of objects of sacred Mongolian architecture based on graph-iconological method

Tatiana N. Kanaryova ^a, Mikhail Yu. Shishin ^{a, b}

^a *Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation*

^b *Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk, Krasnoyarsk, Russian Federation*

^a *nuj_tata@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3381-0080>*

^b *shishinm@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2148-5233>*

Abstract. The article substantiates the relevance of an integrated methodological approach in the study of temple architecture in Mongolia. This approach is based on the iconological method, which is already actively used to describe and interpret temples in other cultural regions. A comprehensive methodology should be based on the knowledge of the canonical treatises in the field of architecture and temple construction, as well as religious semantics and Buddhist metaphysics. This allows a deeper interpretation of the monuments of Mongolian temple architecture. At the same time, it seems very heuristic to use mandala as the initial symbolic basis of temple architecture. The purpose of the article is to substantiate the integrated methodological approach, as well demonstrating its application in the architectural and semantic analysis of temple architecture. The article presents the result of the analysis of two significant architectural objects of Mongolia — Erdene Zuu and Gandan Puntsag Choilon, erected in different time periods.

Keywords: graph-iconological method, temple architecture, mandala, Buddhist architecture of Mongolia, Erdene Zuu, Gandan Puntsag Choilon

Acknowledgments: the study was supported by the Russian Foundation for Basic Research and the government of the Altai Krai in accordance with the scientific project

No. 19-412-220003 r_a “Explication of the potential of the art culture of the Altai Krai and determination of mechanisms for its use in regional and international tourism projects.”

For citation: Kanaryova, T.N. and Shishin, M.Yu. (2022) ‘Comparative analysis of objects of sacred Mongolian architecture based on graph-iconological method’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 28–39. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.002. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/938> (In Russ.)

Введение

С каждым годом интерес к культуре и искусству сопредельных регионов возрастает. Монголия как самобытная и уникальная страна привлекает ученых разных направлений. Большинство ранее проведенных исследований относится к историко-археологическим изысканиям. Работы А.М. Позднеева [1], П.К. Козлова [2], Г.Ц. Цыбикова [3], И.И. Ломакиной [4] содержат достаточно точный описательный материал дацанов, действовавших

в конце XIX — начале XX в. и впоследствии большей частью разрушенных. Труды В.Н. Ткачёва [5], Д. Майдара [6; 7], Н.-О. Цултэма [8], Д. Пюрвеева [9], Х. Баасансурэна [10], выпущенные во второй половине XX века, содержат описание и анализ буддийского монгольского зодчества. Одним из самых ярких современных исследователей национальной архитектуры Монголии является лама Г. Пурэвбат [11]. Его работы переведены на несколько языков, включая русский.

Храмовое зодчество занимает в художественной культуре Монголии центральное место. Каждый комплекс, являясь воплощением канонических правил, обладает уникальностью форм. Исследования архитектуры и искусства Монголии, проводимые в последние годы такими учеными, как М.Ю. Шишин [12], С.М. Белокурова [13], Т.Н. Нужа [14], Т.В. Иккерт [15], Н.С. Мышкина [16], позволяют сделать следующий шаг в сторону новых задач. С опорой на труды зарубежных и отечественных ученых [17; 18; 19; 20; 21; 22] нами был разработан и уже апробирован комплексный метод семантической интерпретации буддийской храмовой архитектуры [23; 24]. Он учитывает особенности архитектурно-конструктивного решения буддийской храмовой архитектуры, религиозную семантику, положения канонических буддийских трактатов по храмовому зодчеству, буддийскую метафизику и иконологию архитектуры. Было обосновано, что мандала — древнейшая буддийская диаграмма — может рассматриваться не только как глубокий буддийский символ, но и как система пропорционирования и основа композиционного решения структуры храма [24].

Реализация подхода делится на шесть последовательных этапов, которые позволяют логично и в полной мере провести анализ памятника буддийского храмового зодчества. Подробно все этапы подхода представлены в статье «Комплексный методологический подход к анализу буддийских храмов (на примере храма Лавран в Монголии)» [24].

Первый этап заключается в *историко-искусствоведческом* анализе сооружения. На втором этапе проводится *искусствоведческое* исследование объекта, в результате которого выявляются *стилистические признаки* и определяется, к какой стилистической линии относится сооружение. Третий этап подразумевает применение элементов *культурологического и религиозно-искусствоведческого анализа*. Четвертый — предполагает *иконологический* анализ, который в данном случае заключается в определении исходной диаграммы — мандалы. Пятый этап состоит из *архитектурно-графической реконструкции* сооружения, включающей составление его точных чертежей. Завершающим шестым этапом является *графо-семантический анализ*.

Суть графо-семантического анализа заключается в следующем. Как известно, начертание мандалы предшествует возведению храма. Отчасти реконструируя элементы религиозного ритуала, мандалу накладывают на чертежи отдельных объектов и даже комплексов. Таким образом, она рассматривается как иконологический прообраз любого буддийского сакрального сооружения. Ранее нами был обоснован выбор среди многих возможных начертаний мандалы Шри Янтра

инварианта, являющегося универсальной схемой и некой основой для всех более поздних начертаний. В качестве методологического уточнения при использовании иконологического образа отметим, что в изображении Шри Янтры схематично можно выделить центральную часть, состоящую из круга и вписанных в него девяти разнонаправленных треугольников. Она является своего рода внутренней мандалой, в то время как к внешней мандале можно отнести всё, что начертано за границей круга.

В буддийской метафизике отмечается, что наивысшая духовная сила и скопление духовных образов находятся во внутренней структуре храма. В связи с этим внутреннюю мандалу логично использовать в качестве структурно-иконологического образа для исследований фасадов объектов, при расшифровке системы пропорционирования и архитектоники.

Следующий важный момент этого этапа анализа базируется на общеизвестном тезисе о том, что фасад здания является семантическим ядром. Но и внутренняя мандала является сосредоточием смыслов космологической модели вселенной [25]. С опорой на это нами ранее был обоснован методологический подход, при котором графема мандалы, пропорционально вычерченная, накладывается на чертеж фасада так, чтобы наверху совпадало с верхней гранью квадрата, а уровень земли — с нижней. А при анализе плана храма или храмового комплекса необходимо, чтобы наиболее длинная сторона плана равнялась стороне внешнего квадрата мандалы [23; 24].

Применим предложенный комплексный подход к анализу двух ранее не исследованных таким образом буддийских храмов, входящих в состав храмовых комплексов: Гол Сум (ансамбль Гурван-Зуу в монастырском комплексе Эрдэнэ-Зуу, г. Хархорин) и Цогчин Дуган (храмовый комплекс Гандан Пунцаг Чойлон, г. Ховд).

Монастырский комплекс Эрдэнэ-Зуу как первый стационарный монастырь является отправной точкой при строительстве комплексов подобных масштабов на всей территории Монголии. Многие храмы данного комплекса сохранились до сегодняшних дней, один из них, первый возведенный храм Гол Сум является ярким представителем китайского стиля в буддийской архитектуре Монголии. Второй исследуемый архитектурный объект — Цогчин Дуган — пример одной из новых построек буддийской архитектуры. Он также выполнен в китайском стиле, но с учетом современных тенденций и строительных материалов. Гол Сум (1585) и Цогчин Дуган (2008) как две крайние противоположные точки китайского направления в храмовой архитектуре наиболее точно отражают особенности строительства своего времени.

**Графо-иконологическое
исследование храма Гол Сум
(ансамбль Гурван-Зуу
в монастырском комплексе
Эрдэнэ-Зуу, г. Хархорин)**

Эрдэнэ-Зуу — древний и ныне действующий, один из наиболее почитаемых комплексов в Монголии. До его строительства все храмы были кочующими, перемещающимися вслед за ханом или ламой. Изучением и описанием Эрдэнэ-Зуу занимались В.Л. Котвич [26], С.В. Киселёв [27], И.И. Ломакина [4]. Из результатов исследований недавнего времени необходимо отметить работы таких исследователей, как В.Н. Ткачёв [28], К. Загастер [29]. В Большой советской энциклопедии, вышедшей в 1957 году, ему посвящена отдельная статья. Позже, в Советской энциклопедии 1961 года, она была расширена. Необходимо отметить работу «История Эрдэни-Дзу» доктора философских наук А.Д. Цендиной [30]. Это перевод на русский язык со старомонгольского, опубликованный в начале 2000-х годов. Ценным документальным источником по изучению этого комплекса является фотолетопись Эрдэнэ-Зуу Х. Баасансурэна [10].

Найденный на территории комплекса камень с датировкой 1585 г. позволил определить время основания комплекса. Монастырь расположен в северной части страны, вблизи города Хархорин. В средневековой Монголии Эрдэнэ-Зуу выступал крупнейшим не только религиозным, но и культурным и политическим центром. Строительство началось при Абатай хане и по его указу. За один год были возведены три храма комплекса Гурван-Зуу. Название — в переводе с монгольского «Храм драгоценного владыки» (Будды) — было выбрано Абатай ханом в честь статуи Будды, помещенной в Гол Сум — центральном храме комплекса Гурван-Зуу. В статую помещены мощи Шакьямуни, которые передал Далай-лама III. Он же и озвучил официальное название нового храма — Лхундубдэченлинг, что означает «Место самовозникшего великого блаженства» [31].

История монастыря насчитывает более 400 лет. И за этот период он многократно менял свой облик, подвергался разрушениям, но был восстановлен, его реконструировали и достраивали. На сегодняшний момент на территории Эрдэнэ-Зуу находятся один действующий храм и 16 храмов под охраной государства, принадлежащие Национальному историческому музею Улан-Батора. Уникальный комплекс и вся его обширная территория, с учетом выдающегося исторического, религиозного и художественного значения, в 2004 г. обрели статус Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Среди храмов Эрдэнэ-Зуу особое место занимает храмовый комплекс Гурван-Зуу. Он состоит из трех храмов, символизирующих три периода жизни Будды: юность, период поворота Колеса Учения и преклонные годы. Комплекс (его название в переводе — «Три сокровища») является одним из первых примеров раннего культового ансамбля. Выдержан он в китайском стиле, который активно распространился к тому времени на территории Монголии. Своеобразие планировки комплекса и всех храмов Эрдэнэ-Зуу заключается в том, что фасады и входы главных храмов обращены на восток, что несвойственно монгольской архитектуре, обычно вход ориентируют на юг.

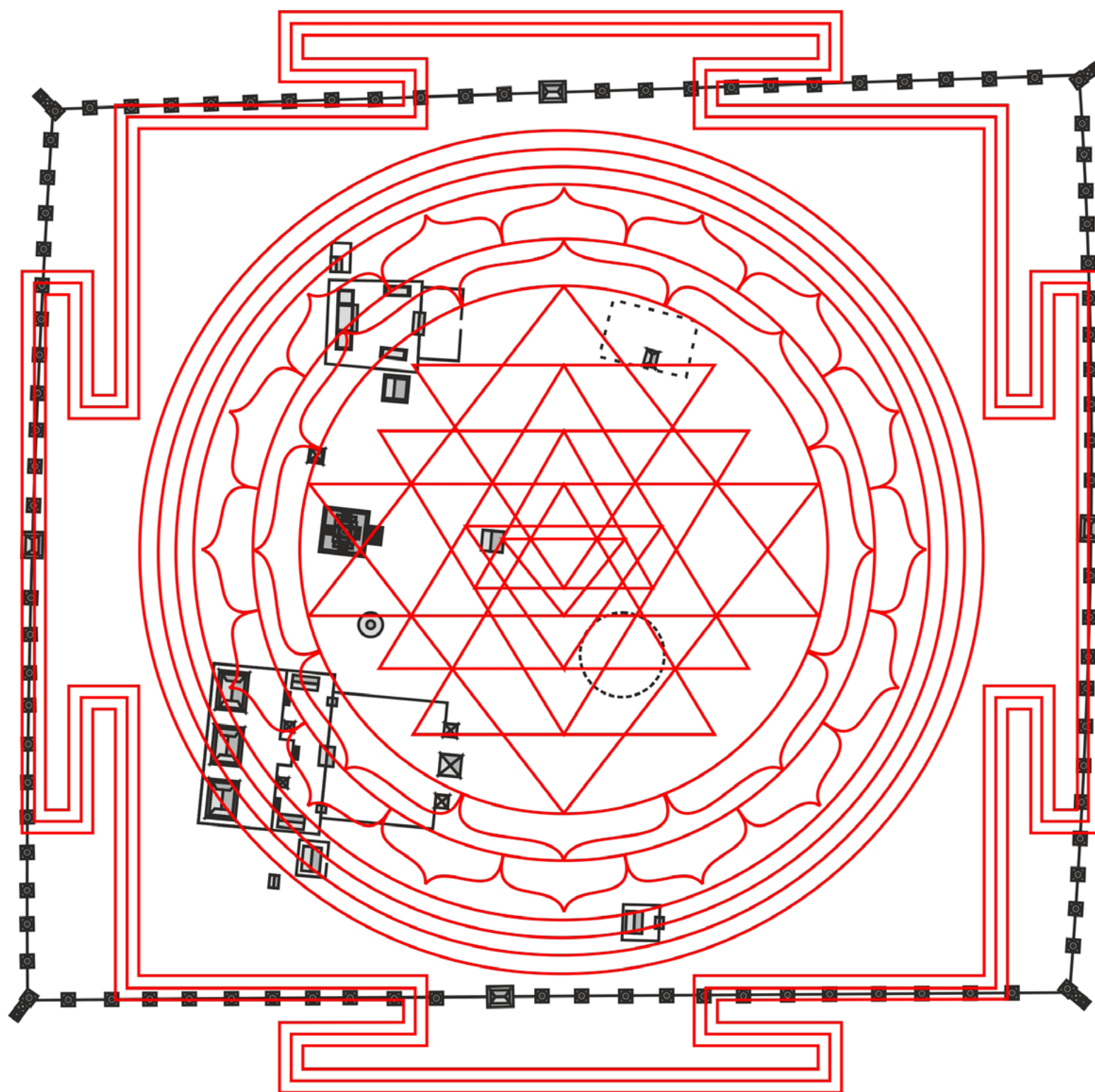
Три храма ансамбля Гурван-Зуу расположены в отдельном дворе и находятся на одной линии, очень близко друг к другу. Храмы возвышаются на специальной платформе из белого мрамора и обнесены ограждением из красного кирпича. Средний храм — Гол Сум (Великий) имеет два этажа. Барун-Зуу (правый) и Дзуун-Зуу (левый) — два боковых храма — одноэтажные. Но благодаря двухъярусной крыше боковые храмы имеют ту же высоту, что и центральный, и кажутся двухэтажными. На втором этаже храма Гол Сум находится множество статуй божеств. Поэтому это культовое сооружение еще называют «Храм тысячи богов».

Кровли всех трех храмов, с загнутыми вверх краями по китайской традиции, покрыты черепицей зеленого цвета и украшены так называемым ханским ромбом, выложенным желтой черепицей. По традиции на коньках крыши размещены небольшие глиняные фигурки птиц, людей и животных. Изображения драконов украшают торцы многогранной кровли. Навершие храма Гол Сум выполнено в виде позолоченной двойной варджи, символизирующей могущество и власть. Первый этаж здания выполнен из голубого кирпича, который местные жители изготавливали неподалеку от строительства.

В Гол Сум имеется периметральный коридор для обхода святынь (прадакшин), находящихся в храме. Стены трех храмов Гурван-Зуу выкрашены в белый цвет, что выразительно выделяет их из окружающей среды. Весь ансамбль органично вписан в пространство храмового комплекса. Обнесенный стеной, он создает уютную атмосферу спокойствия и умиротворения.

Гол Сум относится к соборным храмам, однако имеет своих хранителей, и в разное время он выполнял функции цогчина. Исходя из этого при его анализе в качестве исходной графемы целесообразно использовать универсальную мандалу Шри Янтру.

В ходе экспедиций в полевых условиях нами были проведены обмеры отдельных храмов комплекса и монастырских стен. В рамках пятого



1. Наложение графемы мандалы на план монастырского комплекса Эрдэнэ-Зуу (г. Хархорин, Монголия).
Схема Т.Н. Канарёвой

этапа полученные данные позволили сделать чертежи плана Эрдэнэ-Зуу, а также фасада и плана первого этажа храма Гол Сум.

На шестом этапе было произведено наложение мандалы Шри Янтры на чертежи планов и фасада в соответствии с ранее описанным способом (рис. 1).

Как известно, мандала обладает свойством собирать и концентрировать рассеянные энергии вокруг себя. Это, как видно на рисунке (рис. 1), проявляется в увеличении числа сакральных объектов к центральной части плана. Также здесь

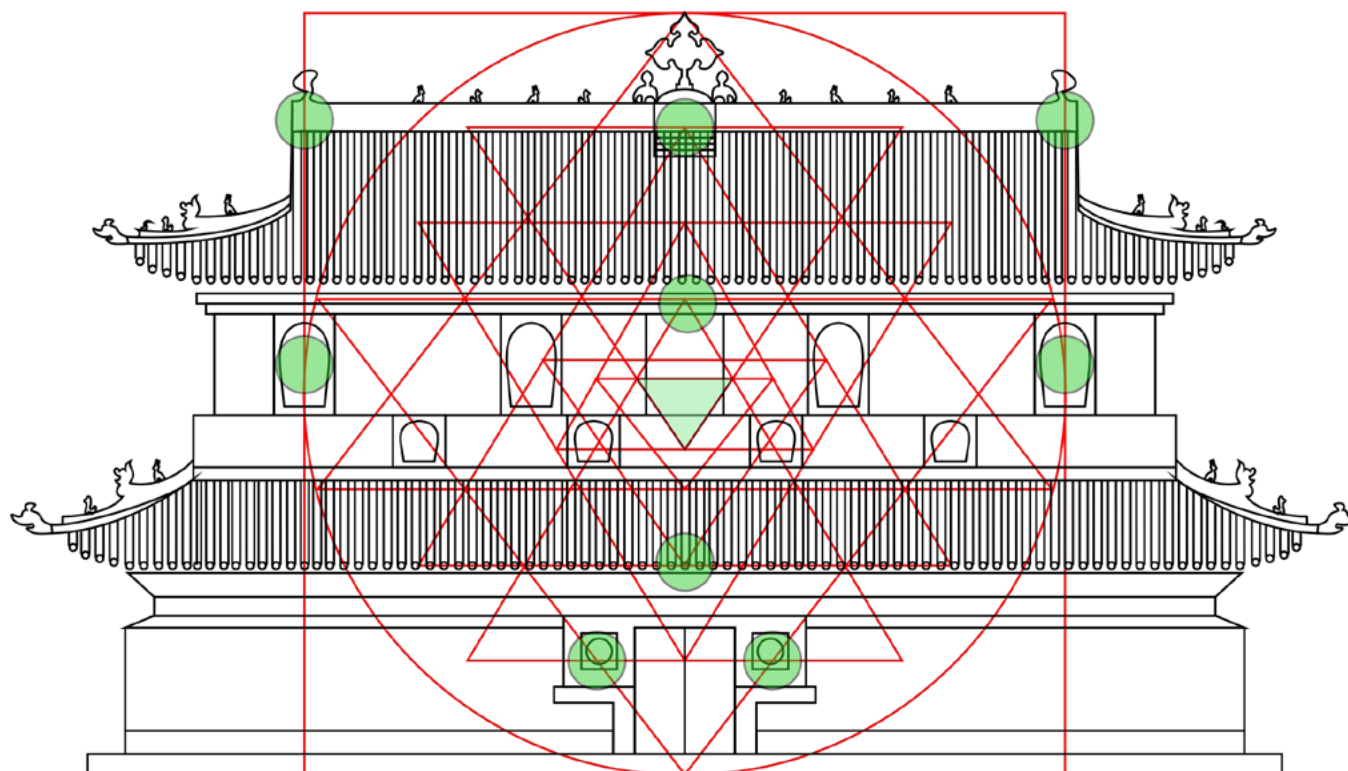
полнее всего проявляет себя синтез всех видов искусств. Обратившись к плану, мы видим, что фундамент площадки (пунктирный круг), на которой стояла юрта Абатай хана, и главный храм монастыря — Цогчин (пунктирный прямоугольник), сегодня разрушенный, попадают во внутренний круг диаграммы как наиболее значимые объекты. Оставшиеся храмы расположены во внешнем круге. Совсем на периферии, за внешним кругом, находились жилища лам, обладающие наименьшей сакральной значимостью. Таким образом, даже с учетом того, что комплекс достраивался

**2. Восточный фасад
храма Гол Сум**

(г. Хархорин, Монголия)

с наложением схемы
мандалы.

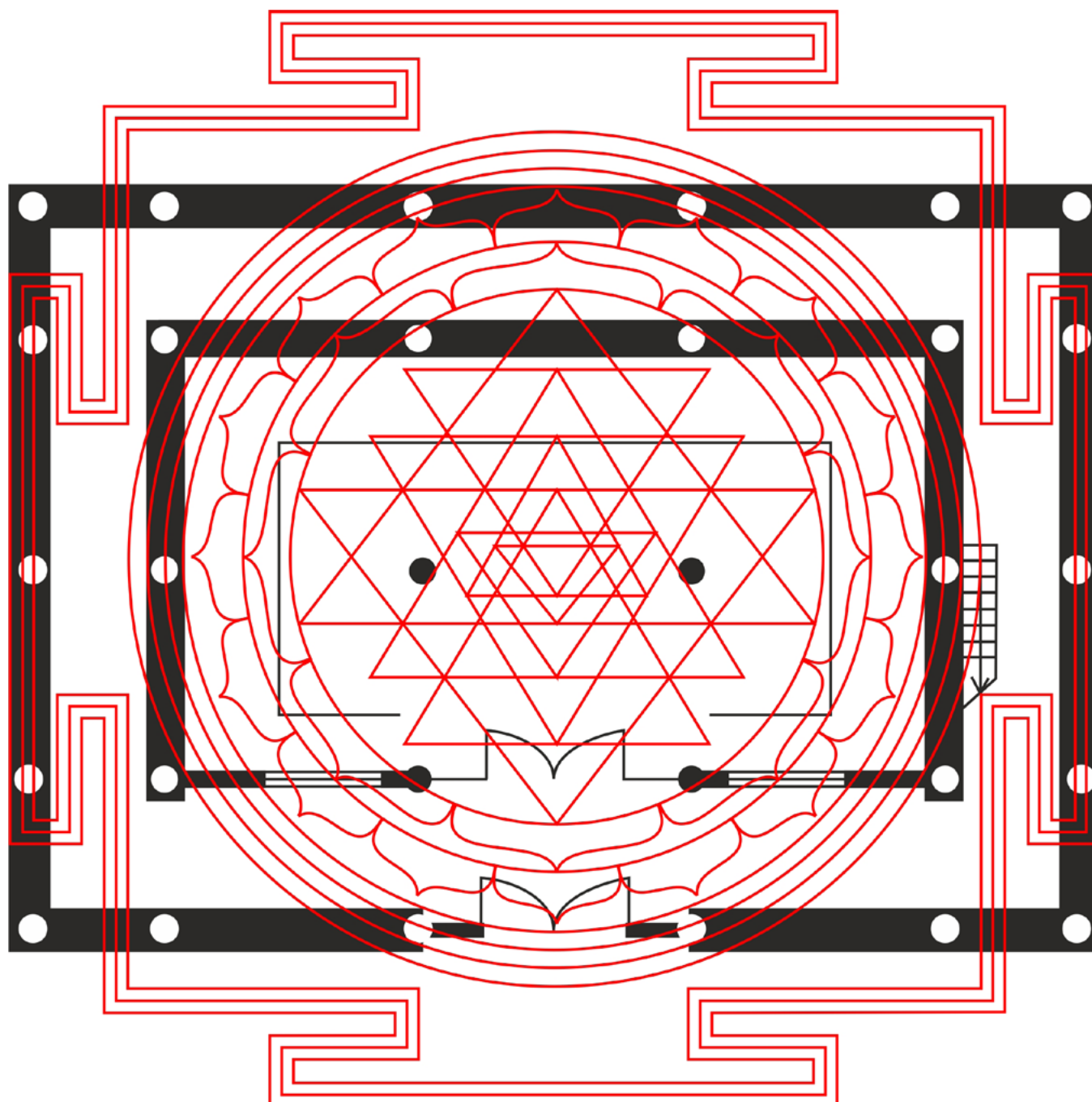
Схема Т.Н. Канарёвой



**3. Сопоставление
мандалы и плана храма
Гол Сум**

(г. Хархорин, Монголия).

Схема Т.Н. Канарёвой



и пристраивался на протяжении длительного времени, без единой генеральной схемы, аспект нарастания сакральности полностью соблюден.

Применяя описанный выше подход к анализу фасада храма Гол Сум (рис. 2), можно заметить совпадение точек пересечения линий в диаграмме мандалы с важнейшими конструктивными элементами — оконными проемами, навершием крыши, фигурами зверей на гребне и др. Рассматривая план храма, мы видим совпадение внешних стен здания и внешнего квадрата мандалы, внутренних стен и внешнего круга, сакрального центра и внутреннего круга (рис. 3). А также совпадение несущего остова храма, стен и колонн со значимыми точками мандалы. На основе этого можно сделать вывод, что иконологическая графема, заложенная в основу создания храма, была выбрана верно.

Графо-иконологическое исследование храма Цогчин Дуган (храмовый комплекс Гандан Пунцаг Чойлон, г. Ховд)

Обратимся к анализу второго архитектурного объекта — Цогчин Дугана, входящего в состав храмового комплекса Гандан Пунцаг Чойлон (г. Ховд).

В 2005 году было начато строительство дацана Гандан Пунцаг Чойлон. 12 августа 2012 года он впервые открыл свои двери для посетителей. Тихое место в природной среде было выбрано для строительства недалеко от города Ховд в Западной Монголии. Со временем город разросся, и порой в летнее время дачи-юрты доходят до стен комплекса. Название дацану выбрал глава монгольских буддистов Богдо-гэгэн Халха Джецун Дамба Ринпоче во время своего визита в Улан-Батор в июне 2008 года.

Первоначально в Ховде еще в прошлом столетии был возведен небольшой Сум, он также находился за городом и возвышался на природном холме. До сих пор этот холм хранит развалины фундамента стен главного зала. Позже для удобства верующих и по заветам ламы Сум перенесли в центр города. Он получил название Шар Сум. Кроме главного храма на его территории находились вереницы дзебад (священных барабанов, вращающихся вокруг оси и содержащих внутри себя мантры). В Ховде остались ворота, увенчанные изображением двух ланей, склоненных к Колесу Дхармы, и барабаны. Участок, на котором располагался Сум, остается священным и не подлежит застройке. Он функционировал вплоть до открытия нового дацана.

Дацан Гандан Пунцаг Чойлон являет собой обособленный мир религии и святынь. Он находится внутри белокаменной стены, опоясывающей его по периметру. На стене с обходной галереей

возвышаются 108 субурганов, каждый из которых украшен именной табличкой. По проекту предполагалось строительство трех храмов. Цогчин Дуган (Соборный храм) и Сахиусын Дуган (Охранительный храм) были построены к началу открытия комплекса. Третий храм впоследствии заменили памятником-субурганом Будды Майтрейя, построенным в 2019 году.

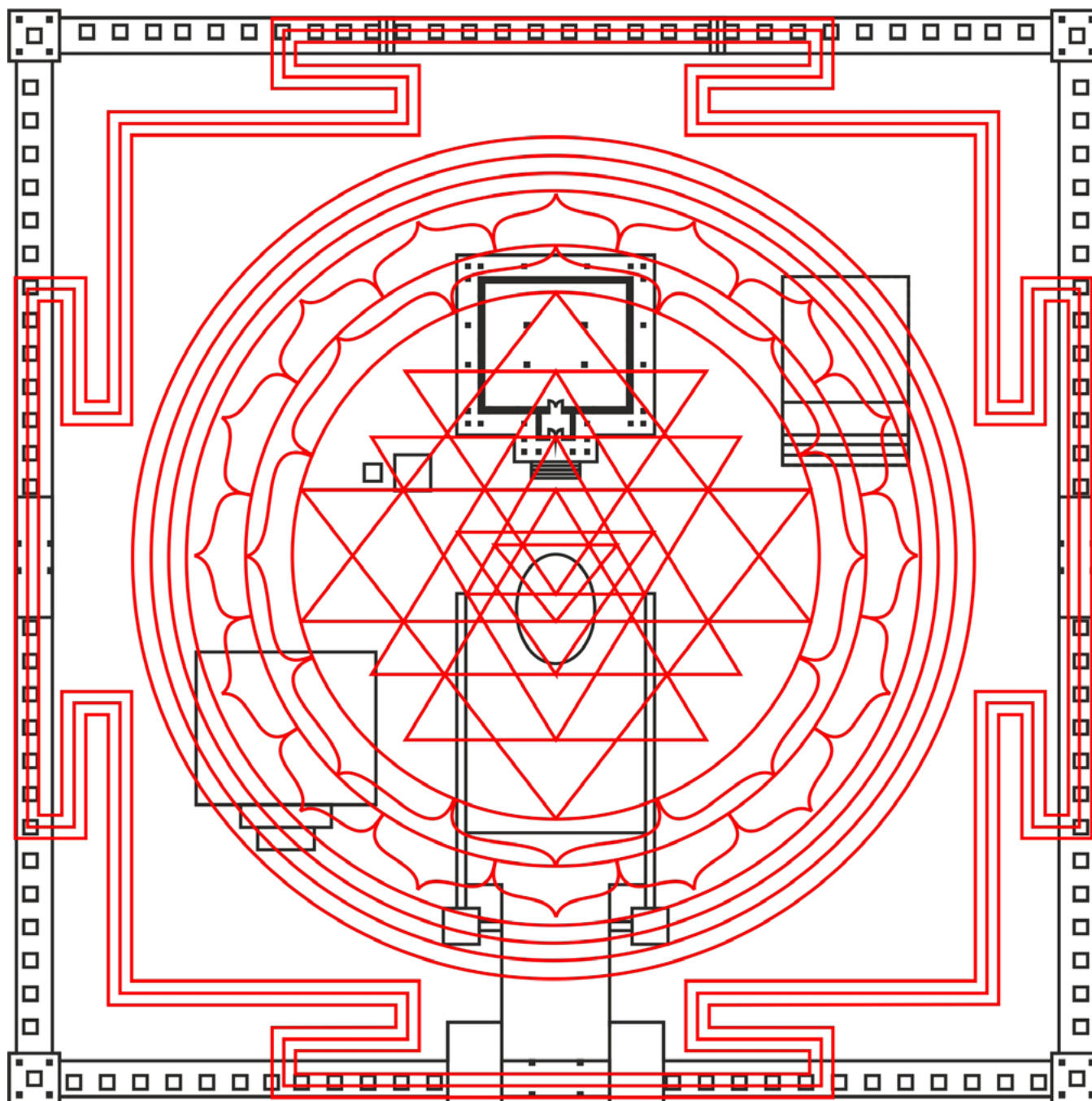
В отличие от большинства храмовых комплексов, не имевших первоначального общего плана, строившихся хаотично и в разные временные периоды, данный комплекс является цельным проектом, выполненным в единой стилистике и цветовой гамме. Его симметричный план, имеющий форму квадрата, традиционно сориентирован по оси север — юг. Главные ворота стены, так же как и двери обоих храмов, выходят на юг. От ворот до овальной чаши фонтана тянутся ряды дзебад. Вода в фонтане льется из скульптурной композиции, олицетворяющей дружбу и единство всего земного, находящегося рядом (будь то зверь, растение, человек или природа в целом): куропатка, сидит на голове зайца, которого, в свою очередь, держит обезьяна, сидящая на спине слона.

Центральное место комплекса занимает Цогчин Дуган — храм для ежедневного служения. Не прерываясь ни на один день, круглый год в этом храме проходят хуралы — моления монахов. Вход в храм охраняют скульптуры снежных барсов, установленные по обеим сторонам предлестницей.

Двухэтажное здание храма поднято на высоком цоколе с обходной галереей на первом и втором этажах. Внутреннее пространство верхнего этажа открыто для первого, обеспечивая интерьеру дополнительный верхний свет. Колонны первого этажа — квадратные в сечении, второго — круглые, это придает легкость верхней колоннаде. На внутренние четыре колонны, проходящие сквозь два этажа, опирается надстройка гонхон, покрытая черепицей. Коньки крыш обоих этажей украшают керамические фигурки. По углам кровли первого этажа расставлены победные знамена золотого цвета. Все деревянные конструкции храма окрашены в красный цвет, черепица крыши имеет темно-коричневую расцветку. Интересной деталью кровли являются черепичные медальоны, на которых изображены Четыре хранителя. Собирательный образ четырех зверей: уши от дракона, глаза — птицы (Хангарьд), пасть — льва, нос — тигра [32]. Литые круглые ручки на входных дверях храма также украшены этим образом.

Внутри храма находятся семь фигур буддийских божеств и особо почитаемых святых. Высота скульптур — более полутора метров. Архитектурные украшения и декор всего комплекса выдержаны в стиле монгольского народного искусства.

4. Наложение
мандалы на план
храмового комплекса
Гандан Пунцаг Чойлон
(г. Ховд, Монголия).
Схема Т.Н. Канарёвой



Насыщенность красок и их разнообразие соединились в цельной неповторимой гамме.

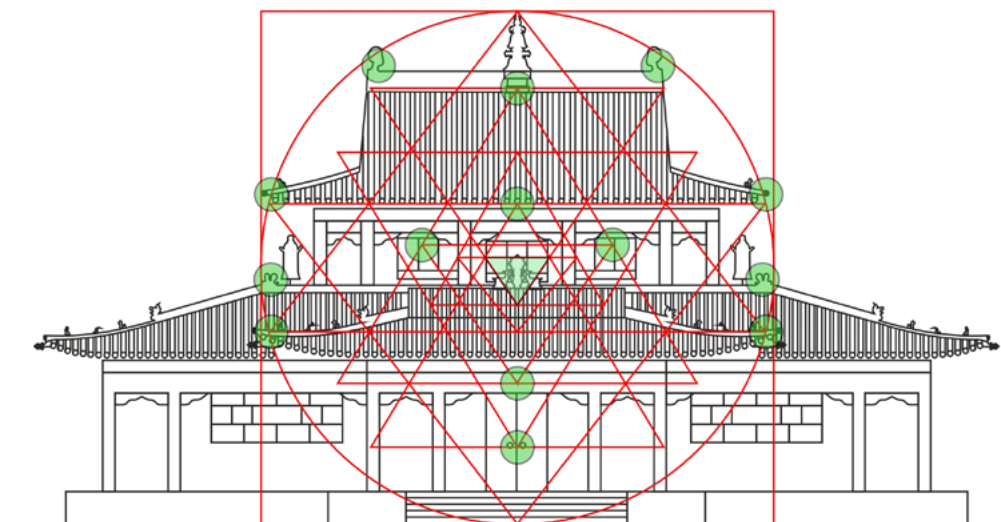
Подытожив, можно отметить, что Сум переносили три раза, но храм Цогчин Дуган не менял ни названия, ни назначения, ни расположения с момента возведения. Несмотря на современные мотивы в архитектуре комплекса, главный храм можно отнести к китайскому стилю. Так как он принадлежит к типу Цогчин, в качестве исходной диаграммы в анализе использована мандала Шри Янтра.

В результате проведенных нами обмеров всего комплекса и храма были составлены схемы планов и фасада. Путем наложения мандалы на чертежи получен следующий графоаналитический результат.

Рассмотрим план комплекса Гандан Пунцаг Чойлон. Центральный треугольник мандалы

совпадает с композиционным центром плана (рис. 4), в этом месте находится фонтан, символизирующий начало жизни, без воды в засушливых степях невозможно существовать. Нарастанию сакральных объектов к центру комплекса соответствует сгущение символов в графеме. Наиболее важный в ритуальной практике дацан находится во внутреннем круге, заполненном треугольниками, а объекты, обладающие меньшей духовностью, находятся во внешнем, содержащем лепестки и границы трех миров. При этом обходная стена совпадает с обрамляющим квадратом мандалы, ограждая мир духовного от мира профанного.

Продолжаем анализ, наложив диаграмму мандалы на фасад Цогчин Дугана. В результате видны точки совпадения ключевых узлов мандалы и значимых конструктивных элементов храма:



5. Южный фасад храма

Цогчин Дуган

(г. Ховд, Монголия)

с наложением мандалы.

Схема Т.Н. Канарёвой

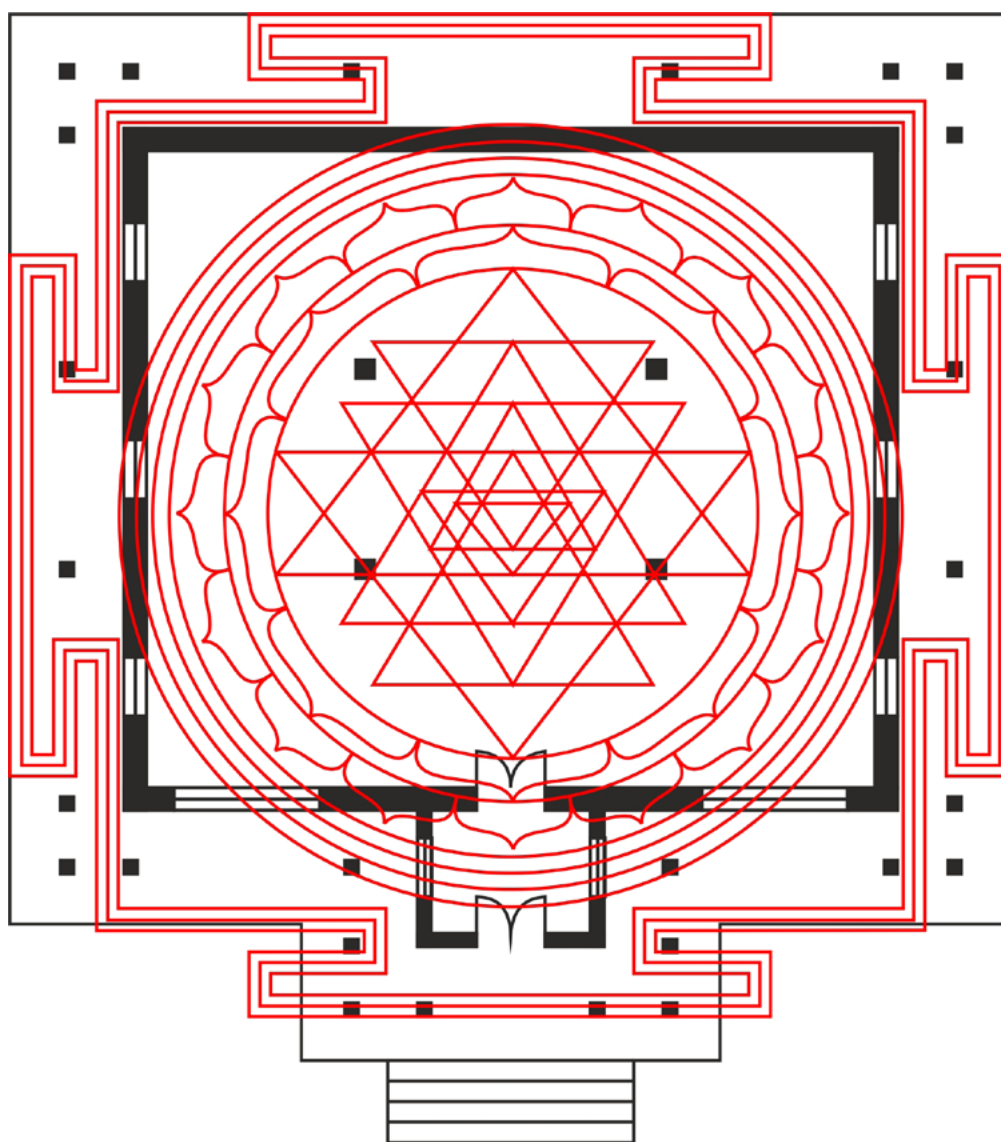
6. Наложение мандалы

на план храма

Цогчин Дуган

(г. Ховд, Монголия).

Схема Т.Н. Канарёвой



глиняные фигурки на коньках кровли, навершие крыши, примыкание колонн и балок, остроконечные кровельные завершения, дверные ручки и т. д. Интересно совпадение центрального треугольника диаграммы с чойж хорол, скульптурной композицией на коньке первого этажа. Чойж хорол — это изображение колеса сансары по центру и двух фигур косуль по бокам, склоняющих головы к колесу в знак почитания веры. Эта скульптура, так же как

и центр мандалы, имеет высокую символическую значимость, являясь притяжением сакральных сил, направлена на преодоление хаоса, круговорота перерождений и достижения просветления.

В схеме плана храма Цогчин Дуган наглядно показано, что обходная галерея первого этажа соответствует внешнему квадрату, стены совпадают с внешним кругом, планировочный центр с внутренним кругом (рис. 6). Эти совпадения

демонстрируют эффект нарастания сакральности к центру.

Выводы

В результате проведенного анализа храмовых сооружений можно сделать следующие выводы.

1. Предложенный комплексный метод анализа и интерпретации буддийской храмовой архитектуры на материале средневековых и современных комплексов в Монголии позволяет глубже раскрыть их семантику и обнаружить значимые семантические узлы.

2. Комплексная методология должна опираться на знание канонических трактатов в области

архитектуры и храмового строительства и буддийскую метафизику, при этом весьма эвристичным представляется использование мандалы в качестве исходной символической основы храмовой архитектуры.

3. При сопоставлении результатов анализа двух объектов можно видеть, что буддийские каноны в строительстве сакральных сооружений Монголии остаются неизменными. Безусловно, есть некоторые дополнения и видоизменения, но основные правила, соответствующие трактатам, созданным во времена первых буддийских строений, до сих пор остаются основой при строительстве.

Список источников

1. Позднеев А.М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии (в связи с отношениями сего последнего к народу). СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1887. 492 с.
2. Козлов П.К. Путешествие в Монголию 1923–1926 гг. М.: Государственное издательство географической литературы, 1949. 234 с. (Записки Всесоюзного географического общества. Новая серия; т. 7).
3. Цыбиков Г.Ц. Дневник по поездке в Ургу (20.04–9.06.1927) / публикация Р.Е. Пубаева (сокращенная) // Байкал. 1964. № 2. С. 59–71.
4. Ломакина И.И. Монгольская столица, старая и новая (и участие России в ее судьбе). М.: Товарищество научных изданий КМК, 2006. 362 с.
5. Ткачёв В.Н. История монгольской архитектуры. М.: Издательство АСВ, 2009. 288 с.
6. Майдар Д., Пюрвеев Д. От кочевой до мобильной архитектуры. М.: Стройиздат, 1980. 216 с.
7. Майдар Д. Архитектура и градостроительство Монголии. М.: Стройиздат, 1971. 245 с.
8. Цултэм Н. Архитектура Монголии. Улан-Батор: Госиздательство, 1988. 182 с.
9. Пюрвеев Д.Б. Кочевая архитектура // Роль кочевых народов в цивилизации Центральной Азии : сборник материалов симпозиума. Улан-Батор: [б. и.], 1974. С. 68–79.
10. Баасансурэн Х. Энх тунх Эрдэнэ зуу. Улаанбаатар: Позитив, 2011. 216 х.
11. Purevbat G. Stupas of Greater Mongolia: theory and practice. Ulaanbaatar: MIBA, 2005. 266 p.
12. Шишин М.Ю., Белокурова С.М., Иванов А.В. Учение арга билиг как ось монгольской культуры. Барнаул: Алтайский государственный технический университет, 2013. 181 с.
13. Белокурова С.М., Цэдэв Н., Шишин М.Ю. Опыт философско-культурологического анализа художественной культуры России и Монголии (на примере образа собаки) // Вестник алтайской науки. 2013. № 2. Ч. 2. С. 64–70.
14. Нужа Т.Н. Подходы к обоснованию иконологического анализа храмовой монгольской архитектуры // Эрдэм шинжилгээний бичиг. 2011. № 4. С. 118–123.
15. Иккерт Т.В. Опыт применения иконологического подхода интерпретации современной монгольской живописи // Вестник Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова. 2015. № 1–2. С. 24–30.
16. Мышкина Н.С. История и история изучения монастыря Гандан // Искусство Евразии. 2016. № 1 (2). С. 10–19. <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.001>.
17. Ванеян С.С. Архитектура и иконография // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2007. № 2. С. 92–104.
18. Ванеян С.С. Тело символа. Архитектурный символизм в зеркале классической методологии. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 825 с.
19. Голубцов А.П. Историческое объяснение обрядов литургии (из лекций) // Богословский вестник. 1915. № 7–8. С. 85–97.
20. Голубцов А.П. Сборник статей по литургии и церковной археологии. СПб.: Сергиев Посад, 1911. 138 с.
21. Кондаков Н.П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. М.: Ленанд, 2016. 280 с.

22. Панофский Э. Этюды по иконологии. СПб.: Азбука-классика, 2009. 480 с.
23. Канарёва Т.Н. Семантические исследования храмовой буддийской архитектуры Монголии с опорой на иконологический метод // Евразийство: теоретический потенциал и практическое приложение : материалы конференции / отв. ред.: В.Я. Баркалов, А.В. Иванов. Барнаул: Изд-во Алтайского государственного университета, 2014. С. 507–515.
24. Канарёва Т.Н. Комплексный методологический подход к анализу буддийских храмов (на примере храма Лавран в Монголии) // Манускрипт. 2019. Т. 12. № 11. С. 327–332. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.61>.
25. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / пер. с англ. Н.П. Локман. М.: Алетейа, 1999. 216 с.
26. Котвич В.Л. Монгольские надписи в Эрдэни-цзу // Сборник Музея антропологии и этнографии при Российской академии наук. Т. 5, ч. 1. Петроград: [б. и.], 1918. С. 56–71.
27. Киселёв С.В., Мерперт Н.Я. Из истории Кара-Корума // Древнемонгольские города. 1965. № 3. С. 26–31.
28. Ткачёв В.Н. Эрдэни-Зуу // Декоративное искусство. 1979. № 5. С. 46–49.
29. Sagaster K. The History of Buddhism among the Mongols // The Spread of Buddhism. Leiden – Boston: Brill, 2007. P. 379–432.
30. Памятники письменности Востока. Т. 118: История Эрдэни-дзу : факсимиле рукописи / отв. ред. С.Ю. Неклюдов; пер. с монг., введ., коммент. и прил. А.Д. Цендиной. М.: Вост. лит. РАН, 1999. 254 с.
31. Позднеев А.М. Монголия и монголы. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1896. 1216 с.
32. Дудко С.В., Улановская А.Л. Символы буддизма. Символика буддизма, ритуальные предметы, буддийские и индуистские божества. М.: Гриф и Ко, 2009. 48 с.

References

1. Pozdneev, A.M. (1887). *Essays on the life of Buddhist monasteries and Buddhist clergy in Mongolia, in the context of their relation to the people*. Saint Petersburg: Imperial Academy of Arts. (In Russ.)
2. Kozlov, P.K. (1949) *Travel to Mongolia 1923–1926*. Moscow: Gosudarstvennoye izdatel'stvo geograficheskoy literatury. (In Russ.)
3. Tsybikov, G.Ts. (1964) 'Diary on a trip to Urga (20.04–9.06.1927)', *Baikal*, (2), pp. 59–71. (In Russ.)
4. Lomakina, I.I. (2006) *The old and new Mongolian capital*. Moscow: KMK Publ. (In Russ.)
5. Tkachev, V.N. (2009) *History of Mongolian architecture*. Moscow: ASV Publ. (In Russ.)
6. Maidar, D. and Pyurveev, D. (1980) *From nomadic to mobile architecture*. Moscow: Stroyizdat. (In Russ.)
7. Maydar, D. (1971) *Architecture and urban planning of Mongolia*. Moscow: Stroyizdat. (In Russ.)
8. Tsultem, N. (1988) *Architecture of Mongolia*. Ulaanbaatar: Gosizdatel'stvo. (In Russ.)
9. Purveev, D.B. (1974) 'Nomadic architecture', in *The role of nomadic peoples in the civilization of Central Asia* [Conference proceedings]. Ulaanbaatar: s.n., pp. 68–79. (In Russ.)
10. Baasansuren, H. (2011) *Peaceful Erdene Zuu*. Ulaanbaatar: Pozitiv Publ. (In Mong.)
11. Purevbat, G. (2005) *Stupas of Greater Mongolia: theory and practice*. Ulaanbaatar: MIBA Publ.
12. Shishin, M.Yu., Belokurova, S.M., Ivanov A.V., et al. (2013) *Arga bileg as the axis of the Mongolian culture*. Barnaul: Altai State Technical University. (In Russ.)
13. Belokurova, S.M., Tsedev, N. and Shishin, M.Yu. (2013) 'The experience of philosophical and cultural analysis of the artistic culture of Russia and Mongolia (on the example of the image of a dog)', *Vestnik altayskoy nauki = Bulletin of the Altai Science*, (2), pp. 64–70. (In Russ.)
14. Nuzha, T.N. (2011) 'Approaches to the substantiation of the iconological analysis of the Mongolian temple architecture', *Erdem shinzhilgeeny bichig = Research papers*, (4), pp. 118–123. (In Russ.)
15. Ikkert, T.V. (2015) 'Experience in the application of the iconological approach to the interpretation of modern Mongolian painting', *Vestnik Altayskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta = Bulletin of Altai State Technical University*, (1–2), pp. 24–30. (In Russ.)
16. Myshkina, N.S. (2016) 'History and the history of Gandan monastery studying', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 10–19. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.001. (In Russ.)
17. Vaneyan, S.S. (2007) 'Architecture and iconography', *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya: Istoriya = Bulletin of Moscow Region State University. Series: History*, (2), pp. 92–104. (In Russ.)
18. Vaneyan, S.S. (2010). *Architecture and Iconography: "The Body of Symbol" in the mirror of the classical methodology*. Moscow: Progress-Traditsiya. (In Russ.)

19. Golubtsov, A.P. (1915) 'Historical explanation of the rites of the liturgy (from lectures)', *Bogoslovskiy vestnik = Theological Bulletin*, (7–8), pp. 85–97. (In Russ.)
20. Golubtsov, A.P. (1911) *Collection of articles on liturgy and church archeology*. Saint Petersburg: Sergiev Posad Publ. (In Russ.)
21. Kondakov, N.P. (2016) *History of Byzantine art and iconography from miniatures of Greek manuscripts*. Moscow: Lenand. (In Russ.)
22. Panofsky, E. (2009). *Studies in iconology*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika Publ. (In Russ.)
23. Kanareva, T.N. (2014) 'Semantic studies of Buddhist temple architecture in Mongolia based on the iconological method', in Barkalov, V.Ya. and Ivanov, A.V. (eds) *Eurasianism: theoretical potential and practical application* [Conference proceedings]. Barnaul: Altai State University Publ., pp. 507–515. (In Russ.)
24. Kanareva, T.N. (2019) 'Comprehensive methodological approach to analysing the Buddhist temples (by the example of the Lavran temple in Mongolia)', *Manuscript*, 12(11), pp. 327–332. doi:10.30853/manuscript.2019.11.61. (In Russ.)
25. Burckhardt, T. (1999). *Sacred art of the East and West. Principles and methods*. Moscow: Aleteya. (In Russ.)
26. Kotvich, V.L. (1918) 'Mongolian inscriptions in Erdene Zuu', in *Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography at the Russian Academy of Sciences*, vol. 5, part 1. Petrograd: s.n., pp. 56–71. (In Russ.)
27. Kiselev, S.V. and Merpert, N.Ya. (1965) 'From the history of Kara-Korum', *Drevnemongol'skiye goroda = Ancient Mongolian cities*, (3), pp. 26–31. (In Russ.)
28. Tkachev, V.N. (1979) 'Erdene Zuu', *Dekorativnoye iskusstvo = Decorative arts*, (5), pp. 46–49. (In Russ.)
29. Sagaster, K. (2007) 'The History of Buddhism among the Mongols', in *The Spread of Buddhism*. Leiden – Boston: Brill, pp. 379–432.
30. Neklyudov, S.Yu. (ed.) (1999) *Monuments of the written language of the East, Vol. 118: History of Erdeni-Zuu*. Moscow: Vostochnaya literatura. (In Russ.)
31. Pozdneev, A.M. (1896). *Mongolia and the Mongols*. St. Petersburg: Printing House of the Imperial Academy of Sciences. (In Russ.)
32. Dudko, S.V. and Ulanovskaya, A.L. (2009) *Symbols of Buddhism: Symbolism of Buddhism, Ritual Items, Buddhist and Hindu Deities*. Moscow: Grif i Ko Publ. (In Russ.)

Информация об авторах

Канарёва Татьяна Николаевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры архитектуры и дизайна, Институт архитектуры и дизайна, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, Российская Федерация, nuj_tata@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3381-0080>.

Шишин Михаил Юрьевич, академик РАН, доктор философских наук, профессор, заместитель председателя, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, Красноярск, Российская Федерация; профессор, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация, shishinm@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2148-5233>.

Information about the authors

Tatiana Nikolayevna Kanaryova, Cand. Sc. (History of Art), Senior Lecturer, Institute of Architecture and Design, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation, nuj_tata@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3381-0080>.

Mikhail Yuryevich Shishin, Academician of the Russian Academy of Arts, Full Dr. Sc. (Philosophy), Professor, Deputy Chairman, Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk, Krasnoyarsk, Russian Federation; Professor, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation, shishinm@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2148-5233>.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 30.11.2022; одобрена после рецензирования 12.12.2022; принята к публикации 14.12.2022.

The article was received by the editorial board on 30 November 2022; approved after reviewing on 12 December 2022; accepted for publication on 14 December 2022.



Научная статья
УДК 75.03+75.047
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.003

Теоретико-методологические подходы к исследованию «сурового стиля» и его проявления в творчестве сибирских художников на примере пейзажа



Борунова Виктория Александровна

Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация
borunovavictoria@gmail.com

Аннотация. Статья раскрывает проблему «сурового стиля» в советском искусстве 1950–1960-х годов, рассматривает основные черты и тематические образы этого направления. Исследуется вопрос репрезентации «сурового стиля» в живописных и графических работах сибирских художников середины — второй половины XX века. На примере пейзажных произведений Г.Ф. Борунова, Б.Я. Рязова, Г.Н. Завьялова, А.Н. Либерова проведен сравнительный анализ проявления «сурового стиля» в творчестве представленных авторов, рассмотрены закономерности и различия, а также выявлены особенности выражения «сурового стиля» в сибирском изобразительном искусстве.

Ключевые слова: «суровый стиль», советское искусство, искусство Сибири, пейзаж, Геннадий Борунов, Герман Завьялов, Алексей Либеров, Борис Рязов

Для цитирования: Борунова В.А. Теоретико-методологические подходы к исследованию «сурового стиля» и его проявления в творчестве сибирских художников на примере пейзажа //

Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 40–57.

<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.003>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/936>

Original article

Theoretical and methodological approaches to the study of “severe style” and its manifestation in the works of Siberian artists on the example of a landscape

Victoria A. Borunova

State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation
borunovavictoria@gmail.com

Abstract. The article reveals the problem of “severe style” in the Soviet art of the 1950s — 1960s, considers its main features and thematic images. The author explores the issue of representation of the “severe style” in the paintings and graphic works of Siberian artists of the middle — second half of the twentieth century. Comparative analysis of landscape works by G.F. Borunov, B. Ya. Ryauzov, G.N. Zavyalov, A.N. Liberov showed the manifestations of the “severe style”, discovered patterns and differences, as well as features of the expression of “severe style” in the Siberian fine arts.

Keywords: “severe style”, Soviet art, Siberian art, landscape, Gennady Borunov, German Zavyalov, Alexey Liberov, Boris Ryauzov

For citation: Borunova, V.A. (2022) ‘Theoretical and methodological approaches to the study of “severe style” and its manifestation in the works of Siberian artists on the example of a landscape’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 40–57. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.003. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/936> (In Russ.)

Введение

В последнее время интерес исследователей и зрителей к советскому искусству всё растёт. В качестве примера можно назвать несколько выставочных проектов, репрезентирующих искусство шестидесятников и с успехом прошедших в крупных музеях Центральной России за последние пять лет. Это масштабная выставка «Оттепель», состоявшаяся в 2017 году в Государственной Третьяковской галерее, в экспозицию которой вошли работы мастеров «сурового стиля», а также произведения художников зарождающегося в то время андеграунда. Или выставка «[Не]суровый стиль», которую представил в 2022 году Историко-архитектурный и художественный музей «Новый Иерусалим», показав многообразие существовавших тенденций в советском искусстве 1960–1970-х годов на примере произведений из своего собрания, многие из них демонстрировались впервые. Вместе с тем в 2022 году отмечается столетие создания СССР, поэтому тема

советского искусства является ярко выраженной в выставках различных музеев России. Алтайский край не стал исключением — во второй половине года сразу несколько музеев представили зрителям выставочные проекты на данную тему («Страна Советов» в Государственном художественном музее Алтайского края, «СССР в зеркале искусства» в выставочном зале музея «Город» в г. Барнауле), демонстрируя как произведения отечественных и алтайских художников этого периода, так и работы современных авторов, переосмысляющих советскую эпоху. Данные факты дают право говорить о периоде возрождения советского искусства, причина которого кроется в стремлении вернуть реалистическому направлению живописи его законное место в истории изобразительного искусства.

Изучением советского изобразительного искусства 1950–1970-х годов, и в частности «сурового стиля», занимались разные специалисты, среди которых Д.В. Сарабьянов [1], А.И. Морозов [2],

А.Т. Ягодковская [3]. Известными исследователями этого направления в искусстве являются А.А. Каменский [4], В.С. Манин [5], А.М. Кантор [6]. Темы эти широко и неоднократно освещались, исследовались, анализировались в десятках книг, монографий, альбомов, статей. К проблематике развития сибирского искусства выбранного периода в своих размышлениях обращались П.Д. Муратов [7], Т.М. Степанская [8], М.Ю. Шишин [9], Л.Г. Красноцветова [10], Е.А. Мушникова [11]. Однако до сих пор малоизученной остается тема развития сибирского искусства в контексте «сурового стиля». Новизна данной статьи связана с тем, что сравнительного анализа произведений разных сибирских художников, творивших в русле «сурового стиля», на примере одного жанра до настоящего времени не было произведено.

Изобразительное искусство СССР в своем развитии характеризовалось высокой ролью идеологии. С 1930-х годов и в течение двух следующих десятилетий оно практически монополюльно развивалось в русле социалистического реализма, стоящего на принципах народности, идейности и конкретности. Государство являлось основным заказчиком и адресатом искусства соцреализма, используя культуру как средство агитации и пропаганды своих идей. Советскому художнику надлежало изображать то, что хочет видеть государство. Основным жанром соцреализма являлась тематическая картина, чаще всего с революционно-историческим содержанием. Для соцреалистических пейзажей был характерен масштаб, ярко выраженная горизонталь русского раздолья либо индустриальная тематика — строительство заводов, станций, фабрик. Портрет для художников соцреализма являлся способом прославления выдающихся людей за их труд, который зачастую также изображался на холсте.

В 1950-е годы в противовес изобилию, гигантизму, монументальности и пафосу соцреализма появляется новый вектор развития советского искусства. Во многом он был связан с хрущевской оттепелью, которая позволила небольшую демократизацию творческой деятельности. Основной пласт нового вектора занимает искусство нонконформизма, неофициального искусства. Однако было еще одно направление, представители которого также искали новый визуальный язык, новые формы воплощения своего творческого замысла, но при этом рассчитывали на публичность. Это были художники так называемого сурового стиля. Авторы, придерживавшиеся этого направления, не существовали в рамках группы, как делали это нонконформисты, объединявшиеся в целые школы внутри своего направления, — это была коллективная стилистика, черты которой присущи разным авторам.

«Суровый стиль» принципиально противопоставлялся изображению «счастливого мира», созданного искусством соцреализма. Художники «сурового стиля» протестовали против лжи, пафоса, слащавости и помпезности соцреализма, стремясь к воплощению лишенной иллюзий, бескомпромиссной правды о человеке, истории и природе. Яркие представители направления — Гелий Коржев, Виктор Попков, Таир Салахов, Николай Андронов, Павел и Михаил Никоновы — вместе с новыми визуальными средствами искали и новое содержание. Их герои не провозглашают ценности соцреализма, не поддерживают образ сказочно-счастливого коммунистического строя. Здесь уже нет места чрезмерному оптимизму, приукрашенной действительности, идеализированному миру. Герои «сурового стиля» демонстрируют прозу обычной жизни, лишенной наигранности и фальши. Это простые труженики: ремонтники, нефтяники, строители Братска или плотогонцы. В их лицах — мужество и суровость, стойкость и героизм, причем не только у мужчин, но и у женщин. Как правило, главными героями работ художников «сурового стиля» становились представители тяжелых профессий, что подчеркивало их силу воли и трудолюбие: «Столичным художникам казалось, что подлинную жизнь надо искать за пределами благоустроенного мира городов. Там, на Севере, в геологических партиях, на сибирских стройках, морских нефтепромыслах, где существование рабочего человека по-прежнему оставалось каждодневным испытанием твердости характера и крепости мускулов, жизнь оборачивалась своей грубой и неприглаженной стороной. Здесь природная стихия бросала вызов человеку. И это давало ощущение остроты, подлинности существования» [11].

Ведущей темой в «суровом стиле» стала тема труда, причем в ранних работах этого направления труд воспринимается как своеобразное покорение природы — главными героями становятся строители, нефтяники, геологи среди бескрайней тайги, холодных морей и высоких гор. Вместе с тем человек нечасто изображается в процессе труда — труд интересует художников как формирующая человека значимая сила. К пластическим особенностям живописного языка «сурового стиля» относятся композиционная лаконичность, монументальность форм, экспрессивность, двухмерность пространства, графичность контуров, сдержанность колористических решений. Тем не менее, несмотря на совокупность образных характеристик, отличавших произведения «сурового стиля», работы художников этого направления не были похожими друг на друга.

«Суровый стиль» в изобразительном искусстве Сибири

«Суровый стиль» появился в Сибири с запозданием — во второй половине 1960-х годов и воплотился в творчестве местных художников — А.И. Алексеева, Г.Ф. Борунова, Н.М. Брюханова, В.Ф. Добровольского, Г.Н. Завьялова, К.Г. Залозного, А.В. Казанского, Б.Я. Рязова, А.С. Тришина, Ю.И. Худоногова, Л.Р. Цесюлевича, С.И. Чернова, Г.А. Штабнова, А.А. Шумилкина и других молодых живописцев. Он стал основной тенденцией сибирской живописи 1960–1970-х, значительно повлияв на дальнейшее художественное развитие региона. Для изобразительного искусства Сибири «суровый стиль» стал не только одним из недолгих периодов его бытования — охватив все жанры живописи, он стимулировал процесс обновления ее образного строя. Если для столичного искусства «суровый стиль» являлся главным противопоставлением пафосному соцреализму и продлился недолго, то для сибирских художников он стал органичным направлением, определявшим тематику, сюжетные линии и характер произведений. Так, центральная для «сурового стиля» тема труда была активно подхвачена сибирскими художниками, которые с гордостью воспедали своих земляков, людей труда в окружающей их действительности.

Наиболее заметно «суровый стиль» проявился в сюжетно-тематических работах, портретах и пейзажах сибирских художников. Произведения разных авторов похожи между собой стилистически, их образная система находится в рамках «сурового стиля», но ярко выраженным оказывается региональный аспект: если у Г.Ф. Борунова (1928–2008), вернувшегося после учебы в Ленинграде в родной Алтайский край, ведущими героями становятся хлеборобы, стоящие посреди бескрайних охристого-золотых полей, то на портретах Г.Н. Завьялова (1937–2016), для которого живопись и ежегодные путешествия по большим сибирским рекам (Енисею, Лене, Оби) и холодным морям (Карскому, морю Лаптевых) были неразделимы, запечатлены представители северных профессий — оленеводы, бакенщики, моряки, промысловики. Оба художника — сибиряки (Борунов представляет Алтайский край; Завьялов — Омск и Томск); оба получили крепкое образование (Борунов — Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина АХ СССР; Завьялов — Московский институт живописи, ваяния и зодчества им. В.И. Сурикова); оба, познакомившись с академической системой, вернулись в родные края, всю жизнь творили в собственных нишах, вдали от эпицентров бурно развивающейся художественной жизни,

отказавшись от разнообразной и многоплановой среды искусства двух столиц.

Бесконечным источником вдохновения для сибирских художников была натура. Именно поэтому приоритетное место в творчестве многих авторов прочно занимает пейзаж. Вместе с тем пейзаж не являлся первостепенным жанром «сурового стиля» в целом, но всё же не было ни одного «сурового» живописца, кто бы не отдал дань этому жанру. Для «сурового» пейзажа, как правило, характерны индустриальные виды: строящиеся микрорайоны городов, стратегически важные предприятия. Однако не обошел «суровый стиль» и природный мотив: в таких пейзажах образы русской земли характеризуются монументальностью, особым символизмом, видами без прикрас. По-особенному относились художники этого направления к природе — «она интересует их как целый мир, как обобщенный образ, где аккумулируются и почти физически ощущаются истоки отечественного национального самосознания»¹.

Сравнительный анализ проявления «сурового стиля» в пейзажах Г.Ф. Борунова, Б.Я. Рязова, Г.Н. Завьялова и А.Н. Либерова

Большая часть пейзажных работ заслуженного художника России Г.Ф. Борунова посвящена родному Павловску, селу в Алтайском крае, где родился и жил художник. Пейзаж — один из ведущих жанров в творчестве автора, напрямую связанный с центральной темой работ Борунова — человека труда, любящего, возделывающего, прославляющего и защищающего родную землю. Внимание художника привлекали люди, крепко связанные с родной землей: хлеборобы, трактористы, механизаторы. Все работы Борунова, вне зависимости от жанра, одинаково проникнуты восхищением, гордостью и трепетом как перед силой и мужеством человека, так и перед мощью, щедростью и целебностью природы. Е.А. Мушникова пишет: «Широта алтайской степи наполняет полотна художника символическим смыслом, созвучным эпической силе его тружеников» [12]. В данном случае пейзажи отражают ту естественную среду, в которой существуют герои портретов и жанровых произведений художника. Природа в работах живописца становится мощным выразительным средством: в одних случаях она способна усилить драматизм момента, в иных — подчеркнуть лиричность настроения.

Основной массив пейзажей Борунова — изображения родных мест: села Павловск, города Барнаула и их окрестностей. Большинство работ выполнены художником на пленэре, что передает правдивость зрительных впечатлений,

¹ Белинский П.А. Пейзаж «сурового стиля» как одна из составляющих московской школы живописи 1960–1980-х годов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГПХА. 2004. № 3. Цит. по: Павел Белинский [сайт]. URL: <http://www.belinski.ru/site/index/30> (дата обращения 12.10.2022).

полученных от созерцательного диалога с первозданной красотой алтайских просторов. Изображая природу, художник воплощал всю гамму личных переживаний. Излюбленный мотив пейзажей Борунова — вспаханные поля, деревенские виды, Павловский бор — всё то, что окружало его каждый день, привычные с детства ландшафты. Через эти изображения автор рассуждал о родной земле и ее влиянии на человека, выражал свою любовь и уважение к Алтаю. Наибольшее вдохновение художнику дарил Павловск: «Родное село художника — это своеобразная мастерская. Здесь он находит необходимый материал для своего творчества. Главная задача автора при создании своих произведений — не просто воспроизведение природы как таковой, но передача ее состояния, настроения» [13]. Это ощущается во всех пейзажах, созданных Г.Ф. Боруновым на родной земле.

Павловском художник любовался во все времена года, и, конечно, от этого напрямую зависел характер готового произведения: в зависимости от сезона менялись колорит, тональность, температура, а вместе с ними и общее настроение работы. Поздняя осень в пейзажах Борунова, как и в некоторых случаях ранняя весна, дана сложной палитрой холодных цветов: превалируют сине-серые, свинцовые краски, которые, как правило, выступают в дуэте с неяркими желто-коричневыми оттенками, дающими, однако, необходимый контраст («Хлеб убран. Дождливый день», 1965, рис. 1; «Октябрь», 1994; «Ноябрь. Из серии «Времена года», 1994; «Март», 1994). В данных работах мы наблюдаем мотив меняющейся природы, деревенский мотив. Черно-коричневые абрисы покосившихся домов и заборов, голых кустов, деревянных опор линий электропередач; состояние неба, где нет ни намека на солнечный луч; ощущение холодного, даже пронизывающего ветра — всё это правдиво подчеркивает настроение смены сезонов, ожидания, затишья, усиливает эмоциональную составляющую пейзажа. Нужно признать: осень и ранняя весна в Сибири — не самое приятное время года, однако Борунову удается запечатлеть этот период с огромной любовью к природе своей Родины, находящей отклик в сердце зрителя, побуждающей его переживать те же чувства, что испытывал сам автор.

Совсем иное настроение имеют летние работы Борунова. Они насыщены зеленым цветом, который воплощается в сочной зелени хвойных деревьев Павловского бора, в свежих лугах, в густой дикорастущей траве на лесных опушках, вдоль лесных дорог. Некоторые летние пейзажи выполнены в теплом колорите, вполне типичном для этого времени года: художник использует желтый и оранжевые цвета для передачи летнего теплого заката («На вечерней заре», 2001, рис. 2).

Однако в других летних пейзажах Борунова можно встретить голубой цвет, который несет в себе свежесть летнего неба, «охлаждая» атмосферу знойного дня у кромки леса («Летний день»). Более глубоким и насыщенным синим даны изображения гор в работе «Сосны у Манжерока» (рис. 3), однако в данном случае обилие солнечного света на переднем плане пейзажа, от которого даже невольно возникает желание прищурить глаза, задает безусловно теплое летнее настроение. Нужно отметить, что пейзажи с изображением Горного Алтая в творчестве Борунова встречаются крайне редко, несмотря на то, что этот мотив был и остается излюбленным у многих художников Алтайского края: сердце и душа Борунова всецело принадлежали степному Алтаю, теме, которой художник посвятил всю творческую жизнь.

Наполненная лирическим настроением тема деревни была также характерна для живописных работ еще одного известного сибирского мастера пейзажа, во многом повлиявшего на развитие красноярского изобразительного искусства, — народного художника России Бориса Яковлевича Рязова (1919–1994). основополагающим элементом творческого метода для художника являлась работа с натуры. В этюдах автора в полной мере проявляется его дар колориста и формируется особое живописное мастерство. Работая на природе, Рязов старался осмыслить увиденное; внимательно всматриваясь в природный ландшафт, пытался разгадать этот образ и воплотить его на холсте максимально близко к истине. Пейзаж стал для художника основным способом познания мира.

Рязова называют художником одного жанра — пейзажа. В своих произведениях он раскрывал величие природы, ее мудрость и самодостаточность. Именно пейзаж принес автору широкую известность в 1950-е годы: цикл исторических пейзажей «Туруханской серии», изображающих места ссылки И.В. Сталина, был представлен на Всесоюзной выставке в 1951 году, после чего несколько работ художника пополнили коллекции Русского музея и Третьяковской галереи. Помимо исторического пейзажа, Рязов работал еще в нескольких направлениях жанра: его природные пейзажи рассказывают о широких сибирских просторах, о суровой северной природе («Северный пейзаж», 1973, рис. 4; «Обское Заполярье», 1975); речные пейзажи повествуют о великих сибирских реках Оби и Енисее и их освоении («Старый лоцман», 1969; «Енисей в низовьях»; 1992); в городских пейзажах проявляется облик растущего, меняющегося, динамично развивающегося Красноярска («Красноярск. Ул. В.И. Ленина», 1970-е; «Красноярск. Ул. Сурикова», 1985, рис. 5); индустриальный пейзаж передает дух нового времени («Строительство Красноярской ГЭС», 1963,



1. **Г.Ф. Борунов.**

Октябрь.

1994.

Холст, масло.

59 x 71.

Государственный
художественный музей
Алтайского края.

Фото: goskatalog.ru

рис. 6; «Вечер в Заводском районе» (совместно с Н.Я. Рязовым), 1965).

После создания значимой для творческой биографии Рязова «Туруханской серии», в конце 1950-х — начале 1960-х художник начинает работу над «шушенской серией», известной под названием «Исторические места в Сибири, связанные с жизнью и деятельностью В.И. Ленина». В работах данного цикла автор с помощью художественных средств исследует Шушенское и окрестности, представляя «тот самый “гимн природе Сибири”, в котором воплотился пейзажный гений Бориса Яковлевича Рязова» [14].

Ведущим мотивом серии является деревня: в многочисленных пейзажах художник показывает Шушенское в вечернее осенне-зимнее время, используя мрачные, холодные тона, всевозможные оттенки серого с примесью зеленоватых тонов («Шушенское. Окраина», 1967; «Шушенские просторы», 1972; «Шушенское. Дом, в котором жил В.И. Ленин», 1972, рис. 7). Изредка это молчание холодной сибирской ночи прерывается редким огоньком теплого света в одном из окон домов. Для Ленинианы серия пейзажей Рязова являлась не совсем типичной, поскольку изображение самого вождя мирового пролетариата на них отсутствовало.



2. **Г.Ф. Борунов.**
На вечерней заре.

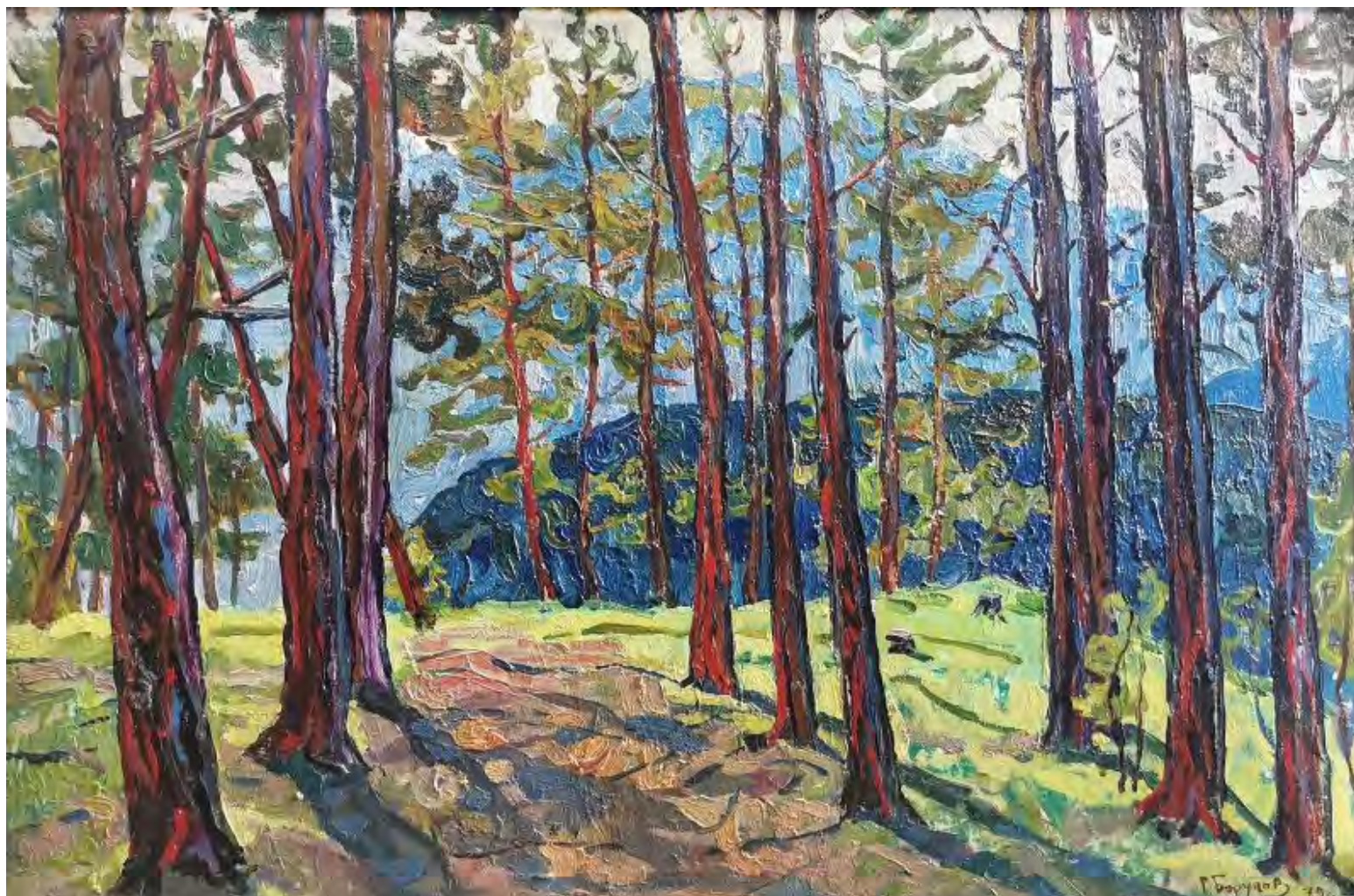
2001.

Холст, масло.

40 x 56,5.

Государственный
художественный музей
Алтайского края.

Фото: goskatalog.ru



3. **Г.Ф. Борунов.**
Сосны у Манжерока.

1979.

Картон, масло.

52 x 77.

Национальный музей
Республики Алтай имени
А.В. Анохина.

Фото: goskatalog.ru

4. **Б.Я. Рязов.**

Северный пейзаж.

1973.

Картон, масло.

36 x 51.

Красноярский

художественный музей

имени В.И. Сурикова.

Фото: surikov-museum.ru



5. **Б.Я. Рязов.**

Красноярск.

Ул. Сурикова.

1985.

Холст, масло.

70 x 115.

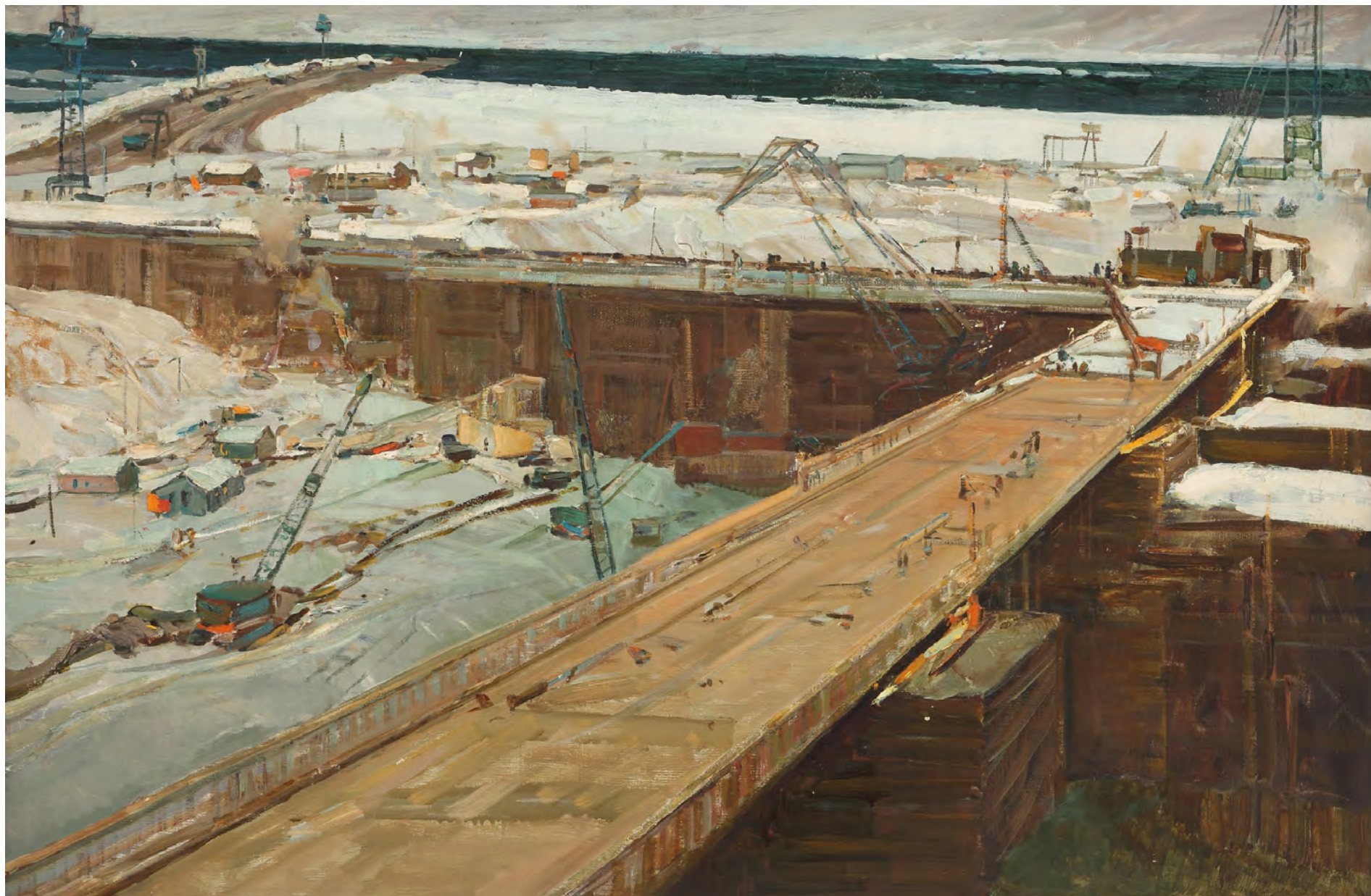
Красноярский

художественный музей

имени В.И. Сурикова.

Фото: surikov-museum.ru





Это рассказ, некое живописное исследование сибирской местности, воплощенное в живых и человеческих пейзажах. Художник со всей серьезностью относился к теме и считал своей главной задачей не дословную фиксацию всего, что связано с жизнью В.И. Ленина в здешних местах, а передачу взгляда на село как бы со стороны, отражение этого места таким, каким оно было в те далекие времена. «Шушенская серия» Бориса Рязова в 1973 году была отмечена Государственной премией им. И.Е. Репина в сфере изобразительного искусства. Однако после получения высокой награды художник продолжил работать над темой: в одном из последних пейзажей серии, работе «Шушенское. В музее-заповеднике» (1986–1987), мажорное настроение создано контрастом ярких цветов в одежде людей и белого снега, искрящегося в лучах зимнего солнца.

Найдя удачный композиционный прием, Рязов работает с ним, повторяя из раза в раз в своих

пейзажах. Так, похожая композиция, строящаяся на четком разделении холста практически на равные горизонтальные части, где верхней половине отдается изображение неба, а нижней — природный ландшафт, присутствует сразу в нескольких произведениях автора. Однако в зависимости от изображаемого времени года меняется и колорит работы, а вместе с ним и настроение. В пейзаже «Осень» (рис. 8) ведущими являются два цвета — голубой, который подчеркивает ясное светлое небо, прозрачность воздуха, и золотой с добавлением белого, коричневого и зеленого, передающий подсвеченную солнцем окраину деревни, несколько дорог и немногочисленные деревья, еще не успевшие сбросить листву. В настроении пейзажа — лирика, поэтичность.

Совершенно иную атмосферу передает композиционно равный пейзаж «Луга» (рис. 9): сумерки, открытое пространство, вдалеке виднеется

6. **Б.Я. Рязов.**

**Строительство
Красноярской ГЭС.**
1963.

Холст, масло.
97 x 150.

Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова.

Фото: surikov-museum.ru

7. **Б.Я. Рязов.**

Шушенское.

**Дом, в котором жил
В.И. Ленин.**

1972.

Холст, масло.

43 x 93.

Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова.

Фото: surikov-museum.ru



8. **Б.Я. Рязов.**

Осень.

Без даты.

Холст, масло.

40 x 50.

Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова.

Фото: surikov-museum.ru





лесополоса, на переднем плане также несколько деревьев. Ощущается прохлада вечера где-то на грани лета и осени, влажность воздуха и сыроватая земля. Внимание притягивает костер, разожженный путниками, чтобы согреться, — тепло от него почти на физическом уровне передается и зрителю.

В пейзаже «Теплый август» (1972) художник вновь перемещает взгляд зрителя на деревенскую окраину: на переднем плане заводь с тихо покачивающейся на воде пустой лодкой, вдали виднеются яркие домики, переданные лишь в нескольких контрастных мазках

кисти. Небо спокойное, с большими облаками: день, наполненный летним теплом, ароматами свежескошенной травы и спокойной воды, клонится к завершению.

В композиции картины «Небо» (1984) его изображению художник отводит практически всё пространство холста. Лишь тонкая полоска холмистой земли занимает небольшую нижнюю часть пейзажа. Едва уловимые взглядом контуры домов и деревьев где-то совсем вдалеке подчеркивают бескрайнее летнее чистое и светлое небо.

Вновь противоположное настроение несет в себе близкая по композиции работа «Енисей

9. **Б.Я. Ряузов.**

Луга.

Без даты.

Холст, масло.

40 x 50.

Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова.

Фото: surikov-museum.ru



10. **Г.Н. Завьялов.**

Сургутский край.

1969.

Холст, масло.

130 x 200.

Томский областной
художественный музей.

Фото: goskatalog.ru

у Курейки» (1984). Тихий зимний пейзаж снова передан оттенками серого с добавлением синего. В нижней правой части пейзажа скромно разместились несколько домиков, в окнах которых уютно горит свет, а из труб идет дым. Неяркое зимнее солнце, скромно отражаясь в застывшей воде древней сибирской реки, прорывает полотно серого неба, вновь занимающего здесь большую горизонталь изображения.

В пейзажах Бориса Рязова человек чаще всего либо отсутствует, либо его присутствие — опосредованное и передается через такие приметы, как свет в окнах домов, оставленные у дороги машины, небольшие горящие костры. Все они добавляют в его пейзажи жизнь, но вместе с тем ничто не мешает художнику передавать свои впечатления от сакрального диалога один на один с природой. Рязов не старался концентрироваться на сюжетах. Для передачи своего понимания жизни и философских исканий он мастерски использовал

образные средства: цвет, фактуру, композицию.

Говоря о творчестве заслуженного художника России Германа Завьялова, нужно отметить пейзаж как ведущий жанр, в котором предпочитал работать автор. Родившись в деревне Зарянка Омской области, получив образование в Москве, живописец предпочел вернуться в Сибирь, правда, уже в Томск. «Сибирь была его родиной и после открытия месторождений нефти и газа переживала подъем. Он вполне сложился как художник и был готов приступить к художественному осмыслению важного этапа ее истории» [15]. Именно с Томском связаны полсотни лет творческой жизни Завьялова. Выбор в пользу старинного сибирского города отчасти был сделан по причине удобного месторасположения: оттуда можно было добраться до Ледовитого океана. Жизнь художника с самого детства была связана с водой и путешествиями, что позже нашло отражение в его художественных произведениях.

Работы художника, относящиеся к периоду середины 1960-х — конца 1970-х, близки к обрванной системе «сурового стиля», о чем говорит лапидарность композиции, обобщенность форм, сдержанность цветовых решений. Творчество Борунова, Рязова и Завьялова объединяет привязанность к сибирской природе, упоение ею. Как и упомянутые ранее художники, Завьялов черпал вдохновение в окружавших его ландшафтах. В своих водных путешествиях он много и плодотворно работал с натуры, порой создавая в день по несколько этюдов. Превалирующая часть пейзажных работ автора выполнена в сдержанных холодных оттенках. Ситуация менялась осенью, в наиболее вдохновляющий художников сезон: даже суровая, хмурая палитра Германа Завьялова преображалась традиционными для осени звучными, торжественными красками — красными, желтыми, оранжевыми.

Помимо общности колорита, пленэрности и живописности произведений, трепетного отношения к природе родных мест, Борунова, Рязова и Завьялова объединяло стремление запечатлеть страницы истории развития Сибири. Однако если пейзажи Борунова и Рязова чаще всего носят созерцательный характер, повествуют о многогранности состояний природы, то пейзажи Завьялова в большей мере тяготеют к историческому содержанию. Это можно видеть на примере работы «Сургутский край» (1969, рис. 10), написанной художником в рамках серии «Нефть Сибири» с целью разработки темы освоения природных богатств сибирского севера. Темные деревянные дома поселка на переднем плане буквально меркнут в сравнении с огромными, возвышающимися над ними белыми баками нефтяной станции. Они закрывают собой небо, будто поглощая пространство вокруг себя, разрушая привычную атмосферу деревенского пейзажа. В настроении читаются напряжение, тревожность, подавленность, что символизирует непростое отношение художника к деструктивному вмешательству человека в природу. Деревенско-индустриальный мотив отражен и в работе «Окраина Томска» (1967), выполненной по тому же принципу, что и сургутский пейзаж. Данные работы выявляют еще одну особенность пейзажей Завьялова: зачастую в них отчетливо заметно присутствие человека. Помимо промышленных установок, в работах Завьялова этого жанра нередко можно встретить лодку или катер на берегу водоема, дорожку, уводящую в лес, яркие бакены на воде («На зимовке», 1973; «Сибирский порт», 1974).

Признанным мастером сибирского пейзажа, внесшим большой вклад в развитие изобразительного искусства Сибири, является народный художник России Алексей Николаевич Либеров

(1911–2001). Родившись в Томске, получив блестящее образование в мастерской И.И. Бродского Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина АХ СССР, в 1942 году художник переезжает в Омск, ставший ему впоследствии родным городом.

Главным источником вдохновения для художника была захватывающая дух природа Сибири: она подпитывала автора, давала почву для новых художественных образов. Даже в качестве дипломной работы в Академии художеств Либеров выбрал пейзаж, несмотря на то что такое решение его учителя не одобрили, поскольку в приоритете для этой цели была тематическая картина.

У художника были свои любимые места в окрестностях Омска, которые наиболее часто становились «героями» его произведений. Отличительная черта пейзажей Либерова — их лирическая интонация и особый «либеровский» колорит — понятие, закрепившееся в жанре сибирского пейзажа. А.Н. Гуменюк отмечает: «Еще учась в академии, художник разрабатывал цветовую “шкалу серого”, которая позднее зазвучала благородством серебристо-серых оттенков в его пастельных работах» [16]. Пейзажи Либерова отличает и приверженность академическим традициям, выражавшаяся в визуальной строгости, симметрии, интеллигентном спокойствии цветовой палитры, композиционной уравновешенности.

Либеров работал не только над природными пейзажами: в его творчестве существует и наиболее характерный для «сурового стиля» индустриальный пейзаж. Для него свойственно воспевание силы и героизма человека в тяжелом процессе освоения природы. Однако, как и Завьялов, Либеров болезненно относился к нарушению человеком первозданности природы. В 1970-е годы, находясь в творческой поездке на севере Тюмени, работая над серией «Нефть Сибири», повествующей о процессе освоения недр сибирской земли и тяжелых трудовых буднях нефтяников, строителей и геологов, Либеров вместе с достоверным отражением сурового человеческого труда, мощи и величия земли размышлял и об уроне, наносимом окружающей среде в процессе освоения природы. Художник вспоминал: «Искренне хотел писать природу, преображенную трудом человека, но чаще всего видел отталкивающие факты. Особенно много бесчеловечного было в тайге, где добывают нефть и где идет борьба за жизнь и человека, и животного». В работах Либерова из серии «Нефть Сибири» звучит тревога — «доминирование естественного для нефти черного цвета транслирует, тем не менее, ощущение дисгармонии, вытеснения природы цивилизацией» [17]. Художник добивается передачи драматической



11. **А.Н. Либеров.**
Самотлорские
рождения.

1977.

Бумага, пастель.

74 x 99.

Омский областной музей

изобразительных

искусств имени

М.А. Врубеля.

Фото: goskatalog.ru

интонации через холодный, мрачный дымчато-серый колорит, а также благодаря композиционному построению, выявляющему несоизмеримые масштабы человека и природы, которое, однако, несет в себе ощущение беспомощности природы перед силой человека, чувство опустошения и горечи за судьбу богатейшего края («Самотлорские рождения», 1977, рис. 11).

Природа для Либерова являлась главной движущей силой, и это трепетное отношение к ней он стремился передавать в каждом своем произведении. Природное и человеческое начала в его пейзажах едины («Ноябрь», 1990–1991). Среди художников «сурового стиля» Либерова выделяет техника, в которой

он предпочитал работать, — пастель. «У меня отношение к пастели, как у живописца, хотя технику эту относят к графической» [18]. Пастель помогала художнику передавать характер и настроение пейзажа, выражать тонкие световые нюансы, подчеркивать ту или иную атмосферу: неяркий лунный свет в зачарованном зимнем лесу («Зимний пейзаж с месяцем»), пробудившуюся ото сна природу и тот не сравнимый ни с чем весенний аромат, раздающийся в воздухе («Вербна зацвела», 1980-е, рис. 12). Пастельные произведения Либерова высоко оценивались современниками, отмечались высокими наградами и до сих пор остаются важным эстетическим ориентиром для новых авторов. «Нужно много



работать, много писать, ходить на этюды. И только тогда это будет не от лукавого, а от сердца. Лучше получается, когда состояние природы и собственное душевное состояние перекликаются, и ты говоришь в своих работах так, как тебе хотелось бы, ты поешь собственную песню. Именно в этом я вижу смысл творчества, смысл своего искусства»², — говорил художник.

Произведения упомянутых в статье художников объединяет нечто большее, чем географическая принадлежность к одной большой территории или особенности пластического языка. Их связывают

традиции пейзажной русской живописи XIX века, воплотившиеся в умении «отыскать в самом простом и обыкновенном те интимные, глубоко трогательные, часто печальные черты, которые так сильно чувствуются в нашем родном пейзаже и так неотразимо действуют на душу» [19]. Эти пейзажи глубоко лиричны и пронизаны безграничной любовью и уважением к родной земле.

Выводы

В заключение важно еще раз подчеркнуть, что, несмотря на особенности художественного

12. **А.Н. Либеров.**

Верба зацвела.

1980-е.

Бумага на картоне,
пастель.

Частное собрание.

Фото: dzen.ru

² Ромащенко А. Алексей Либеров: сила в природе // Омская земля [сайт]. 28.09.2018.
URL: <http://omsk.land/culture/aleksej-liberov-sila-v-prirode/> (дата обращения: 21.10.2022).

языка, схожесть образов и идей, произведения художников «сурового стиля» не являлись стилистически тождественными. «Суровый стиль» выражался в творчестве одних художников более явно, в искусстве других звучал более приглушенно. Каждый сибирский художник, творивший в русле и в хронологических рамках «сурового стиля», шел своим путем. Каждый выбирал для себя свою личную ведущую тему, берущую начало в детских впечатлениях, воспоминаниях, в семье, в годы студенчества, над которой затем трудился всю жизнь. У каждого имелся свой приоритетный жанр. Каждый придавал своим произведениям то или иное настроение, используя различные техники и материалы. Но отличительные черты той новой, «суровой» стилистики в искусстве, такие как обобщенность форм, выразительный контур, масштабность и лаконичность композиции, которые они однажды применили в своем творческом методе, оставались с ними уже навсегда. Пейзажи сибирских художников, испытавших влияние «сурового стиля», отличает внимательное отношение к колориту и планомерная работа с цветом. Цвет давал возможность построения и организации пространства внутри картины, задавал особую тональность, работал на идею живописного полотна. Через свои произведения сибирские худож-

ники, опираясь на стилистические особенности «сурового стиля», постепенно формировали визуальный облик Сибири, добиваясь наиболее полного раскрытия образа родной земли: ее действительности, жителей, природы — таким, каким это всё являлось на самом деле.

Для «сурового» пейзажа более характерными являлись индустриальные и урбанистические виды. Однако сибирские художники смогли адаптировать этот стиль к жанру пейзажа через изображения суровых природных условий жизни тружеников земли. Пейзажи, создаваемые сибирскими живописцами с опорой на визуальные черты «сурового стиля», несли в себе отражение разнообразных сибирских ландшафтов, ставших местом освоения человеком: тайга, степи, реки, поля. Они могли сюжетно различаться между собой, но вместе с тем были объединены общим настроением и пониманием жизни своего региона, передавали правду жизни и были абсолютно лишены надуманных визуальных эффектов, приукрашивающих действительность. Сибирская живопись 1960-х и последующих лет отражала столичные тенденции, а «суровый стиль» нашел органичное воплощение в творчестве талантливых сибирских художников, ставших классиками изобразительного искусства региона.

Список источников

1. Сарабьянов Д.В. Николай Андронов. Живопись, монументальное искусство. М.: Советский художник, 1982. 134 с.
2. Морозов А.И. Поколения молодых. Живопись советских художников 1960–1980-х годов. М.: Советский художник, 1989. 252 с.
3. Ягодковская А.Т. От реальности к образу: духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 60–70-х гг. М.: Советский художник, 1985. 183 с.
4. Каменский А.А. Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989. 334 с.
5. Манин В.С. Русская живопись XX века : в 3 т. Т. 3. М.: Аврора, 2007. 552 с.
6. Кантор А.М. Советская живопись на рубеже 70–80-х годов // Советское искусствознание, 82. Вып. 1 (16). М.: Советский художник, 1983. С. 5–31.
7. Муратов П.Д. Изобразительное искусство Томска. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1974. 80 с.
8. Степанская Т.М. Очерки истории искусства Алтая. Барнаул: [б. и.], 2009. 217 с.
9. Шишин М.Ю. Жизнь и живопись Геннадия Борунова. Барнаул: Алтапресс, 2008. 140 с.
10. Красноцветова Л.Г. Некоторые особенности образной системы произведений Г.Ф. Борунова // Материалы научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Г.И. Гуркина (18–19 октября 1995 г.). Барнаул: [б. и.], 1996. С. 69–72.
11. Мурзин А.Э., Мурзина И.Я. «Суровый стиль» Урала: к вопросу о советском мифе в изобразительном искусстве 1960-х годов // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2022. № 1 (52). С. 72–77. <https://doi.org/10.25628/UNIIP.2022.52.1.012>.
12. Мушникова Е.А. Творческое наследие алтайского художника Геннадия Федоровича Борунова // Искусство Евразии. 2017. № 1 (4). С. 69–79. <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.004>.
13. Вишневская О.Б., Терехова М. Образы природы в произведениях Геннадия Федоровича Борунова // Культурное наследие Сибири. 2019. Т. 1. № 19. С. 76–85. URL: <http://journal.asu.ru/knc/article/view/6854> (дата обращения 21.10.2022).
14. Петунина Ю.М. Шушенское в творчестве Бориса Рязова // Шестые Рехловские чтения. Сборник материалов научно-практической конференции / отв. ред. В.И. Терентьева. Шушенское: [б. и.], 2020. С. 114–118.

15. Герман Завьялов. Живопись: альбом-каталог / сост. и автор вступ. статьи Л.И. Овчинникова. Томск: [б. и.], 2017. 66 с.
16. Гуменюк А.Н. Академическая традиция в пейзажном творчестве А.Н. Либерова // Творческая личность мастера и его роль в художественной культуре региона : сб. материалов I Всесиб. науч.-практ. конф. / редкол.: М.Ю. Шишин, Н.С. Царева, Л.В. Корникова, Т.В. Трояновская. Барнаул: Алтайский дом печати, 2019. С. 45–51.
17. Панюкова О.И., Пушина Л.А., Мовсумзаде Э.М., Захарова Е.П. Сибирь в галерее нефтяных пейзажей мира // История и педагогика естествознания. 2014. № 3. С. 53–56.
URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sibir-v-galeree-neftyanyh-peyzazhey-mira> (дата обращения 19.10.2022).
18. Лузянина Г.Е. А.Н. Либеров и современная Омская пастель // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. № 4. С. 125–133. <https://doi.org/10.24412/cl-35763-2020-4-124-133>.
19. Мастера искусства об искусстве: избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 7 т. Т. 7: Искусство народов СССР. XIX–XX вв. / под ред. А.А. Федорова-Давыдова, Г.А. Недошивина. М.: Искусство, 1970. 654 с.

References

1. Sarabyanov, D.V. (1982) *Nikolay Andronov. Painting, monumental art*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
2. Morozov, A. I. (1989) *Generation of the Young. Painting of Soviet artists of 1960s — 1980s*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
3. Yagodovskaya, A.T. (1985) *From reality to image: the spiritual world and the object-spatial environment in painting of the 60s–70s*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
4. Kamensky, A.A. (1989) *Romantic montage*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
5. Manin, V.S. (2007) *Russian painting of the twentieth century*, in 3 volumes, vol. 3. Moscow: Avrora. (In Russ.)
6. Kantor, A.M. (1983) 'Soviet painting at the turn of the 70–89s', *Soviet art criticism* - 82, Issue 1 (16). Moscow: Sovetskiy khudozhnik, pp. 5–31. (In Russ.)
7. Muratov, P.D. (1974) *Fine art of Tomsk*. Novosibirsk: Zapadno-Sibirskoye knizhnoye izdatel'stvo. (In Russ.)
8. Stepanovskaya, T.M. (2009) *Essays on the history of Altai art*. Barnaul: s.n. (In Russ.)
9. Shishin, M.Y. (2008) *Life and paintings of Gennady Borunov*. Barnaul: Altapress. (In Russ.)
10. Krasnotsvetova, L.G. (1996) 'Some features of the figurative system of G.F. Borunov', in *Proceedings of the scientific conference dedicated to the 125th anniversary of the birth of G.I. Gurkin (October 18–19, 1995)*. Barnaul: s.n., pp. 69–72. (In Russ.)
11. Murzin, A.E. and Murzina, I.Ya. (2022) 'The "severe style" of the Urals: on the question of the Soviet myth in the visual arts of the 1960s', in *Akademicheskij vestnik UralNIIProekt RAASN = Academic Bulletin UralNIIProekt RAASN*, (1), pp. 72–77. doi:10.25628/UNIIP.2022.52.1.012. (In Russ.)
12. Mushnikova, E.A. (2017) 'The creative heritage of the Altai artist Gennady Fedorovich Borunov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 69–79. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.004. (In Russ.)
13. Vishnevskaya, O.B. and Terekhova, M.I. (2019) 'The images of the nature in the works of Gennadii F. Borunov', *Kul'turnoye naslediyе Sibiri = Cultural heritage of Siberia*, 1(19), pp. 76–85. Available from: <http://journal.asu.ru/knc/article/view/6854> (accessed 21.10.2022). (In Russ.)
14. Petunina, Yu.M. (2020) 'Shushenskoye in the work of Boris Ryauzov', in Terentiev, V.I. (ed.) *Sixth Rekhlov Readings* [Conference proceedings]. Shushenskoye: s.n., pp. 114–118. (In Russ.)
15. Ovchinnikova, L.I. (2017) *German Zavyalov. Painting* [Album-catalog]. Tomsk: s.n. (In Russ.)
16. Gumenyuk, A.N. (2019) 'Academic tradition in the landscape art of A.N. Liberov', in Shishin, M.Yu., Tsareva, N.S., Kornikova, L.V. and Troyanovskaya, T.V. (eds.) *The creative personality of the master and his role in the artistic culture of the region* [Conference proceedings]. Barnaul: Altayskiy dom pechaty, pp. 45–51. (In Russ.)
17. Panyukova, O.I., Pushina, L.A., Movsum-Zade, E.M. and Zakharova, E.P. (2014) 'Siberian landscape in gallery landscape of oil world', *History and pedagogy of natural science*, (3), pp. 53–56. Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/sibir-v-galeree-neftyanyh-peyzazhey-mira> (accessed 19.10.2022). (In Russ.)
18. Luzyanina, G.E. (2020) 'A. Liberov and modern Omsk pastel', *Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka = Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*, (4), pp. 125–133. doi:10.24412/cl-35763-2020-4-124-133. (In Russ.)
19. Fedorov-Davydov, A.A. and Nedoshivin, G.A. (eds.) (1970) *Masters of art about art: selected excerpts from letters, diaries, speeches and treatises*, vol. 7: The Art of the Peoples of the USSR. 19th – 20th centuries. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)

Информация об авторе

Борунова Виктория Александровна, заведующая сектором информационных технологий, Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация, borunovavictoria@gmail.com.

Information about the author

Victoria Aleksandrovna Borunova, Head of the information technology sector, State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation, borunovavictoria@gmail.com.

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

Статья поступила в редакцию 21.11.2022; одобрена после рецензирования 30.12.2022; принята к публикации 02.12.2022.

The article was received by the editorial board on 21 November 2022; approved after reviewing on 30 November 2022; accepted for publication on 02 December 2022.



Научная статья
УДК 736+679.87(282.247.42)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.004

Фаберже, Коноваленко и уральские камнерезы: миф и история



Будрина Людмила Алексеевна

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург,
Российская Федерация
ludmila.budrina@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8099-5292>, Researcher ID: H-8280-2017, Scopus
ID: 57194771064

Аннотация. Статья обращается к истории отечественного камнерезного искусства середины XX века, в центре внимания — техника объемной мозаики и традиции ее применения. Актуальность статьи обусловлена сложившейся и активно транслируемой схемой преемственности и художественного превосходства разных российских центров, опирающейся на устаревшие подходы к рассмотрению отечественного камнерезного искусства и его истории. Согласно этой концепции, развитие объемной мозаики происходит по линии Фаберже — Коноваленко — петербургские мастера рубежа XX–XXI веков. Подобные высказывания многократно повторяются в публикациях, посвященных деятельности В. Коноваленко и истории «петербургской камнерезной школы». Между тем эта концепция представляется по меньшей мере неполной. Несмотря на наличие более ранних публикаций автора, посвященных этой проблеме, новое обращение к теме связано с необходимостью еще раз артикулировать пропущенные «звенья» в истории развития особого вида камнерезного искусства — фигурок, созданных в технике объемной мозаики. Актуальность этого высказывания подкрепляет состоявшийся летом 2022 г.— зимой 2023 г. в стенах Музея Фаберже (Санкт-Петербург) экспозиционный проект, в рамках которого впервые за много десятилетий за пределами Уральского региона представлены работы студентов художественно-ремесленного училища № 42 (ныне — Уральского техникума «Рифей»). Эти работы, выполненные по большей части в технике объемной мозаики, стали частью выставки произведений современных уральских камнерезов. Изложенная ретроспектива «уральской» линии развития этого направления, с отмеченными на ней точками пересечения с более популярными мастерами и центрами отечественного камнерезного искусства, наглядно доказывает размытость границ между «столицами» и «провинцией» в этом виде искусства.

Ключевые слова: камнерезное искусство, уральские камнерезы, Фаберже, училище «Рифей», Василий Коноваленко, Фонд семьи Шмотьевых

Для цитирования: Будрина Л.А. Фаберже, Коноваленко и уральские камнерезы: миф и история // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 58–71.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.004>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/920>.

Original article

Fabergé, Konovalenko and the Ural's stonecutters: myth and history

Ludmila A. Budrina

*Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation**ludmila.budrina@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8099-5292>, Researcher ID: H-8280-2017, Scopus ID: 57194771064*

Abstract. The article refers to the history of Russian stone-cutting art of the mid-twentieth century. The focus is on the technique of three-dimensional mosaic, the traditions of its application, and the continuity in the application. The relevance of the article is due to the established and actively broadcast scheme of continuity and artistic superiority of various Russian centres, based on outdated approaches to the consideration of Russian stone-cutting art and its history. According to this concept, the development of three-dimensional mosaics takes place along the line of Fabergé — Konovalenko — St. Petersburg masters of the turn of the 20th — 21st centuries. Such statements are repeated many times in publications devoted to the activities of V. Konovalenko and the history of the “St. Petersburg stone-cutting school”. Meanwhile, this concept seems to be at least incomplete. Despite the presence of earlier publications of the author devoted to this problem, a new appeal to the topic is connected with the need to once again articulate the missing “links” in the history of the development of a special stone-cutting art — figurines created using the technique of three-dimensional mosaic. The relevance of this statement is supported by the exhibition project that took place in the summer of 2022 — in the winter of 2023 in the Fabergé Museum (St. Petersburg). It showed the works of students of arts and crafts school No. 42 (now the Ural Technical School “Rifey”) for the first time in many decades, outside the Ural region. These works have become part of the exhibition of works by modern Ural stone cutters, most of the presented works are made in the technique of three-dimensional mosaics. The retrospective of the “Ural” line of development of this direction, with the marked points of intersection with more popular masters and centres of domestic stone-cutting art, clearly proves the transparency of the boundaries between the “capitals” and “province” in this form of art.

Keywords: stone cutting art, Ural stone carvers, Fabergé, professional school “Rifey”, Vasilii Konovalenko, Shmotev Family Foundation

For citation: Budrina, L.A. (2022) ‘Fabergé, Konovalenko and the Ural's stonecutters: myth and history’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 58–71. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.004. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/920>. (In Russ.)

Введение

Развитие русского камнерезного искусства, привлекавшее внимание ряда советских исследователей 1940–1980-х годов [1], еще ждет своего переосмысления. Его необходимость очевидна на фоне изменившихся идеологических установок, большей доступности документов, накопленного фактологического материала, а также в связи с необходимостью более аккуратного

позиционирования современной деятельности российских художников-камнерезов.

Наглядным примером особенностей и перекосов в изучении отечественного камнерезного искусства может служить подход к освещению деятельности уральских предприятий дореволюционного периода, представленный двумя основными направлениями анализа.

К первому можно отнести основной массив исследований, посвященных уральскому камнерезному искусству XIX века. Он опирается на историю императорской Екатеринбургской гранильной фабрики. Эта тенденция, заданная Б.В. Павловским [2] в середине прошлого века и закреплённая в его более поздней работе [3], во многом определила ракурс подхода следующих публикаций. Таковы, например, книги В.Б. Семёнова [4; 5; 6], опирающиеся в значительной степени на материалы из фондов ГАСО и РГИА. Эти ценные труды, к сожалению, не всегда содержащие корректные ссылки на документы, лишены стилистического анализа произведений и крайне редко дают представление о контексте работы этого предприятия.

Второе, существенно менее представленное направление затрагивает частные камнеобрабатывающие предприятия Екатеринбурга. Любопытно, что первые упоминания таких мастерских в советской литературе связаны с публикациями воспоминаний мастеров. Изданные в 1937 году, они предсказуемо несут определенную оценочную окраску, нивелируя роль торговцев и владельцев небольших фабрик [7].

В масштабном труде А.Е. Ферсмана уральской «кустарной промышленности самоцветного цветного камня» в 1850–1920-х гг. отведена небольшая глава [8, с. 165–177]. В качестве источника в ней, очевидно, выступает не названный здесь, но включенный в список литературы отчет П. Зверева. Любопытна ремарка автора «Очерков по истории камня» о том, что «очень интересная бытовая сторона этих промыслов освещена Д.Н. Маминим-Сибиряком (1890), П. Бажовым («Малахитовая шкатулка»), М.П. Мельниковым и др.» [8, с. 165]. В этом замечании обозначена основная проблема в изучении уральской камнерезной промышленности второй половины XIX века — смешение авторских позиций, литературных сказок и аналитических заметок.

Сформированный в это время образ уральского кустика «Данилы-мастера», активно культивируемый и поощряемый, в том числе и налоговым законодательством в сфере народных художественных промыслов, прочно закрепился во взгляде исследователей и широкой публики, накладывая свой тяжелый отпечаток на восприятие работ, даже созданных спустя 30 лет после исчезновения советского государства.

Прежде чем обратиться к вынесенной в заглавие статьи проблеме, необходимо обозначить настоящее положение дел в камнерезной отрасли Урала и России в XVIII — начале XX века. Отдельным аспектам этой проблемы посвящены как опубликованные, так и находящиеся в работе статьи

и книги автора, поэтому ниже постараемся дать максимально краткое изложение.

Камнерезное искусство Урала: придворная культура или народное ремесло?

Камнерезное искусство является в России заимствованным, как и многие другие виды декоративного искусства. Его появление в нашей стране тесно связано с деятельностью императора Петра I, чей указ положил начало работе Петергофской гранильной фабрики. Ее появление укладывается в привычную для Европы схему деятельности придворных камнерезных мастерских, существовавших при многих европейских дворах в XVI–XVIII столетиях. В следующие десятилетия, по мере разведки новых месторождений на Урале и Алтае, появляется принципиально новое явление: придворная по своей сути фабрика находится за несколько тысяч километров от двора. Эта ситуация характерна для императорских Екатеринбургской гранильной (1751, 2200 км от Петербурга) и Колыванской шлифовальной (1785, 3800 км). Статус придворной выражался не столько в наименовании фабрик «императорскими» (что было связано с принадлежностью к имуществу правящей семьи и подчинением Кабинету), сколько в системе заказов, финансирования, подготовки кадров (часть мастеров проходила обучение в Академии художеств). До последних десятилетий XIX века камнерезные фабрики работали почти исключительно по рисункам придворных архитекторов.

Эта практика способствовала созданию особой художественной атмосферы на предприятиях и вокруг них: даже не имея личного доступа к актуальным стилям и классическим образцам наследия, работники фабрик соприкасались с ними опосредованно. Сохранению наработанных традиций способствовало и сложение династий мастеров [9]. Это наглядно проявилось после реформы 1861 года, когда разошедшиеся по частным предприятиям работники фабрики обеспечили высокий уровень создаваемых здесь произведений. О том, насколько успешны были эти предприятия как на внутреннем (в том числе — столичном), так и на внешнем рынках, ранее неоднократно было рассказано в разнообразных публикациях [10; 11; 12]. Многие камнерезные предприятия из Екатеринбурга регулярно участвовали во всемирных выставках и получали награды¹.

К закату империи уральские камнерезы занимали ведущие позиции в отрасли. Помимо собственно Екатеринбургской фабрики (произведения которой нередко оправлялись в драгоценный металл у Фаберже), большого количества частных мастерских в Екатеринбурге и ближайших окрестностях,

¹ Budrina L. #РусскийКаменьНаВсемирныхВыставках [Видео-плейлист].
URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLkk7WzAZM1A9dSjn4QbX4DzQ2mJ4HeFeS>.

уральцы были представлены в столице. Патенты поставщика императриц были у А.И. Сумина (потомка уральской династии), в камнерезном ателье фирмы К. Фаберже (основанном в 1908 году) трудились выпускники Екатеринбургской художественно-промышленной школы П.М. Кремлёв, П. Дербышев, Н.В. Куликов. Свое предприятие, со временем успешно конкурировавшее с каменным направлением фирмы Фаберже, в 1902 году открыл в Петербурге А.К. Денисов-Уральский.

Приведенные выше факты заставляют иначе взглянуть на уральского мастера-камнереза, отложив в сторону устоявшийся шаблон «кустаря-самоучки».

Объемная мозаика в России начала XX века

Техника объемной мозаики, заключающаяся в создании фигуры из деталей, вырезанных из разных цветных камней, и известная в отдельных образцах еще с античности, получила новое развитие во флорентийской мастерской Великих герцогов в XVII веке. Чрезвычайная сложность исполнения, приводящая к долгому ожиданию окончания работ и высокой их стоимости, обусловила редкость обращения к ней европейских мастеров из других центров. История техники в Европе подробно рассмотрена в публикации 2011 года [13].

Новый интерес к созданию полихромных каменных скульптур приходится на последнюю четверть XIX — начало XX века. В это время флорентийские мастера демонстрируют подобные произведения на всемирных и национальных выставках, французские резчики показывают свои работы на Салонах [13, с. 17–18].

Карл Фаберже, известный своей восприимчивостью к разнообразным стилевым и техническим явлениям в декоративном искусстве, внедрил производство таких фигурок на своем предприятии. Стоит подчеркнуть: это заимствованная, не изобретенная им самим, как до сих пор утверждают некоторые авторы, техника. Феномену фигурок из разных цветных камней в наследии Фаберже посвящено немало трудов разного жанра, укажем лишь публикацию, содержащую каталог подобных работ этого предприятия [14, с. 50–85], созданных (согласно опубликованным архивным данным) в период 1908–1916 годов. Нельзя не указать на формирование сюжетного ряда предметов, для которых нередким было заимствование из тиражных изданий [15].

Еще одним российским производством, обращавшимся к этой технике, является предприятие А.К. Денисова-Уральского. Многогранная деятельность этого неординарного человека, соединившего в себе живописца, камнереза, организатора выставок и страстного пропагандиста Урала,

была продемонстрирована на выставке, приуроченной к 150-летию со дня рождения художника [16]. Одним из последних выставочных проектов Денисова-Уральского стала выставка специально подготовленной коллекции камнерезных скульптур «Аллегорические фигуры воюющих держав» (1915–1916) [17]. Ряд произведений из этого цикла был выполнен в технике объемной мозаики. Обращался к ней Денисов-Уральский и при создании скульптур разных птиц.

Возрождение объемной мозаики: В. Коноваленко или Урал?

Зародившаяся традиция применения русскими мастерами техники была остановлена революцией и последовавшими за ней событиями. Нет никаких сведений о создании подобных произведений в 1920-х — начале 1940-х годов. Однако техника не исчезла из репертуара отечественного камнерезного искусства.

В 1945 году в Свердловске (это название Екатеринбург носил в 1924–1991 годах) открылось Художественное ремесленное училище № 42. Главной задачей нового учебного заведения стала подготовка кадров для предприятий художественной промышленности, в основном — для завода «Русские самоцветы», преемника Екатеринбургской гранильной фабрики. Сохранившаяся работа студентов первого выпуска специальности «резчик по камню» свидетельствует о том, что техника объемной мозаики занимала важное место в подготовке будущих мастеров-камнерезов.

Крупная композиция «Урал кует Победу» (1948, рис. 1) создавалась под руководством Н.Д. Татарова (1887–1959) — одного из старейших на тот момент мастеров завода «Русские самоцветы». Он начал работать на Екатеринбургской гранильной фабрике подростком, принимал участие в создании знаковых мозаичных произведений, среди которых — карта Франции (1898–1900) и карта «Индустрия социализма» (1936–1937).

Созданное учащимися первого набора — Ю.Г. Абакумовым, (инициалы неизвестны) Анисимовым, В.П. Брызгаловым, В.П. Дергуновым, Ю.Н. Лебедевым, Г.Г. Суксиным, (инициалы неизвестны) Шумковым, — сложное крупное (54 x 101 x 62) произведение позволило продемонстрировать владение разными техниками и приемами работы с камнем. Так, в центре две фигуры рабочих, исполнены в технике объемной мозаики. Фоном им служит изображение индустриального пейзажа, сочетающее в себе приемы плоской и рельефной мозаики. Справа богатства уральских недр олицетворяет своего рода минералогическая горка — сочетание природных и частично обработанных образцов разнообразных цветных камней, представленных в виде нарочито хаотичного нагромождения.



1. Свердловское
ХРУ № 42,
рук. Н.Д. Татауров,
исп. Ю.Г. Абакулов,
(инициалы неизвестны)
Анисимов,
В.П. Брызгалов,
Ю.Н. Лебедев,
Г.Г. Суксин,
(инициалы
неизвестны) Шумков.
Урал кует победу.

1948.

Мозаика, резьба,
полировка.

Яшма, долерит,
поделочные камни,
металл.

54 x 101 x 62.

Музей Уральского
техникума «Рифей».

Фото: Е. Литвинов

Вероятно, обращение к забытой технике можно связать с выставкой «Урал — кузница оружия», прошедшей в Свердловске в 1944 году. Среди представленных на выставку Молотовской (Пермской) художественной галереей экспонатов были три камнерезные работы А.К. Денисова-Уральского: «Попугай», «Индюк» и «Аллегорическое изображение Германии», — выполненные в технике объемной мозаики [18, с. 22].

На смену ушедшему из жизни мастеру Татаурову пришел выпускник Московского художественного училища Владимир Юрьевич Рысин (1933–1998). Приехав в Свердловск, он окончил в 1950 году ХРУ № 42 по специальности «мастер-камнерез», в 1956–1962 годах работал на свердловском заводе «Русские самоцветы», а затем вернулся в свердловское училище уже в качестве преподавателя. На протяжении нескольких десятилетий произведения его учеников получали высшие награды за качество исполнения. За творческую работу по подготовке кадров и участие в выставках Владимир Юрьевич награжден 22 медалями ВДНХ и орденом «Дружбы народов».

Обращаясь к проблеме эволюции объемной мозаики, мы уже писали о том, что «в 1968 г. под

руководством Рысина в технике объемной мозаики была создана скульптурная группа «Данила-мастер и Хозяйка Медной горы» (Екатеринбург, музей Уральского техникума «Рифей», рис. 2). В ней учащиеся Г. Галати и А. Родыгин тонко обыграли переходы цвета в блоке яшмы, из которого выполнен каменный цветок — смысловой центр композиции, от красновато-коричневого до зеленого. Красные ноты усилены яркой сургучной яшмой рубахи мастера, а зеленый перекликается с нефритовым платьем Хозяйки» [13, с. 21]. Отметим трактовку объемов крупными свободными плоскостями.

Известно, что «в том же году дипломная работа еще одной ученицы Рысина Надежды Николаевны Сухачёвой (р. 1949) «Тяуткино зеркальце. По сказам П.П. Бажова» (1968, Екатеринбург, музей Уральского техникума «Рифей») была отмечена медалью «Юный участник ВДНХ»². Ранее мы отмечали, что «с 1974 г. Н.Н. Сухачёва работает в училище, передавая мастерство новым поколениям уральских камнерезов. Среди ее учеников — члены Союза художников, руководители известных мастерских»³.

В мастерских училища в 1960–1980-х годах появляется новое прочтение наборных фигурок.

² Будрина Л.А. Пять столетий объемной мозаики // Shmotiev A., Budrina L., Muntian T., Shokarev S. Heroes. History in Ural Stone Carving = Helde. Die Geschichte in Meisterwerken Uraler Steinkünstler = Geroy. Istoria v šedevrach uralskich kamnerезov. [Vaduz] Jekaterinburg: Liechtensteinisches Landesmuseum & ZOOM ZOOM FAMILY, 2016. P. 12–43.
URL: <http://stonecarving.ru/pyat-stoletiy-obemnoy-mozaiiki.html>.

³ Там же.

2. Свердловское
ХРУ № 42,
рук. В.Ю. Рысин,
исп. Г. Галати,
А. Родыгин.
**Данила-мастер
и Хозяйка Медной горы.**

1968.

Мозаика, резьба,
полировка.

Яшма, нефрит, змеевик.

39 x 42 x 37.

Музей Уральского
техникума «Рифей».

Фото: Е. Литвинов





3. Свердловское ХРУ № 42, рук. В.Ю. Рысин, исп. О. Гурченко, В. Залиев, В. Клюев, А. Рогозин, Н. Сухачёва. Уральский перепляс.

1988.

Мозаика, резьба, полировка.

Амазонит, лазурит, чароит, родонит, мрамор.

17 x 18 x 10;

16,8 x 8,8 x 9;

17,5 x 9 x 10.

Музей Уральского техникума «Рифей».

Фото: Л.А. Будрина

В отличие от привычной натуралистической трактовки учащиеся экспериментируют с более условной моделировкой фигур. К этому кругу работ можно отнести композицию «Уральский перепляс» (1988, рис. 3), созданную под руководством В.Ю. Рысина учащимися О. Гурченко, В.А. Залиевым, В.Ю. Клюевым, А.С. Рогозиным при участии Н.Н. Сухачёвой.

Также в 1970–1980-х разрабатываются более простые модели: из деталей простой формы (конусов, шайб, пирамид) создаются лаконичные и убедительные образы девушек в ярких сарафанах и косынках («Уральский хоровод», 1978, Екатеринбург, музей Уральского техникума «Рифей»).

Можно было бы предположить, что геометричность работ обусловлена их учебным характером, однако мы не можем исключить влияние функциональной производственной эстетики. В предыдущей публикации, посвященной схожей проблеме, уже было отмечено, что «в полной мере эта стилистика раскрыта в объемных мозаичных фигурках, созданных на свердловском заводе «Русские самоцветы» в 1980-х годах» [13, с. 22]. В рассчитанных на многократное повторение каменных сувенирах («Василиса», 1980-е, по эскизу В. Безденежных, Екатеринбург, частная коллекция, рис. 4) сложная техника была адаптирована к производственным условиям, поверхности трактованы крупными плоскостями. Можно утверждать, что «отличающиеся обобщенной моделировкой произведения свидетельствуют о поисках в области объемной мозаики» [13, с. 22].

Всплеск популярности работ фирмы К. Фаберже, связанный с целым рядом выставок и публикаций конца 1980-х — начала 1990-х, а также развитие частного коллекционирования в этой области привели к резкой смене эстетических ориентиров в уральской объемной мозаике. Как работы учащихся, так и произведения самостоятельных мастеров 1990-х — начала 2000-х отличаются натурализмом в трактовке деталей, возвращением к стилистике начала XX века.

Таким образом, можно уверенно констатировать существование в Свердловске-Екатеринбурге традиции обращения к технике объемной мозаики, которая непрерывно развивается на протяжении большей части прошлого века.

В 1950-х годах к созданию скульптур в технике объемной мозаики обратился ленинградский художник-сценограф и скульптор Василий Васильевич Коноваленко (1929–1989). Традиционно интерес Коноваленко к цветному камню связывают с работой над оформлением балета «Каменный цветок» в Кировском (Мариинском) театре, премьера которого состоялась в 1957 году. Во время подготовки этого проекта художник предпринимает ряд поездок по стране, знакомится с работой геологических партий. Итогом освоения нового материала стала единственная выставка на родине, состоявшаяся в 1973 году в Русском музее. На выставке были представлены десять композиций, в основном — многофигурных, сюжетно связанных с прошлым

4. Завод «Русские самоцветы», эскиз

В. Безденежных. Василиса.

1980-е.

Мозаика, резьба, полировка.

Поделочные камни, металл⁴

⁴ Уральские камнерезные изделия. М.: Внешторгиздат, б/г. С. 6.



**5. Выставка
«Русский эпос в камне.
Произведения
современных уральских
камнерезов»**

в Музее Фаберже
(Санкт-Петербург),
2022–2023.

Фото: Л.А. Будрина

России, в которых гротескная трактовка персонажей сочетается с подчеркнутой жанровостью сцен.

Прозвучавшее в выпущенном к выставке небольшом буклете [19] упоминание камнерезной деятельности Карла Фаберже (в качестве создателя уникальных работ рубежа XIX–XX веков) трансформировалось в публикациях, появившихся в последние 20 лет, в четкое указание на преемственность. В качестве характерного образца можно привести высказывание одного из теоретиков «петербургской камнерезной школы» Антона Ананьева: «Среди тех немногих мастеров-камнерезов, которые с горем пополам заполняли огромную, почти семидесятилетнюю лакуну, образовавшуюся в русском камнерезном искусстве после 1917 г., Коноваленко

является фигурой поистине титанического масштаба. Он подхватил рвущуюся нить традиции — и в этом его основная заслуга. Его творчество является самым массивным звеном в цепочке, тянущейся от Фаберже к творениям мастеров 1990–2000-х гг.» [14, с. 297]. Сформулированная в высказывании А. Ананьева линия преемственности (Фаберже — Коноваленко — петербургские мастера 1990–2000-х), концепция, приобретшая широкую популярность благодаря целому ряду разных публикаций [20, с. 39–40; 21, с. 16], полностью вытеснила уральских мастеров из истории русского камнерезного дела советского времени.

Между тем объемная мозаика как особое направление в обработке цветного камня



**6. Камнерезный дом
Алексея Антонова,
И. Голубев,
Ф. Хайрланамов,
Н. Скрипин,
И. Голохвастов,
А. Меркурьева,
П. Ветров.**

Святогор и Микула.

2011.

Мозаика, резьба,
полировка.

60 x 65 x 45.

Поделочные камни,
металл.

Фонд семьи Шмотьевых.

Фото: Е. Литвинов

на Урале сохранялась и развивалась. Специфика Свердловска советского времени — закрытого центра оборонной промышленности — практически исключала развитие индивидуальных мастерских до конца 1980-х годов. Однако с первыми ростками свободного рынка мастера начали создавать разнообразные работы. Часто в объемной мозаике они шли за образцами К. Фаберже (выставки и приуроченные к ним публикации позволяли знакомиться с ранее малодоступными произведениями). В качестве примера можно привести скульптуру «Капиталист» О.Н. Александрова (1994, Екатеринбург, Музей истории камнерезного и ювелирного искусства), представляющую собой близкую интерпретацию фигурки «Джон Буль», созданной в 1908 году мастерами Фаберже. Постепенно растет мастерство уральцев, меняются подходы к композиционным решениям.

Итоги и заключение

Своеобразным итогом развития объемной мозаики в творчестве уральских мастеров можно считать выставку «Русский эпос в камне» (рис. 5), которая была организована в Музее Фаберже (Санкт-Петербург) при участии Фонда семьи Шмотьевых (Екатеринбург). На выставке были представлены несколько камнерезных работ предприятий К. Фаберже и А. Денисова-Уральского из собрания петербургского музея. Историю освоения техники в стенах училища № 42 проиллюстрировали четыре выпускные работы разных лет (три из них упомянуты и проиллюстрированы в статье). Основу экспозиции составили 32 произведения из коллекции Фонда семьи Шмотьевых — одного из крупнейших собраний современного камнерезного искусства



7. Студия камнерезного искусства «Святогор», И. Голубев, С. Ширяев, А. Лебедев, А. Ушков, А. Атемасов, Д. Бабушкин, Д. Денисов, Д. Брезгин. Кочевники.

2016.

Мозаика, резьба, полировка.

Поделочные камни, металл.

75 x 64 x 68.

Фонд семьи Шмотьевых.

Фото: Е. Литвинов

в России и, пожалуй, единственного со столь активной выставочной и публикационной деятельностью [22; 23].

Как было отмечено в пресс-релизе выставочного проекта, «в экспозицию были включены произведения мастеров двух крупнейших предприятий Екатеринбурга, работающих над созданием художественных произведений из цветного камня: «Камнерезного дома Алексея Антонова» и студии камнерезного искусства «Святогор». «Камнерезный дом Алексея Антонова» вырос из созданной в 2000 году мастерской. Ее основатель окончил в 1991 году Художественное профессионально-техническое училище № 42, работал на екатеринбургском заводе «Русские самоцветы»⁵. На выставке представлены произведения, выполненные его мастерской в 2010–2014 годах в характерном

для этого предприятия многоцветном решении образов (рис. 6).

В том же источнике приведена информация и о второй мастерской, чьи работы представлены на выставке: «Студия камнерезного искусства «Святогор» отсчитывает свою историю с 1996 года. За время существования она сменила несколько названий и руководителей, однако ядро творческого коллектива мастерской удалось сохранить. Сегодня во главе предприятия находятся Григорий Пономарёв и Иван Голубев, выпускники Уральского архитектурно-художественного университета. На выставке представлены более 20 работ студии 2012–2020 годов, в том числе авторские работы одного из ее руководителей. Предприятие не только выполняет крупные композиции в технике объемной мозаики, но и создает более

⁵ Русский эпос в камне. Произведения современных уральских камнерезов // Сайт Фонда семьи Шмотьевых. 24.06.2022. URL: <https://shmotevfoundation.ru/project/21>.



8. И. Голубев.
Атаман.
2020.
Мозаика, резьба,
полировка.
Дымчатый кварц,
известняк, иск. камни.
58 x 47 x 32.
Фонд семьи Шмотьевых.
Фото: А. Павлов

камерные работы, построенные на внимании к особенностям природного материала»⁶. Характерным примером свободного пространственного решения многофигурной композиции является работа «Кочевники» (рис. 7).

Наряду с коллективными работами мастерских на выставке продемонстрированы авторские работы Ивана Голубева — одного из руководителей студии «Святогор». Примером необычного сочетания разных подходов служит одна из последних по времени создания работ — скульптура «Атаман» (рис. 8). Образ пожилого воина создан из блоков горного хрусталя, дымчатого кварца, кварца с хлоритовой щеткой — технически это

объемная мозаика, однако образ здесь построен не на привычном контрасте дополняющих деталей из разных камней, а на нюансах одного минерала.

В заключение еще раз отметим, что историю развития отечественного камнерезного искусства необходимо рассматривать с учетом влияния времени на обращавшихся к ней исследователей, а также иметь в виду взаимосвязанность разных центров обработки цветного камня и внешний контекст. Нарушение этих принципов ведет к искажению подлинной картины и появлению разнообразных мифов, не имеющих под собой документальной опоры.

Список источников

1. Винокуров С.Е. Камнерезное искусство Урала VIII–XX веков: исследователи, исследования и перспективы // Художественные чтения : материалы X Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 275-летию уральской лаковой росписи по металлу, 21–22 октября 2021 г. Нижний Тагил: Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал», 2021. С. 78–98.
2. Павловский Б.В. Камнерезное искусство Урала. Свердловск: Свердловское книжное издательство, 1953. 152 с.
3. Павловский Б.В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. М.: Искусство, 1975. 132 с.
4. Семёнов В.Б., Тимофеев Н.И. Екатеринбургская гранильная фабрика: 1861–1917. Екатеринбург: ИГЕММО Lithica, 2003. 496 с.
5. Семёнов В.Б., Тимофеев Н.И. Екатеринбургская камнерезная и антиковая фабрика: 1805–1861. Екатеринбург: ИГЕММО Lithica, 2003. 752 с.
6. Семёнов В.Б., Тимофеев Н.И. Книга резного художества. Екатеринбург: ИГЕММО Lithica, 2001. 144 с.
7. Ратушный П.И. Счастливые камни: рассказы гранильщииков и камнерезов. Челябинск: Челябингиз, 1937. 206 с.
8. Ферсман А.Е. Очерки по истории камня. В 2-х томах. Т. 2. М.: Издательство Академии наук СССР, 1961. 372 с.
9. Будрина Л.А. Династия камнерезов Суминых: от гранильщика императорской фабрики до поставщика императрицы // Поставщики Императорского двора : материалы XIX Царскосельской научной конференции / ред. И.К. Ботт. СПб.: Серебряный век, 2013. С. 50–58.
10. Зайцев Г.Б. Ювелирное искусство дореволюционного Екатеринбурга. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2001. 112 с.
11. Будрина Л.А. Забытые имена уральского камня: Иван Сергеевич Стебаков // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2014. Т. 16. № 2 (127). С. 172–187.
12. Будрина Л.А. Ювелирная мастерская В.И. Липина в Екатеринбурге: забытое наследие уральских ювелиров // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 28. С. 106–118. <https://doi.org/10.17223/22220836/28/10>.
13. Будрина Л.А. Объемная мозаика в камнерезном искусстве: европейская традиция до и после Фаберже // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2012. № 1 (99). С. 6–24.
14. Скурлов В., Фаберже Т., Илюхин В.К. Фаберже и его продолжатели. Камнерезные фигурки «Русские типы». СПб.: Лики России, 2009. 640 с.

⁶ Там же.

15. Овчинников М.В. К вопросу о роли тиражного искусства в творческом процессе фирмы Фаберже // Ювелирное искусство XIX – начала XX века : материалы Международной научной конференции Музея Фаберже в Санкт-Петербурге, 20–22 сентября 2018 года / отв. ред. К.В. Проничева. СПб.: Культурно-исторический фонд «Связь времен», 2019. С. 73–79.
16. Будрина Л.А. «...Более, чем художник...»: к 150-летию со дня рождения Алексея Козьмича Денисова-Уральского : научный каталог выставки в Екатеринбургском музее изобразительных искусств, 19 февраля – 18 мая 2014 г. Екатеринбург: ЕМИИ, 2014. 84 с.
17. Будрина Л.А. Аллегорическая карта: Первая мировая война в камнерезных работах А.К. Денисова-Уральского // Уральский исторический вестник. 2014. № 1 (42). С. 82–88.
18. Художественная выставка «Урал – кузница оружия» : каталог. Свердловск: Свердловское областное государственное издательство, 1944. 24 с.
19. Пушкарёв В.А. В. Коноваленко. Ювелирные работы из самоцветов. М.: Советская Россия, 1973. 18 с.
20. Арцинович М. Петербургский стиль в камнерезном искусстве. СПб.: Артиндекс, 2013. 176 с.
21. Мунтян Т. Скульптор Василий Коноваленко. Во власти камня // Василий Коноваленко. Во власти камня : каталог выставки. Москва: Музеи Московского Кремля. 2016. С. 11–43.
22. Shmotiev A., Budrina L., Muntian T., Shokarev A. Heroes. History in Ural Stone Curving. [Vaduz] Jekaterinburg: Liechtensteinisches Landesmuseum & ZOOM ZOOM Photographers, 2016. 240 p.
23. Будрина Л., Гарник Т., Колле Е. Русский дух. Произведения из цветного камня современных мастеров из коллекции семьи Шмотьевых / ред., сост. Л.А. Будрина. Екатеринбург: Фонд семьи Шмотьевых & Е.Л. Литвинов, 2020. 160 с.

References

1. Vinokurov, S.E. (2021) 'Stone carving art of the Urals of the 18th – 20th centuries: researchers, research and prospects, in *Khudoyarovsky readings* [Conference proceedings]. Nizhny Tagil: Nizhny Tagil Museum-Reserve "Gornozavodskoy Ural", pp. 78–98. (In Russ.)
2. Pavlovsky, B.V. (1953) *Stone-cutting art of the Urals*. Sverdlovsk: Sverdlovskoe knizhnoe izdatel'stvo. (In Russ.)
3. Pavlovsky, B.V. (1975) *Decorative art of industrial Urals*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
4. Semenov, V.B. and Timofeev, N.I. (2003) *Ekaterinburg Lapidary Factory: 1861–1917*. Ekaterinburg: Lithica. (In Russ.)
5. Semenov, V.B. and Timofeev, N.I. (2003) *Ekaterinburg stone-cutting and antic factory: 1805–1861*. Ekaterinburg: Lithica. (In Russ.)
6. Semenov, V.B. and Timofeev, N.I. (2001) *The book of the stone-carving art*. Ekaterinburg: IGEMMO Lithica. (In Russ.)
7. Ratushnyy, P.I. (1937) *Lucky stones: tales from lapidars and stonecutters*. Chelyabinsk: Cheljabgiz. (In Russ.)
8. Fersman, A.E. (1961) *Essays on the history of stone*, in 2 volumes, vol. 2. Moscow: Academy of Sciences of the USSR. (In Russ.)
9. Budrina, L.A. (2013) 'The Sumin dynasty of stonecutters: from a cutter of the imperial factory to the supplier of the empress', in Bott, I.K. (ed.) *Suppliers of the Imperial Court* [Materials of the 19th Tsarskoye Selo Sci. Conf.]. Saint Petersburg: Serebrianyi vek, pp. 50–58. (In Russ.)
10. Zaitsev, G.B. (2001) *Jewelry art of pre-revolutionary Ekaterinburg*. Ekaterinburg: Ural University. (In Russ.)
11. Budrina, L.A. (2014) 'Ivan Sergeevich Stebakov: the life and creative work of an Ural stonecutter', *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts*, 16(2), pp. 172–187. (In Russ.)
12. Budrina, L.A. (2017) 'Jewelry atelier of Vasiliy Lipin at Ekaterinburg: forgotten heritage of Ural's jewelers', *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, (28), pp. 106–118. doi:10.17223/22220836/28/10. (In Russ.)
13. Budrina, L.A. (2012) 'Three-dimensional mosaics in stone sculpture: European tradition before and after Fabergé', *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts*, (1), pp. 6–24. (In Russ.)
14. Skurlov, V.V., Fabergé, T.F. and Ilyukhin, V.N. (2009) *Fabergé and his followers*. Saint Petersburg: Liki Rossii. (In Russ.)
15. Ovchinnikov, M.V. (2019) 'In the role of Prints in the Design of Fabergé works', in Lopato, M.N. and Pronitcheva, K.V. (eds.) *Jewellery Art of the 19th and early 20th centuries* [Conference proceedings]. Saint Petersburg: The Links of Times Cultural and Historical Foundation, pp. 73–79. (In Russ.)
16. Budrina, L.A. (2014). *"More than an Artist": to the 150th anniversary of Alexei Kozmich Denisov-Uralsky* [An academic catalogue of the exhibition]. Ekaterinburg: Ekaterinburg Museum of Fine Arts. (In Russ.)

17. Budrina, L.A. (2014) 'Allegoric map: World War I in stone carving works by A.K. Denissoff-Ouralsky', *Ural Historical Journal*, (1), pp. 82–88. (In Russ.)
18. *Art Exhibition "Ural – smithy of victory"* (1944). Sverdlovsk: Sverdlovskoye oblastnoye gosudarstvennoye izdatel'stvo. (In Russ.)
19. Pushkarev, V.A. (1973). *V. Konovalenko. Jewelry works from the gems*. Moscow: Sovetskaya Rossiya. (In Russ.)
20. Artsinovich M. (2013). *Petersburg style of gemstone carving art*. Saint Petersburg: Artindex. (In Russ.)
21. Muntian, T. (2016). 'Sculptor Vasily Konovalenko. In the power of stone', in Sculptor Vasily Konovalenko. In the power of stone [Exhibition catalog]. Moscow: Moscow Kremlin Museums, pp. 11–43. (In Russ.)
22. Shmotiev, A., Budrina, L., Muntian, T. and Shokarev, S. (2016). *Heroes. History in Ural Stone Curving*. [Vaduz] Jekaterinburg: Liechtensteinisches Landesmuseum & ZOOM ZOOM Photographers. (In Engl., Germ., Russ., Chines.)
23. Budrina, L., Garnik, T., Colle, E. (2020). *Russian Soul. Contemporary coloured stone masterpieces from the Shmotev Family Collection*. Ekaterinburg: Shmotev Family Foundation & E.L. Litvinov. (In Engl. and Russ.)

Информация об авторе

Будрина Людмила Алексеевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация, ludmila.budrina@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8099-5292>, Researcher ID: H-8280-2017, Scopus ID: 57194771064.

Information about the author

Ludmila Alekseevna Budrina, Cand. Sc. (History of Art), Associate Professor, Chair of Art History and Museology, Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation, ludmila.budrina@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8099-5292>, Researcher ID: H-8280-2017, Scopus ID: 57194771064.

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

Статья поступила в редакцию 14.11.2022; одобрена после рецензирования 25.11.2022; принята к публикации 28.11.2022.

The article was received by the editorial board on 14 November 2022; approved after reviewing on 25 November 2022; accepted for publication on 28 November 2022.



Научная статья
УДК 736+679.87
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.005

Традиция изучения камнерезного искусства в СССР: взгляд из XXI века



Винокуров Сергей Евгеньевич ^{a, b}

^a Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург, Российская Федерация

^b Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация

^{a, b} serg.vinokuroff@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7548-8651>

Аннотация. В статье приводится историографический обзор отечественной научной традиции изучения камнерезного дела как отдельного вида искусства в XX веке. Представлен поэтапный путь развития научного знания и разработки подходов к одному из сложных видов декоративно-прикладного искусства. Исследование показало, что отечественную традицию изучения камнерезного искусства можно отсчитывать лишь с середины XX века, в статье также приводятся размышления о причинах такого активного внимания к обработке цветного камня именно в этот период. Материал построен по принципу обзора важнейших в данной области искусства публикаций и деятельности основных специалистов-искусствоведов с конца XIX столетия до настоящего времени. Так, в статье рассматриваются подходы авторов к материалу, проблемы, затронутые этими изысканиями, глубина их раскрытия в монографических изданиях, намечаются перспективные направления будущих или уже ведущихся исследований.

Ключевые слова: камнерезное искусство, российское искусствоведение, русское искусство, советское искусство, искусство Урала

Благодарности: исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-78-00029).

Для цитирования: Винокуров С.Е. Традиция изучения камнерезного искусства в СССР: взгляд из XXI века // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 72–81.

<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.005>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/924>

Original article

The tradition of studying stone carving art in the USSR: a view from the 21st century

Sergey E. Vinokurov ^{a, b}^a Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russian Federation^b Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation^{a, b} serg.vinokuroff@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7548-8651>

Abstract. The article provides a historiographical overview of the Russian scientific tradition of studying stone carving art as a separate art form in the 20th century. In accordance with the topic, the material represents a step-by-step path of the development of scientific knowledge and the development of approaches to one of the complex types of decorative art. The author concludes that the domestic tradition of studying stone carving art can be counted directly only from the middle of the 20th century, and also reflects on the reasons for such active attention to the processing of colored stone during this period. The material is based on the principle of reviewing the most important publications in the field of art under consideration and the activities of the main specialists-art historians from the end of the 19th century to the present. Thus, the article examines the researches' approaches to the material, the problems raised by these studies, the depth of their disclosure in monographic publications, outlines promising directions for the future or ongoing research.

Keywords: stone carving art, Russian art history, Russian art, Soviet art, art of the Urals

Acknowledgments: this work has been supported by the grants the Russian Science Foundation, RSF 22-78-00029.

For citation: Vinokurov, S.E. (2022) 'The tradition of studying stone carving art in the USSR: a view from the 21st century', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 72–81. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.005. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/924> (In Russ.)

Введение

Советский период в истории отечественного искусствоведения отмечен «открытием» целого ряда новых направлений для исследований, ранее редко привлекавших внимание специалистов. Одним из них является камнерезное искусство, чья история и специфика развития основных национальных школ и региональных центров привлекли внимание искусствоведов лишь в послевоенные десятилетия.

В настоящей статье предлагается взгляд на отечественную традицию изучения камнерезного искусства с начала XX века в контексте сложных социально-политических и культурных процессов, а также с учетом разницы идеологических

и методологических особенностей исследовательской деятельности отдельных специалистов или групп ученых. Отдельным блоком будет рассмотрена деятельность современных исследователей в контексте преемственности советской традиции и дальнейшего ее развития как особого направления в отечественном искусствоведении.

Актуальность предлагаемого обзора обусловлена необходимостью тщательного анализа проведенной специалистами работы по изучению камнерезного искусства, а также выявлением исследовательских лагун, определением степени идеологических и методологических подходов к изучению сложного материала, требующего от специалиста, помимо собственно искусствоведческого анализа

и постижения истории камнерезного дела, обязательного владения материаловедческой базой ввиду специфики этого вида прикладного искусства. Еще один фактор, обусловивший необходимость представленного в статье исследования, связан с заметно активизировавшейся в последнее десятилетие экспозиционно-выставочной и издательской практикой, посвященной камнерезному искусству. Каждый из таких проектов, с одной стороны, вносит существенный вклад в развитие знаний об обработке цветного камня различными художественными центрами. С другой — нередко эти проекты инерционно отражают неактуальный взгляд, присущий идеологии предыдущего периода, презентующего камнерезное искусство исключительно в русле народных художественных промыслов.

Дальнейшее изложение результатов исследования поделено на тематические блоки, хронологические границы которых совпадают как с социально-политическими переменами в истории государства, так и с основными этапами в отечественной традиции изучения камнерезного искусства. Объем научной статьи позволяет представить только ключевых исследователей и героев истории изучения камнерезного искусства и только основные их труды.

Дореволюционный период: первый подход к теме

Впервые в отечественной практике интерес к обработке цветного камня был проявлен составителями статистических отчетов и описаний «состояния отрасли» конца XIX века. Из таких изданий отметим наиболее известные труды, посвященные, что важно, именно Уралу. Среди них очерк «Обработка цветных камней в Екатеринбурге» [1] **Михаила Петровича Мельникова** (1856–1900) и статистический отчет «Гранильный промысел на Урале» [2] **Павла Николаевича Зверева** (?). В этих публикациях, построенных по описательному принципу на основе статистических сведений, нередко были замечания относительно характера выпускаемых работ и основ организации производства. Отметим, что статистический отчет П.Н. Зверева не только сыграл роль в качестве документа, но и послужил источником для очерков Д.Н. Мамина-Сибиряка, изданных всего два года спустя¹.

Несмотря на вышесказанное, можно констатировать, что до начала XX века нельзя говорить о сформированном профессиональном интересе к произведениям камнерезного искусства и творчеству мастеров.

Первые работы, связанные с попытками осмысления цветного камня в искусстве, будут изданы в первое десятилетие XX века в журнале «Старые годы» Санкт-Петербургским Кружком любителей русских изящных изданий. С 1907 по 1916 год здесь практически ежегодно публиковались статьи хранителя Галереи драгоценностей Императорского Эрмитажа **Армина барона фон Фелькерзама** (1861–1917). Среди публикаций автора, посвященных ювелирным изделиям в собрании Эрмитажа, выделяются материалы об определенных камнях в искусстве: о лазуревом камне [3], горном хрустале [4], халцедоне [5], авантюрине [6], мраморе [7].

Эти порой достаточно объемные статьи включают в себя историческую справку о традиции обработки материала, его свойствах, местах добычи и производства из него, представленных в собрании Эрмитажа, а также нередко — о месте камня на современном художественном рынке. Так, в статье об авантюрине барон отмечает, что этот камень несправедливо забыт в связи с появлением быстро набравшего популярность авантюринового стекла [6, с. 22–23]. Особым достоинством статьи Фелькерзама является его желание представить широту использования камня в искусстве, в связи с чем автор обращается к произведениям различных региональных центров и нередко даже пытается как объяснить сам интерес тех или иных народов к материалу, так и оценить художественные качества создаваемых ими произведений.

Нельзя не отметить, что такой «материаловедческий подход» значительно превалирует над опытами Фелькерзама в направлении анализа художественных свойств произведений в зависимости от используемых видов цветного камня.

Таким образом, можно заключить, что работы Фелькерзама являются в отечественной традиции изучения камнерезного искусства первым опытом. Отмеченный подход Фелькерзама к изучению произведений камнерезного искусства в связи с конкретным материалом, характеристиками и особенностями во многом будет продолжен в работах исследователей уже следующего периода развития отечественного искусствознания.

Первые десятилетия советской власти: материаловедческо-краеведческий этап

Исследовательская деятельность первых послереволюционных десятилетий, с одной стороны, характеризуется усилившейся активностью, с другой — во многом отражает состояние искусства обработки цветного камня в начале строительства советского государства. Так, нельзя предварительно

¹ «Самоцветы» Д.Н. Мамина-Сибиряка и рынок цветного камня в Екатеринбурге рубежа XIX–XX веков». Видеозапись публичной лекции Л.А. Будриной в Свердловской областной универсальной библиотеке им. В.Г. Белинского 8 февраля 2022 г. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wPTiilMeUT4> (дата обращения: 24.10.2022).

не отметить, что процесс национализации императорских фабрик (Петергофской и Екатеринбургской гранильных, Колыванской шлифовальной) на некоторое время затормозил производство камнерезных произведений на этих предприятиях. Частное производство, широко развитое, например, в Екатеринбурге, в первые десятилетия советской власти также претерпело значительные трансформации. Так, коллективизация, часто рассматриваемая на примере сельского хозяйства, не менее ярко выразилась и в создании артельных организаций. Пример этому — крупнейшая в 1920–1930-е годы на Среднем Урале артель «Цветные камни» с центром в городе Березовский, объединявшая гранильщики, ювелиров и камнерезов.

В 1920–1940-е годы публикационной активностью отличается минералог, академик РАН **Александр Евгеньевич Ферсман** (1883–1945). Его научные интересы не ограничивались исключительно областями минералогии, кристаллографии и геохимии. Обладавший хорошим литературным языком Александр Евгеньевич известен как один из деятельных популяризаторов научного знания.

В контексте настоящей статьи А.Е. Ферсман интересен в первую очередь своим активным вниманием к истории камнерезного искусства России. Так, уже в 1920 году издается его первый масштабный труд «Драгоценные и цветные камни России». В этой работе исследователь, помимо собственно описания минералогических богатств страны, нередко обращается к страницам истории камнерезного искусства, которые играют роль условного разрежения исключительно научных сведений. Тем не менее эти комментарии представляют собой интересные наблюдения об истории и современном состоянии отрасли и попытку его критического осмысления. Так, относительно художественной обработки гипсовых пород на территории западного склона Уральских гор и Приуралья Александр Евгеньевич замечает: «Хотя обработка селенита уже давно известна в ряде деревень Кунгурского и Красноуфимского уездов, тем не менее художественная сторона изделий стоит весьма низко, и банальность форм, некоторая грубость обработки и отсутствие сколько-нибудь художественного руководства заставляют серьезно подумать об улучшении этого вида камнерезного промысла» [8, с. 340–341].

Спустя два года будет издана небольшая монография А.Е. Ферсмана, написанная в соавторстве с геохимиком Николаем Ивановичем Влодавцом, «Государственная Петергофская гранильная фабрика в ее прошлом и настоящем» [9]. Эта книга, несмотря на скромный объем, по сути является первым в отечественном искусствознании

монографическим исследованием деятельности одной из императорских фабрик в исторической ретроспективе.

Однако наибольшее значение в контексте изучения камнерезного искусства играют «Очерки по истории камня», изданные спустя годы после смерти ученого в двухтомнике (1954 и 1961). Второй том [10] представляет собой авторскую версию развития русского камнерезного искусства и мировой культуры камня. Любопытно, что в своих описаниях деятельности императорских фабрик А.Е. Ферсман во многом опирается на сведения из отчетов ранее упоминаемых М.П. Мельникова и П.Н. Зверева, а также на другие краткие очерки второй половины XIX века². На протяжении второй половины XX — начала XXI века, несмотря на значительно изменившееся понимание деятельности императорских фабрик, это издание является одним из основных источников информации о камнерезном искусстве России.

Отметим, что, в отличие от предшественников, А.Е. Ферсману во многом удалось преодолеть материаловедческий подход в изучении камнерезного искусства и сосредоточиться на представлении его истории. Однако здесь же уточним, что эти исследования отличает отсутствие художественного анализа, а также наблюдений за стиливыми трансформациями русского камнерезного искусства.

В заключение этого блока не можем не отметить издаваемые в 1930–1940-е годы работы краеведческого и публицистического характера, сыгравшие большую роль в формировании интереса к цветному камню и произведениям камнерезного искусства в СССР. Среди авторов таких работ (помимо широко известных произведений П.П. Бажова, представляющих собой сказы и не являющихся источником научных сведений) особо отметим уральского журналиста и писателя **Порфирия Илларионовича Ратушного** (1887–1938) и его книгу очерков «Счастливые камни», построенную на воспоминаниях уральских гранильщиков и камнерезов [11]. Для современных специалистов эта работа выступает редким источником информации по истории обработки цветного камня в первые десятилетия Страны Советов и дореволюционный период.

Вторая половина XX века: между «искусством» и «промыслом»

«Уральское камнерезное искусство — одна из могучих и своеобразных ветвей русского народного прикладного искусства. Черты народности свойственны художественной обработке цветного камня на Урале на всем протяжении ее развития» [12, с. 5] — этими строками начинается первое непосредственно искусствоведческое

² Например: Краткий исторический очерк Петергофской гранильной фабрики. Санкт-Петербург: тип. Деп. уделов, 1872. 20 с.; Шарубин Н.Г. Культура камней и Петергофская гранильная фабрика. Санкт-Петербург: тип. В.В. Нусвальта, 1871. 14 с.

издание, посвященное камнерезному искусству Урала. Здесь впервые отчетливо прозвучала мысль, впоследствии ставшая штампом, о связи камнерезного искусства и народного прикладного творчества. В 1953 году была издана одна из ранних монографий будущего доктора искусствоведения, основателя уральской школы искусствознания **Бориса Васильевича Павловского** (1922–1989). Эта работа была подготовлена по результатам защиты одноименной кандидатской диссертации и, несмотря на выявленные сегодня фактические неточности и переоценку некоторых положений, до сих пор остается актуальной.

Как мы отмечали ранее, ценные сведения о камнерезном искусстве XVIII — начала XX столетия, собранные в силу ограниченных возможностей того времени, вкупе с монографическим характером издания, посвященного одному производству, позволили этой книге самим своим появлением, во-первых, обозначить область исследований для будущих поколений специалистов, а во-вторых, впервые определить художественную обработку цветного камня в качестве самостоятельно вида искусства [13, с. 79]. Тем не менее важно обратить внимание, что прозвучавшие здесь слова о «чертах народности» можно применить лишь к отдельным страницам масштабной истории камнерезного искусства Урала, на протяжении полутора столетий тесно связанного со столицей и актуальными европейскими художественными тенденциями³.

Книга Б.В. Павловского стала первой в длинном ряду вышедших в 1950–1960-х годах изданий, посвященных так называемым народным художественным промыслам⁴. Их подготовка, равно как и работа Павловского, были во многом обусловлены общими тенденциями в области художественной промышленности конца этого времени. Так, большую роль в этот период играл государственный заказ — как на непосредственное производство товаров художественной промышленности, так и на улучшение их качеств, в том числе художественных. Именно этот фактор способствовал появлению за менее чем два десятилетия полутора десятков работ, так или иначе обращающихся к различным традициям камнерезного искусства. Основным объединяющим их качеством стала подача материала через призму народных промыслов, где главенствующую роль играет

«народный гений». Эта тенденция, как показывал опыт изучения камнерезного искусства, никак не соответствует действительности, в которой крупнейшими мировыми камнерезными центрами становятся придворные мастерские и связанные с ними районы.

Любопытно, что в это же время впервые после Фелькерзама внимание на свои камнерезные коллекции обращает Государственный Эрмитаж. В 1960-е годы главный музей страны выпускает альбомы, посвященные произведениям русского и китайского резного камня⁵. Этот факт, пусть опосредованно, но всё же является иллюстрацией процессов, происходивших в самой художественной промышленности СССР и заметно влиявших на научную деятельность советских специалистов при формировании заказа на исследования различных направлений и видов декоративно-прикладного искусства.

На протяжении второй половины XX века многочисленными были и издания историко-краеведческого характера. Так, например, в это время активно начинают публиковать свои работы, посвященные Кольванской шлифовальной фабрике, алтайские исследователи⁶. Как и ранее, эти труды отличает литературность языка, тяга к превращению истории в увлекательные эссе, отсутствие художественно-стилистического анализа и поиска источников для проектов фабрики, а также частая попытка связать фабричное производство с «народными промыслами» и «народным гением».

Связующей линией между советским и современным периодами являются исследования 1970-х — начала 2000-х годов екатеринбургского историка-геомолога и писателя **Владислава Борисовича Семёнова**. Построенные на основе глубоких знаний минералогии и работе с обширными архивными материалами, его издания представляют собой уникальные труды, в которых сочетаются ранее описанные материаловедческие и историко-краеведческие подходы к изучению истории камнерезного искусства Урала. В.Б. Семёновым за 1970–2000-е годы был опубликован целый ряд монографий, посвященных цветному камню и его художественной обработке. Эти исследования демонстрируют преимущественно материаловедческий подход. Однако в каждом из них содержатся ценные сведения о работах

³ Об этом см.: Будрина Л.А. Александр Иванович Лютин и развитие рельефного натюрморта в камнерезном искусстве Урала // Художественная культура уральских заводов конца XVIII – первой половины XIX века : сб. докл. Всерос. науч.-практ. конф. (9–11 октября 2019 г.). Екатеринбург: ЕМИИ, 2019. С. 30–37.

⁴ См.: Лялицкая С.Д. Молотовские камнерезы. Москва: КОИЗ, 1955. 56 с.; Каплан Н. Русская народная резьба по мягкому камню. Москва: КОИЗ, 1955. 76 с.

⁵ См.: Кречетова М.Н. Резной камень Китая в Эрмитаже. Ленинград: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1960. 102 с.; Ефимова Е.М. Русский резной камень в Эрмитаже. Ленинград: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1961. 136 с.

⁶ См.: Савельев Н.Я. Алтайские камнерезы. Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1956. 72 с.; Родионов А.М. На крыльях ремесла: повествовательная хроника камнерезного дела на Алтае с 1786 г. и до наших дней. М.: Современник, 1988. 277 с. и др.

гранильных фабрик, частных предприятий и кустарных мастерских, послуживших отправной точкой для многих современных научных изысканий. Одним из последних крупных трудов автора стало вышедшее в 2003 году двухтомное издание, посвященное Екатеринбургской гранильной фабрике в XIX веке [14; 15].

В это же время большой вклад в изучение камнерезного искусства и художественное образование мастеров императорских фабрик внесли исследования камейного производства, проведенные **Юлией Освальдовной Каган**. В 2002 году в издании из серии «Старый Екатеринбург» были объединены ее многолетние наработки, построенные на изучении произведений из собрания Государственного Эрмитажа и других музейных собраний, а также обширных архивных данных [16].

Конец XX века — настоящее время: продолжение традиции и расширение исследовательских границ

Ранее мы упоминали, что «в кругу постперестроечных исследований истории художественной обработки цветного камня в дореволюционный период важное место занимают публикации **Наталии Михайловны Мавродиной** — старшего научного сотрудника и хранителя коллекции мозаик и произведений западноевропейского и русского камнерезного искусства Государственного Эрмитажа. Среди них отдельно можно выделить каталог 2007 года «Искусство русских камнерезов XVIII–XIX веков» [17]. Каталог знакомит с эрмитажной коллекцией камнерезных произведений русских императорских фабрик — Петергофской и Екатеринбургской гранильных и Колыванской шлифовальной. <...> Важным разделом каталога является аннотированный перечень произведений императорских фабрик, покинувших пределы России в последней четверти XVIII — начале XX столетия, составленный на основе доступных на 2007 год архивных данных и сведений из отечественных исследований» [13, с. 80].

Одной из последних работ Н.М. Мавродиной, о которой необходимо сказать, является справочник «Произведения русского камнерезного искусства за пределами России» [18], изданный в 2019 году Государственным Эрмитажем. Справочный формат издания определил специфику изложения материала. Основную часть книги предваряет краткая историографическая статья, включающая несколько примеров подношений предметов русского камнерезного искусства по случаю важных политических событий.

Русский резной камень в контексте российской дипломатии XVIII — начала XX века

является центральной темой исследований доцента Уральского федерального университета, кандидата искусствоведения **Людмилы Алексеевны Будриной** [13, с. 97]. Изданная в 2020 году монография «Малахитовая дипломатия» [19] была подготовлена на основе многочисленных выступлений на научных мероприятиях России и зарубежья, а также опубликованных статей, активной выставочной и просветительской деятельности. Нельзя не отметить авторскую концепцию, с точки зрения которой рассматриваются произведения. Она заключается в представлении предметов русского камня в качестве инструмента, участвующего в формировании образа государства. В более ранней публикации [20] нами уже проводилось сравнение работ Л.А. Будриной и Н.М. Мавродиной, на первый взгляд как будто говорящих об одном, а на поверку преследующих разные цели и по-разному презентующих результаты исследования. Особая роль малахитовых произведений и феномен популярности зеленого уральского камня на зарубежном художественном рынке закрепились в авторском определении «малахитовая дипломатия». Этим названием были объединены цикл публичных лекций и документальный фильм, презентованный в начале 2020 года⁷.

Актуальными направлениями научной деятельности Л.А. Будриной являются выяснение обстоятельств создания отдельных произведений камнерезного искусства, поиск источников моделей, изучение стилистических трансформаций и вопросов кросскультурных отношений в XVIII — начале XX века. Так, результатом одного из последних исследовательских проектов в области стилистики европейского, включая российское, камнерезного и ювелирного искусства стало издание монографии «Дальневосточная мечта европейских мастеров» [21]. Эта работа была выпущена автором настоящей статьи по итогам защиты кандидатской диссертации, подготовленной под руководством Л.А. Будриной.

Заключение

Подводя итог, повторим, что в статью вошли только наиболее крупные работы, посвященные истории развития камнерезного искусства. За рамками обзора остались отдельные публикации (статьи, заметки, публицистика) целого ряда авторов — Н.В. Боровковой, А.И. Голомзика, С.А. Клат, Т.В. Парнюк, А.И. Пестовой, М.Б. Чистяковой и т.д. Будучи часто специалистами в смежных областях, эти исследователи тем не менее внесли значительный вклад в создание объемной

⁷ Малахитовая дипломатия. Начало. Документальный фильм / автор проекта «Малахитовая дипломатия» и ведущая фильма Людмила Будрина. Екатеринбург, СООО «Культурное просвещение», 2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Lck4zH_m0Kw (дата обращения: 26.10.2022).

картины художественных процессов в области камнерезного искусства, актуализировали его ранее неисследованные страницы.

Отдельно необходимо отметить одну из самых серьезных лакун, актуальных для современных искусствоведов, — камнерезное искусство СССР. Если исследование камнерезного искусства XVIII — начала XX века, не исключая наличие отдельных пробелов, характеризуется достаточно глубокой степенью изученности, то иное положение складывается в области понимания истории и характера развития художественной обработки цветного камня в советский период. Это тем более удивительно, поскольку в годы СССР количество камнерезных предприятий увеличилось почти втрое по сравнению с дореволюционным периодом. Однако этот факт практически не способствовал увеличению внимания к деятельности советских камнерезов.

Так, «относительно деятельности Свердловского завода треста “Русские самоцветы” на сегодняшний день существует лишь одно издание — книга “Завод “Русские самоцветы” [22], опубликованная в 1976 г. Игорем Михайловичем Шакинко и упоминавшимся ранее В.Б. Семёновым (и ее переиздание 1982 г.), заказанная руководством завода к юбилею предприятия. В этом издании авторы рассматривают деятельность завода через призму советских пятилеток, обращая внимание преимущественно на характерные для эпохи вопросы успешного выполнения государственного заказа, качество и количество рационализаторских и изобретательских предложений» [13, с. 98]. Отмечаемый нами ранее перекося в сторону проблем производства, продиктованный

как заказом, так и спецификой самого времени, не позволил авторам работы сосредоточиться на осмыслении художественной составляющей деятельности завода [23; 24]. Однако, несмотря на это, вплоть до сегодняшнего дня книга остается единственным источником о деятельности завода в советское время и, главное, единственным крупным научным изданием, посвященным советскому периоду в истории камнерезного искусства.

Таким образом, истоки традиции изучения камнерезного искусства в России смело можно соотнести с периодом расцвета советского искусствознания послевоенных десятилетий. Более ранние труды представляют принципиально иной характер обращения к материалу, часто исключая анализ художественной составляющей и апеллирующий преимущественно к материалу (цветному камню), его истории, свойствам и т.д. Только начиная с 1950-х годов отмечается внимание специалистов-искусствоведов к художественным особенностям камнерезных работ, творчеству отдельных мастеров, специфике развития разных камнерезных центров. В этом контексте, с одной стороны, изыскания современных исследователей, могут восприниматься как продолжение начатой более полувека назад линии. С другой — современные возможности позволяют исследователям шагнуть далеко за пределы региональных или внутригосударственных источников. Это в том числе открывает перспективы для нового взгляда на развитие отечественного камнерезного искусства, позволяет соотносить его с мировыми тенденциями, давать обоснованные оценки уровня работ как старых, так и современных мастеров.

Список источников

1. Мельников М.П. Обработка цветных камней в Екатеринбурге, современное состояние этого промысла и его будущее // Горный журнал. 1885. Т. 2. С. 176–196.
2. Зверев П.Н. Гранильный промысел на Урале. Екатеринбург: Екатеринбург. уезд. земство, 1887. 124 с.
3. Фелькерзам А.Е. Лазуревый камень и его применение в искусстве // Старые годы. 1913, май. С. 22–32.
4. Фелькерзам А.Е. Горный хрусталь и его применение в искусстве // Старые годы. 1915, декабрь. С. 3–14.
5. Фелькерзам А.Е. Халцедон и его применение в искусстве // Старые годы. 1916, март. С. 3–18.
6. Фелькерзам А.Е. Авантюрин и его применение в искусстве // Старые годы. 1916, март. С. 19–23.
7. Фелькерзам А.Е. Мрамор и его применение в искусстве // Старые годы. 1916, декабрь. С. 99–116.
8. Ферсман А.Е. Драгоценные и цветные камни России. Т. 1. Петроград: 4-я Гос. тип., 1920. 420 с.
9. Ферсман А.Е., Влодавец Н.И. Государственная Петергофская гранильная фабрика в ее прошлом, настоящем и будущем. Петроград: Российская гос. академ. тип., 1922. 94 с.
10. Ферсман А.Е. Очерки по истории камня. В 2-х томах. Т. 2. М.: Издательство Академии наук СССР, 1961. 372 с.
11. Ратушный П.И. Счастливые камни: рассказы гранильщиков и камнерезов. Челябинск: Челябингиз, 1937. 206 с.

12. Павловский Б.В. Камнерезное искусство Урала. Свердловск: Свердловское книжное издательство, 1953. 152 с.
13. Винокуров С.Е. Камнерезное искусство Урала VIII–XX веков: исследователи, исследования и перспективы // Художаровские чтения : материалы X Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 275-летию уральской лаковой росписи по металлу, 21–22 октября 2021 г. Нижний Тагил: Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал», 2021. С. 78–98.
14. Семёнов В.Б., Тимофеев Н.И. Екатеринбургская гранильная фабрика: 1861–1917. Екатеринбург: Lithica, 2003. 496 с.
15. Семёнов В.Б., Тимофеев Н.И. Екатеринбургская камнерезная и антиковая фабрика: 1805–1861. Екатеринбург: Lithica, 2003. 752 с.
16. Каган Ю.О. Класс резного художества. Екатеринбург: Аква-Пресс: ИГЕММО «Lithica», 2002. 608 с.
17. Мавродина Н.М. Искусство русских камнерезов XVIII–XIX веков : каталог коллекции. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007. 560 с.
18. Мавродина Н.М. Произведения русского камнерезного искусства за пределами России : справочник. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. 160 с.
19. Будрина Л.А. Малахитовая дипломатия. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. 208 с.
20. Vinokurov S. Artworks of Russian Stone Carvers in the Diplomatic Service // *Quaestio Rossica*. 2021. Vol. 9. № 2. P. 761–767. <https://doi.org/10.15826/qr.2021.2.608>.
21. Винокуров С.Е. Дальневосточная мечта европейских мастеров. СПб.: Нестор-История, 2021. 208 с.
22. Шакинко И.М., Семёнов В.Б. Завод «Русские самоцветы». Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1976. 384 с.
23. Винокуров С.Е. Свердловский завод «Русские самоцветы» и Главювелирпром в 1960-е: к проблеме отношений // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 1 (24). С. 70–77. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.01.007>.
24. Винокуров С.Е., Будрина Л.А. «Красоту в жизнь». Развитие сувенирного ассортимента Свердловского завода «Русские самоцветы» в 1960-е годы // *Международный журнал исследований культуры*. 2022. № 2 (47). С. 43–57. https://doi.org/10.52173/2079-1100_2022_2_43.

References

1. Mel'nikov, M.P. (1885) 'Processing of colored stones in Ekaterinburg, the current state of this industry and its future', *Gornyj zhurnal = Mining Journal*, vol. 2, pp. 176–196. (In Russ.)
2. Zverev, P.N. (1887) *Cutting industry in the Urals*. Ekaterinburg: Ekaterinburgskoe uездное zemstvo. (In Russ.)
3. Felkerzam, A.E. (1913) 'Lapis lazuli and its use in art', *Starye gody = Old years*, May, pp. 22–32. (In Russ.)
4. Felkerzam, A.E. (1915) 'Rock crystal and its use in art', *Starye gody = Old years*, December, pp. 3–14. (In Russ.)
5. Felkerzam, A.E. (1916). 'Chalcedony and its use in art', *Starye gody = Old years*, March, pp. 3–18. (In Russ.)
6. Felkerzam, A.E. (1916) 'Aventurine and its use in art', *Starye gody = Old years*, March, pp. 19–23. (In Russ.)
7. Felkerzam, A.E. (1916) 'Marble and its use in art', *Starye gody = Old years*, December, pp. 99–116. (In Russ.)
8. Fersman, A.E. (1920) *Precious and colored stones of Russia*, vol. 1. Petrograd: 4-ya Gosudarstvennaya tipografiya. (In Russ.)
9. Fersman, A.E. and Vlodevec, N.I. (1922) *State Peterhof Lapidary Factory in its past, present and future*. Petrograd: Rossiyskaya gosudarstvennaya akademicheskaya tipografiya. (In Russ.)
10. Fersman, A.E. (1961) *Essays on the history of stone*, in 2 volumes, vol. 2. Moscow: Academy of Sciences of the USSR. (In Russ.)
11. Ratushnyy, P.I. (1937) *Lucky stones: tales from lapidars and stonecutters*. Chelyabinsk: Cheljabgiz. (In Russ.)
12. Pavlovsky, B.V. (1953) *Stonecarving art of the Urals*. Sverdlovsk: Sverdlovskoe knizhnoe izdatel'stvo. (In Russ.)
13. Vinokurov, S.E. (2021) 'Stone-cutting art of the Urals in the 18th – 20th centuries: observations, research and perspectives', in *Khudoyarov readings* [Conference proceedings]. Nizhny Tagil: Nizhny Tagil Museum-Reserve "Gornozavodskoy Ural", pp. 78–98. (In Russ.)
14. Semenov, V.B. and Timofeev, N.I. (2003) *Ekaterinburg lapidary factory: 1861–1917*. Ekaterinburg: Lithica. (In Russ.)

15. Semenov, V.B. and Timofeev, N.I. (2003) *Ekaterinburg stonecutting and antic factory: 1805–1861*. Ekaterinburg: Lithica. (In Russ.)
16. Kagan, Y.O. (2002) *Carving art class*. Ekaterinburg: Akva-Press, IGEMMO Lithica. (In Russ.)
17. Mavrodina, N.M. (2007) *The art of Russian stone carvers 18th–19th centuries* [Collection catalog]. St. Petersburg: State Hermitage. (In Russ.)
18. Mavrodina, N.M. (2019) *Works of Russian Stone-Carving Art in Collections outside Russia. Reference Book*. St. Petersburg: State Hermitage. (In Russ.)
19. Budrina, L.A. (2020) *Malachite diplomacy*. Moscow; Ekaterinburg: Armchair scientist Publ. (In Russ.)
20. Vinokurov, S. (2021). 'Artworks of Russian stone carvers in the diplomatic service', *Quaestio Rossica*, 9(2), pp. 761–767. doi:10.15826/qr.2021.2.608. (In Russ.)
21. Vinokurov, S.E. (2021) *Far Eastern dream of European craftsmen*. St. Petersburg: Nestor-History Publ. (In Russ.)
22. Shakinko, I.M. and Semenov, V.B. (1976) *Factory "Russkiye Samotsvety"*. Sverdlovsk, Sredne-Ural'skoye knizhnoye izdatel'stvo Publ. (In Russ.)
23. Vinokurov, S.E. (2022) 'Sverdlovsk factory "Russkiye Samotsvety" (Russian Precious Gems) and Glavyuvelirprom in the 1960s: on the problem of relations', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 70–77. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.01.007. (In Russ.)
24. Vinokurov, S. and Budrina, L. (2022) "'Beauty for Life". Development of souvenir assortment of the Sverdlovsk factory "Russkiye Samotcvety" in 1960s', *International Journal of Cultural Research*, (2), pp. 43–57. doi:10.52173/2079-1100_2022_2_43. (In Russ.)

Информация об авторе

Винокуров Сергей Евгеньевич, кандидат искусствоведения, заведующий отделом декоративно-прикладного искусства, Екатеринбургский музей изобразительных искусств; старший преподаватель кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация, serg.vinokuroff@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7548-8651>.

Information about the author

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

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

Статья поступила в редакцию 15.11.2022; одобрена после рецензирования 01.12.2022; принята к публикации 05.12.2022.

The article was received by the editorial board on 15 November 2022; approved after reviewing on 01 December 2022; accepted for publication on 05 December 2022.



Научная статья

УДК 7.036.1+7.067(470)

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.006

Всероссийская академия художеств (ВАХ): страницы истории (1932–1947)



Грачёва Светлана Михайловна

*Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация
grachewasvetlana@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3506-5413>*

Аннотация. Всероссийская академия художеств (ВАХ) существовала в Ленинграде с 1932 по 1947 год. Несмотря на серьезный интерес исследователей к проблемам отечественного искусства 1930–1940-х годов, история ВАХ изучена недостаточно. Важно объективно, с позиций современной искусствоведческой науки оценить роль ВАХ в воссоздании советской академической системы художественного образования и в развитии искусства в целом. В статье делается попытка восстановить историю ВАХ на основе документов и публикаций в ведомственной газете «За социалистический реализм». Использован метод реконструкции, искусствоведческого и компаративного анализа для характеристики наиболее важных этапов формирования ВАХ и выявления ее роли в развитии советского искусства середины XX века. Рассматривается участие в деятельности ВАХ ее крупнейших представителей — И.И. Бродского, И.Э. Грабаря, Б.В. Иогансона и других.

Ключевые слова: академия художеств, газета «За социалистический реализм», И.И. Бродский, И.Э. Грабарь, художественное образование, советское искусство, ленинградское искусство середины XX века, Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина

Для цитирования: Грачёва С.М. Всероссийская академия художеств (ВАХ): страницы истории (1932–1947) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 82–105.

<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.006>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/940>

Original article

All-Russian Academy of Arts: pages of history (1932–1947)

Svetlana M. Gracheva

Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation
 grachewasvetlana@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3506-5413>

Abstract. The All-Russian Academy of Arts (AAA) was founded in Leningrad in 1932, and it existed until 1947. The history of All-Russian Academy of Arts has not been studied enough, despite there is the serious interest of researchers to the problems of the Soviet art of the 1930s and 1940s. It is important to identify the role of the All-Russian Academy of Arts in the reconstruction of the Soviet academic system of art education and in the development of art in general. The article attempts to reconstruct the history of the All-Russian Academy of Arts on the basis of documents and publications in the departmental newspaper “For Socialist Realism”. The method of reconstruction, art criticism and comparative analysis is used to characterize of the most important stages of the formation of the All-Russian Academy of Arts and to identify its role in the development of Soviet art of the mid-twentieth century. The study also examines the participation in the academy’s life of the largest representatives: I.I. Brodsky, I.E. Grabar, B.V. Ioganson etc.

Keywords: All-Russian Academy of Arts, newspaper “For Socialist Realism”, I.I. Brodsky, I.E. Grabar, art education, Soviet art, Leningrad art of the mid-twentieth century, Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I.E. Repin

For citation: Gracheva, S.M. (2022) ‘All-Russian Academy of Arts: pages of history (1932–1947)’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 82–105. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.006. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/940> (In Russ.)

Введение

В истории советского искусства имеется еще немало белых пятен. Одним из малоизученных в искусствоведческой науке феноменов можно назвать Всероссийскую академию художеств — ВАХ. Не до конца выявлена роль ВАХ в советском искусстве, как формировалась эта институция, кто принимал участие в ее работе. В статье ставятся задачи — впервые реконструировать события художественной жизни ВАХ и ее образовательной деятельности, рассмотреть творчество крупнейших представителей ВАХ в контексте ее истории.

11 октября 1932 года постановлением ВЦИК и СНК в Ленинграде была организована Всероссийская академия художеств (ВАХ). Вот строки нормативного документа: «Учитывая значение

художественного воспитания и образования для культурного подъема широких масс трудящихся, роль изобразительного искусства в деле социалистического строительства, а также в целях усиления научно-исследовательской работы и подготовки высококвалифицированных кадров в области изобразительных искусств ВЦИК и СНК постановляют:

1. Организовать с 1 января 1932 г. в г. Ленинграде и ведении НКПроса Академию художеств. <...>

3. Передать Академии художеств здание по Университетской набережной, № 17, в г. Ленинграде, предложив Ленсовету не позже 1 декабря 1932 года выселить все учреждения, находящиеся в этом здании, применив к этому выселению порядок, установленный для выселения из школьных зданий постановлением ВЦИК и СНК 10 июня 1932 года»¹.

¹ Постановление ВЦИК, СНК РСФСР от 11 октября 1932 года «О создании Академии художеств» // КонсультантПлюс [сайт информационно-правовой системы]. URL: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=24023#08621293592433983> (дата обращения: 26.05.2018).

На академию возлагалась «почетная роль в деле создания, укрепления и развития пролетарской культуры»². Она должна была стать не только образовательным учреждением, но и мощным культурным центром, благодаря которому определялись бы основные тенденции художественной жизни.

Вуз при ВАХ именовался Институтом живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской академии художеств (ИЖСА ВАХ, с 1944 года — имени И.Е. Репина). В 1934 году в Институт было принято 126 человек (из подавших заявления 564)³.

Печатным органом парткома Всероссийской академии художеств (ВАХ) в 1930–1950-е годы была газета «За социалистический реализм», являвшаяся уникальным изданием, не только печатавшим нормативные документы и отражавшим идеологические установки своего времени, но и публиковавшим многочисленные материалы, связанные с художественной жизнью ВАХ (рис. 1). Ее тираж был 1000 экземпляров (после войны — 1200), она выходила с 1934 до 1941 года, а затем ее издание возобновилось в 1945 году и продлилось до 1954 года. На страницах газеты отражались все крупнейшие события ВАХ этого периода, связанные как с культурными стратегиями советского государства, так и с внутренней жизнью академии. Именно материалы этого издания в первую очередь анализирует автор статьи, а также документы, воспоминания современников [1; 2], принимавших участие в деятельности ВАХ или наблюдавших события этой эпохи. Автор статьи опирается на труды своих предшественников в изучении истории Академии художеств, на исследования В.Г. Лисовского [3], С.И. Михайловского [4], И.А. Рахманкуловой [5], Е.А. Харлашовой [6], И.Н. Пуниной, Ц.Г. Нессельштраус, Е.В. Гришиной, В.С. Шилова [7] и других ученых.

Всероссийская академия художеств: история и крупнейшие представители

Создание Всероссийской академии художеств можно считать серьезной вехой на пути государственного регулирования процессов, происходивших в искусстве. Президентом ВАХ с 1934 года становится известный советский художник, ученик И.Е. Репина — И.И. Бродский, виртуозный рисовальщик и живописец, поставивший перед собой задачи возрождения старой дореволюционной традиции академической школы, но уже в русле советской идеологии и социальной политики государства.

И.И. Бродский направил силы на укрепление кадрового состава академии, приглашая работать многих известных и авторитетных мастеров искусства: К.Ф. Юона, А.П. Остроумову-Лебедеву,

Е.Е. Лансере, М.Г. Манизера, Р.Р. Френца, В.Н. Мешкова, И.Я. Билибина, Н.Э. Радлова, В.И. Шухаева, К.И. Рудакова, А.И. Любимова и ряд других (рис. 2). Сын И.И. Бродского, Евгений Исаакович Бродский вспоминает: «Помимо ленинградских художников, отцом были привлечены к работе в академии и многие московские мастера живописи, такие, например, как К. Юон, Б. Иогансон, В. Яковлев, И. Билибин и др.» [1, с. 95].

Как мы отмечали ранее, «в это время восстанавливалась практика обучения в персональных мастерских, которыми руководили профессора и их ассистенты. Наиболее популярными были персональные мастерские М.П. Бобышова, И.И. Бродского, Б.В. Иогансона, Е.Е. Лансере, А.А. Осмёркина, А.И. Савинова, Р.Р. Френца, В.И. Шухаева, К.Ф. Юона» [8, с. 244]. Е.И. Бродский вспоминает, что это были мастерские, «различные по установкам и творческому лицу их руководителей, что, в свою очередь, приводило иногда к групповой борьбе, принимавшей зачастую довольно острые формы» [1, с. 95].

«В 1932/1933 учебном году всё внимание и силы института, судя по документам, были направлены на постановку этюдной работы. Ни программы, ни кафедры композиции не существовало, занятия по композиции фактически не велись» [9, с. 576]. На следующий год этот пробел в системе академических занятий предстояло заполнить. Была созвана конференция, специально посвященная вопросам композиции, а вскоре была учреждена и кафедра композиции, на которой решили вернуться к традиции учебных постановок, как в бывшей Академии художеств и Московском училище живописи, ваяния и зодчества, а также к созданию законченных эскизов композиций. На этом основании была разработана программа, и начались занятия. В состав кафедры композиции вошли: завкафедрой профессор А.И. Савинов и члены В.Н. Яковлев, А.Е. Карев, Д.Е. Загоскин, Н.Э. Радлов, П.М. Шухмин, П.С. Наумов. А в резолюции заседания учебно-методического совета Института живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской академии художеств (ИЖСА ВАХ) значилось, что проведены следующие мероприятия:

- «1) создана школа юных дарований;
- 2) созданы подготовительные к институту курсы;
- 3) повышены требования при приеме учащихся;
- 4) пересмотрен и качественно повышен профессорско-преподавательский состав;
- 5) упрощены и уточнены учебные планы и программы;
- 6) начата работа по повышению квалификации молодых художников;

² Обращение парткома // За социалистический реализм. 1934. 7 ноября. С. 1.

³ Новый набор // За социалистический реализм. 1934. 7 ноября. С. 4.

1. Первая полоса газеты
«За социалистический реализм».
1934, 7 ноября.
Научная библиотека
Российской академии
художеств

Л. 550

Комплект 1934 г.

Пролетарии всех стран, соединитесь!

ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

7 НОЯБРЯ 1934 г.

Адрес Редакции: Ленинград, Университетская набережная 17, ВАХ

36/160 Орган парткома Всероссийской академии художеств

ДА ЗДРАВСТВУЕТ XVII ГОДОВЩИНА ОКТЯБРЯ! ДА ЗДРАВСТВУЕТ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ ВО ВСЕМ МИРЕ!

Обращение парткома к студентам, профессорам, преподавателям и сотрудникам Всероссийской академии художеств

ТОВАРИЩИ!

В эти дни XVII годовщины великой Октябрьской революции страна строящегося социализма, празднуя освобождение от капиталистического гнета, подводит итоги победоносного социалистического строительства. Воля и усилия рабочего класса и трудящегося крестьянства под руководством испытанной в боях ленинской партии во главе с великим Сталиным поставили страну на передовое место в мире.

В эти дни подготовки к VII историческому съезду советов трудящихся каждого звена социалистической стройки, гордясь успехами, мобилизуют свое внимание и силы на выполнение задач построения бесклассового социалистического общества, общества с передовой техникой, передовой культурой.

Всероссийская академия художеств призвана выполнить почетную роль в деле создания, упрочения и развития пролетарской культуры.

Решения партии и правительства, положившие конец право-левацким и враждебным направленным извращениям, в течение многих лет разрушавшим художественную школу, Академия художеств встала к прямому выполнению задач подготовки и воспитания высококвалифицированных кадров пролетарских художников.

Академия художеств из разрушенного, загрязненного здания превращается в настоящее культурное учреждение, из арены направленной борьбы превращается в настоящую школу художественного образования, имея в своем составе учебные звенья, начиная от школы юных дарований и кончая высшими курсами художественного мастерства и научными институтами.

Нужны еще огромные усилия, нужна вдумчивая и сознательная работа каждого студента, профессора, сотрудника над собой и над окружающими.

Нужно решительной большевистской самокритикой ликвидировать имеющиеся место безответственности, чиновничье отношение к делу, попытки прикрыться бумажкой, отговорами, обещаниями и не выполнять своих прямых служебных обязанностей.

Нужно решительно повысить темпы организационных работ.

Всероссийская академия художеств должна стать высшим культурным учреждением, центром художественного образования не только по названию, но и по существу. Стать образцом подлинно культурной постановки работы и учебы, и для этого партией и правительством созданы все условия.

Студент Академии художеств должен воспитываться в культурной обстановке, в культурном окружении не только в академические часы, но и во внешкольное время, чтобы кроме учебных и общественных обязанностей студенту и работнику Академии были созданы возможности систематического и глубокого ознакомления с художественной литературой, музыкой, театром, кино, и на творческих вечерах глубже знакомиться с классиками художественного мастерства. Жизнь наполнить культурным содержанием; поднять культурный уровень студента!

ТОВАРИЩИ СТУДЕНТЫ! Настойчивей и решительней деритесь за овладение техникой художественного мастерства, вооружаясь марксистской теорией. За высшую категорию оценки успеваемости, за сознательную дисциплину, за культурный быт! Используйте каждую минуту пребывания в вузе для своего роста и образования.

Пусть низкая оценка успеваемости, неряшливость, игнорирование культурных навыков в учебе, общественная пассивность будут позором для студентов Академии.

ТОВАРИЩИ ПРОФЕССОРА И ПРЕПОДАВАТЕЛИ! Глубоко сознавая отставание нашей работы и уроки недавних лет, — больше внимания студенту и качеству его подготовки, воспитывая художника, достойного советской Академии.

Передавая свой опыт, внося лучшие художественные традиции, еще активнее создавайте школу, дружно укрепляя ее путь в направлении социалистического реализма. Ведите решительную борьбу с либерализмом в оценке успеваемости, с прикрывательством к малейшим нарушениям дисциплины и обязанностей.

Гордостью Академии и ее общественной организацией является инициативная кропотливая работа ряда профессоров в укреплении учебно-методических процессов. И позором будет невыполнение своих обязанностей, формальное отношение к подготовке кадров советских специалистов.

ТОВАРИЩИ НАУЧНЫЕ СОТРУДНИКИ! Выше темпы в организации научной работы, больше полезной работы в деле повышения качества художественного образования в вузе.

Решительней боритесь с потерями рабочего времени, за полноценное использование научных кабинетов и оборудования, за своевременное и высокое качество выполнения темпланов.

ТОВАРИЩИ РАБОЧЕ И СЛУЖАЩИЕ! От вашей работы во многом зависит успешное строительство Академии художеств. Больше внимания качеству ремонта и срокам его выполнения, решительно разоблачайте виновников отдельных срывов и канцелярско-бюрократических методов работы.

Партийный комитет призывает всех работников Академии к активной, большевистской борьбе на основе испытанного метода социалистического соревнования за выполнение задач строящейся советской Академии художеств и тем самым достойно оправдать доверие партии и правительства.

Партийный комитет ВАХ

„Мы имеем право гордиться и считать себя счастливыми тем, что нам довелось первыми свалить в одном уголке земного шара того дикого зверя, капитализм, который залил землю кровью, довел человечество до голода и одичания, и который погибнет неминуемо и скоро, как бы чудовищно зверски ни были проявления его предсмертного неистовства“ (Ленин, XXIII том, стр. 109)

Быть мастерами высокой культуры

Начавшийся учебный год является, несомненно, новым крупным шагом в развитии нашей Академии. С новым учебным годом Академия обогатилась новыми крупными профессорскими силами, определились и окрепла в своих программных установках и неуклонно растет и культурно-просветительское отношение.

Вместе с ней растут и мы.

Учебный год мы открываем впервые в нашей истории учебный ее времен Вузевая осенняя академическая выставка.

Это новое явление в нашем вузе. Оно должно быть отмечено, как интереснейший позыв к развитию Академии.

Этот год именно тем замечательнее, что мы под правильным руководством дирекции и парторганизации ВАХ несаметно для себя приближаемся к единству и являем по ряду основных вопросов учебы, единству отношения к натуре и всей направленности в работе.

Стоит оглянуться на пройденный путь, чтобы правильно спланировать дальнейший рост. Вспомним также те октябрьские дни года три назад. Те же мастера, многие из студентов и профессоров были те же. Названия, правда, было иное, но, ведь, не в названии дело. Дело в том, что учеба была по существу отменена, школа — уничтожена.

Теперь мы спокойно работаем у станков, — это уверенность в будущем. Мы искренно радуемся, мы боримся, ибо чувствуем свой неуказанный рост.

Лицо нашего вуза изменилось не потому, что изменились основные установки нашей советской общественности в области искусства. Конечно, нет! Установки остаются те же — реализм, соответствующий духу советской действительности. А нам, студентам, кроме того надлежит выработать привычку к натуре, „застыть“, как говорит Исидор Пуранич, „мазельными кисточками и большим терпением“ и трудиться, трудиться над натурой. Научить не только „в общем и целом“, но и каждый вершок живого тела, дерева, всего окружающего. И как в рисунке, так и в пасте одноково творю, однако же честно.

Мастерская ВАХ и мастерская ИИПИИ различны как небо и земля. Вместо длинных столов, заваленных всяким бумажным хламом, усеянных окурками и запыленными полов, тертого, прокисшего воздуха от перманентных заседаний людей в пальто, шапках и замызганных шарфах, вместо всего этого — упорная работа с натурой, а во многих местах (маст. проф. Бродского и др.) — опрятность, тишина, строгая рабочая обстановка.

Теперь студент требует, чтобы профессор так же крепко вылезал на обучение, как крепко он вылезал за натурой. Нам нужен не только профессорский рассказ о нашей работе, нам нужен показ, как правильно грунтовать холст, как накладывать краску, как оладить детали. Мы хотим не только говорить и восхищенно вглядываться перед шедеврами великих мастеров, мы хотим, копируя их шедевры, научиться самим их тонкому мастерству.

Мы хотим быть мастерами высокой культуры, мы хотим быть художниками, способными выплывать великие требования нашей современности. И мы ими будем!

студ. Петр Алексин

Рис. И. И. Бродского



„Сильная и мощная диктатура пролетария — вот что нам нужно теперь для того, чтобы развеять в прах последние остатки умирающих классов и разбить их воровские махинации“. Сталин

НЕ ВЫПУСКАТЬ ХУДОЖНИКОВ-НЕДОУЧЕН

Зам. директора ВАХ Б. В. Лерман

Художники Советского Союза поставлены перед грандиозной задачей — дать стране произведения искусства в стиле социалистического реализма. Секретарь ЦК ВКП(б) т. Жданов на съезде писателей так характеризовал задачу, стоящую перед советской литературой: „Правдивость и историческая достоверность художественного изображения должна сочетаться с задачей идейной передачи и воспитания трудящихся людей в духе социализма. Такой метод художественной литературы и литературной критики есть то, что мы называем методом социалистического реализма“.

Эта формулировка, определяющая установки и методы художественного образования.

На первый план выдвигается проблема мастерства и общей художественной культуры студента.

Вне „качества“ искусство не существует. Тенденциозность, которую мы признаем в искусстве, должна быть результатом высокой классовой культуры художника, владеющего всеми нужными ему средствами „языка“ искусства.

Отсюда повышенные требования к качеству, к мастерству студентов академии.

Мы не хотим больше выпускать из стен Академии художников-недоучек. Надо, чтобы профессора и руководители предъявляли к студентам более строгие требова-

ния, не топтались бы в болоте гнилого либерализма по отношению к неуспевающим. И тогда не будет тех случаев бесконечного насильявания студентов на одном и том же курсе, которые, и создаешь, так многочисленным в настоящее время.

Мы полагаем, что обучение в течение 3 лет на первых курсах института должно с полной ясностью вылезать вопрос о качестве студента как будущего художника. В соответствии с этим должен решаться вопрос о том, имеет ли он право на поступление в индивидуальный мастерскую. Второй решающий момент — это выпуск на дипломную работу. Мы должны обставить это дело так, чтобы право на дипломную работу, на участие в выпускном конкурсе, на звание „мастера“ давалось только тем, дарования которых не возбуждают сомнений.

Нам хотелось бы сделать еще одно замечание, казалось бы очень далекой области от действительности выше вопросов. Это о работе наших хозяйственников. наших хозяйственников надо привлекать решительно и твердо довериться, наконец, лицом к нуждам учебной и научной работы Академии, понять свое подсобное и вспомогательное значение в системе Академии.

Меньше „распоряжаться“ и больше приносить пользы общему делу Академии.



2. Группа дипломников живописного факультета с проф. И.И. Бродским. 1937.

Фото из архива
Художественно-информационного центра
(Кабинета искусств)
Санкт-Петербургской академии художеств

3. Мастерская. Живописный факультет.

1934.
Фото из архива
Художественно-информационного центра
(Кабинета искусств)
Санкт-Петербургской академии художеств



7) созданы курсы повышения квалификации при Академии художеств»⁴.

Ректорами института были: в 1932–1934 гг. — А.Т. Матвеев, в 1934–1935 гг. — И.И. Бродский, в 1935–1937 гг. — П.А. Шиллинговский, в 1937–1938 гг. — А.И. Заколотин-Митин, в 1938–1941 гг. — В.Я. Родионов, в 1941–1943 гг. — А.И. Сегал, в 1944–1947 гг. — В.Ф. Твелькмейер [10, с. 13].

Предыдущий этап нашего исследования показал, что «Академия художеств превращалась в оплот традиционного реалистического искусства, идеалом которого оставалось творчество И.Е. Репина и В.И. Сурикова, то есть их искусство начинает буквально канонизироваться советской властью, поскольку в нем власть нашла тот самый образец жанровой или сюжетной картины, которому должны были подражать художники соцреализма» [11, с. 42]. Историей искусства становилось заниматься безопаснее, чем художественной критикой. Музейный взгляд на искусство становился определяющим. «Влияние идеологии государственного тоталитаризма на художественную критику 1930–1950-х гг. проявлялось в том, что критике “социалистического реализма” предписывалась прежде всего пропагандистская, публицистическая и контролирующая роль» [12, с. 19].

Проблем преподавания было достаточно, в том числе и кадровых. В частности, А.А. Остроумова-Лебедева, которая была приглашена в 1934 году преподавать в Институт И.И. Бродским и работала заместителем Е.Е. Лансере в его мастерской, вспоминала, что «среди многих трудностей... самой тяжелой оказалось недоверие учеников к тем указаниям и советам, которые им давал преподаватель. <...> Они и сами мне признавались, что не верят моим указаниям, так как у них много было преподавателей с такими противоречивыми требованиями, что они совершенно изверились в ком-либо. <...> Их никак нельзя было приучить смотреть на натуру просто реально, изображать правдиво то, что видит глаз, не мудрствуя, не следуя каким-то неясным заумным теориям, а выбирая в натуре и подчеркивая существенное, опускать излишние подробности и случайные мелочи. Им казалось это слишком просто и легко, и они не понимали, что простота-то и есть самое трудное. <...> Не находя поддержки в дирекции академии, я решила из академии уйти. Довела занятия до конца декабря и в январе 1936 года подала просьбу об освобождении меня от преподавания, потеряв всякий интерес к работе в академии» [2, с. 184–187].

Остроумова-Лебедева пишет, что Е. Лансере приезжал из Москвы довольно редко, раз или два в месяц, и они подробно выясняли с ним и выработывали то направление, по которому велось преподавание [2, с. 185]. Но вскоре из академии ушли Е.Е. Лансере, Н.Э. Радлов, К.Ф. Юон, М.С. Фёдоров — все те, кто был приглашен И.И. Бродским.

Батальной мастерской с 1935 года руководил Р.Р. Френц, который в 1939 году был утвержден в звании профессора, доктора батальной живописи без защиты диссертации [13].

В статье С.В. Коровкевич «Мастер и его ученики» дается характеристика мастерской Бориса Владимировича Иогансона на 1939 год: «В мастерской профессора Иогансона внимательно штудируют классическое наследие, увлекаются Веласкесом. Он большое внимание уделяет проблеме контрастов в живописи, отношениям светлого к темному, которые не должны снизить богатство и ценность цвета, выражающего определенную идею. Студенты разбираются в количественных и качественных свойствах цвета, в характере и значимости силуэта в живописи. <...> Когда профессор Иогансон уезжает, в его мастерской нет осиротелости. Недаром студенты зовут Александра Дмитриевича Зайцева “наш двигатель”. Горячо и внимательно подходит он к работе мастерской. Постоянно держа связь с Б.В., он осуществляет повседневное руководство мастерской. <...> Большую помощь оказывает студентам и Василий Михайлович Михайлов, ведущий преподавание по рисунку»⁵. Эта статья иллюстрирует систему организации учебного процесса в тогдашней академии на примере одной из самых популярных у студентов и ярких творческих мастерских.

В 1935 году в ВАХ была открыта мастерская техники монументальной живописи (возрождена после закрытия при ректоре Матвееве), в которую могли поступать все желающие студенты живописного факультета. О необходимости усовершенствования учебно-методической работы этой мастерской и желании основать целое специальное отделение монументальной живописи говорит в одной из своих статей профессор Д. Киплик⁶. Е.Е. Лансере, Д. Кипликом и В. Шухаевым было разработано положение «О преподавании стенописи в ВАХ»⁷.

27 мая 1936 года в ВАХ был создан совет жен художников вслед за советом жен крупнейших советских чиновников и хозяйственников академии по инициативе супруги Бродского —

⁴ См.: Протоколы Учебно-методического совета и материалы к ним // Научно-библиографический архив Российской академии художеств (НБА РАХ). Ф. 7. Оп. 2. Ед. хр. 293. С. 18–20.

⁵ Коровкевич С.В. Мастер и его ученики // За социалистический реализм. 1939. № 15-16. С. 2.

⁶ Киплик Д. Монументальной живописи — подобающее место // За социалистический реализм. 1936. № 12. С. 4.

⁷ Шухаев В. О монументальной живописи // За социалистический реализм. 1936. № 15. С. 3.



4. Занятие по физкультуре в парадных залах Академии художеств.

1930-е.

Фото из архива
Художественно-информационного центра
(Кабинета искусств)
Санкт-Петербургской
академии художеств

5. Занятие по физкультуре в помещении Церкви Св. Екатерины Академии художеств.

1930-е.

Фото из архива
Художественно-информационного центра
(Кабинета искусств)
Санкт-Петербургской
академии художеств



6. Живописный факультет. Группа преподавателей курсов повышения квалификации.

1937–1938.

Фото из архива Художественно-информационного центра (Кабинета искусств) Санкт-Петербургской академии художеств



Татьяны Петровны. Усилия совета были направлены на улучшение быта самих художников и их семей, на заботу о здоровье педагогов, сотрудников и студентов, о студентках-матерях и детях (в том числе об их здоровье и летнем отдыхе), о получении мастерских, о работе столовой и т. д. Создание такого совета было делом очень своевременным и современным⁸.

В 1937 году был основан факультет теории и истории искусств (ФТИИ), который стал заниматься подготовкой специалистов-теоретиков, обучающихся в одних стенах с художниками и имеющих возможность наблюдать творческий процесс [11, с. 39]. Образование первого в стране искусствоведческого факультета в составе именно художественного вуза имело своей целью прежде всего приобщение искусствоведов к текущей художественной жизни. «Первыми педагогами факультета были А.С. Гуцин (декан), С.К. Исаков, Н.Н. Пунин, М.В. Доброклонский, Н.Д. Флиттнер, М.В. Каргер, М.М. Дьяконов, Г.Г. Гримм, Н.Б. Бакланов, В.Ф. Левинсон-Лессинг» [11, с. 39].

В 1936 году опубликован доклад И.И. Бродского «Наша школа должна стать образцовой»⁹, посвященный отчетной выставке Академии художеств, в котором сформулированы основные требования и установки академической школы, как их видел президент ВАХ. Он отмечает достижения в искусстве, достигнутые за последнее время, и анализирует деятельность всех подразделений академии начиная со школы юных дарований. Говоря о мастерской под руководством А.И. Савинова, он отмечает общую безрадостность, которая царит в этой мастерской, и то, что студенты пишут мрачно и черно. Называет тяготение к мрачности не реализмом, а его фальсификацией, призывая скорректировать такой принцип отображения действительности. Далее Бродский характеризует все персональные мастерские. Достижения мастерской Яковлева оцениваются как положительные, однако звучит призыв изживать в этой мастерской «общую трафаретность, условность, нарочитость»¹⁰. Студентов

⁸ Жены художников включились в работу // За социалистический реализм. 1936. № 16. С. 2.

⁹ Бродский И.И. Наша школа должна стать образцовой // За социалистический реализм. 1936. № 7. С. 1–2.

¹⁰ Там же.



7. Скульптурный факультет.

Мастерская профессора

А.Т. Матвеева.

1940–1941.

Фото из архива
Художественно-информационного центра
(Кабинета искусств)
Санкт-Петербургской
академии художеств

8. Скульптурный факультет.

Коллектив мастерской профессора

А.Т. Матвеева.

1940–1941.

Фото из архива
Художественно-информационного центра
(Кабинета искусств)
Санкт-Петербургской
академии художеств



мастерской Осмёркина Бродский критикует за то, что при решении сложных живописных задач отстают рисунок и форма и что живописности «во что бы то ни стало» приносятся большие жертвы. Мастерская Шухаева слишком молодая, по мнению президента, чтобы ее оценивать. Есть «твердые шаги к овладению техникой живописи и рисунка в мастерской Шиллинговского, Лансере и Белкина. Свою мастерскую Бродский скромно ставит на последнее место, считая у своих студентов (Яр-Кравченко, Лактионова, Непринцева, Белоусова и др.) слабым звеном композицию. Аналогичные живописным просчеты в системе преподавания видит Бродский и на скульптурном факультете. Серьезными недостатками он называет слабую подготовку в области анатомии, а также штампованность приемов, схематизм композиций. Он критикует Матвеева, которого называет «очень значительным и интересным мастером» за то, что найденный скульптором канон для его творчества обезличивает учеников.

Сложных оценок удостоивается в докладе Бродского и архитектурный факультет, на котором доминирует, по его мнению, подражание старым образцам и отсутствует стремление выработать новые формы, соответствующие социалистическому строительству. Упреков заслуживает профессор Тырса, увлеченный эскизными набросками и «чисто зрительной стороной в ущерб изучению основных принципов зодческого искусства»¹¹. Бродский говорит, что рассчитывал на позитивное влияние Рудакова и Павлова, преподающих архитекторам, но пока этого не чувствуется, и настаивает на том, что необходимо изжить расхлябанность¹². Очень важной стороной педагогической деятельности Бродский называет и собственно творчество художников-профессоров, которые должны поднимать авторитет преподавателей своим искусством, делает акцент на необходимости изучения культурного наследия и в целом повышения образовательного уровня профессоров и студентов. Несмотря на явную идеологизированность текста данного доклада, необходимо подчеркнуть, что в нем много актуального и значимого для системы художественного образования даже наших дней.

В этом же номере газеты опубликованы дискуссионные выступления профессоров С.К. Исакова и А.И. Савинова, в которых они полемизируют с Бродским по отдельным пунктам его доклада,

что показывает остроту существовавшей тогда полемики в стремлении выработать единые принципы развития художественной школы¹³.

Многие публикации 1930-х годов носят уставочно-нормативный, программный характер, как, например, статья И.И. Бродского, написанная на основе его доклада на всесоюзном методическом совещании, — «О положении и задачах художественного образования. Выставка изотехникумов. 1936»¹⁴. Основной упор в ней сделан на то, что необходимо выстраивать целостную систему художественного образования от средней художественной школы, через техникумы, институты и кончая академией. Главный акцент — на соблюдении строгой последовательности обучения от средней художественной школы до подготовки высших научно-художественных кадров. Такова установка государства, рассматривающая задачи деятелей и работников искусства как «инженеров человеческих душ». В статье Бродский наряду с развернутым анализом дает и жесткие критические оценки не только деятельности крупнейших ИЗО-техникумов (Ростовского, Ижевского, Саратовского, Казанского, Ереванского, Самаркандского), но и творчеству их представителей. Положительных оценок удостоиваются Московский, Рязанский, Ярославский, Пензенский техникумы, Ленинградский ИЗОРАМ (Мастерские рабочей молодежи) и Художественно-педагогический ленинградский техникум. Пензенскую художественную школу Бродский оценивает как одну из лучших в стране. А в исканиях ленинградских изорамовцев он находит много провинциализма, «который не вяжется с художественной жизнью такого центра, как Ленинград»¹⁵.

В июне 1939 года И.И. Бродский отмечал 35-летие творческой деятельности, ему был посвящен целый выпуск газеты «За социалистический реализм» (№ 22, 1939), в котором мастер назван первым художником революции, активным участником строительства социализма и коммунизма, борцом с формализмом. Передовица газеты резюмирует, что «последние выпуски молодых художников... — яркое свидетельство того, что Академия художеств встала на правильный путь подготовки молодых живописцев, скульпторов, архитекторов»¹⁶. Среди различных поздравлений и обращений к художнику, признанному ведущим мастером живописи в СССР, есть небольшая заметка А. Лактионова: «Самое главное и самое

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 1–2.

¹³ Исаков С.К. Работать по-стахановски // За социалистический реализм. 1936. № 7. С. 2; Савинов А.И. Выдвинем искусство на дорогу массового творчества // За социалистический реализм. 1936. № 7. С. 3.

¹⁴ Бродский И.И. О положении и задачах художественного образования. Выставка изотехникумов // За социалистический реализм. 1936. № 22. С. 2–3.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Художник революции // За социалистический реализм. 1939. № 22. С. 1.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

За социалистический РЕАЛИЗМ

№ 22 (123)

Орган партбюро Всероссийской Академии Художеств

Вторник, 27 июня 1939 г.

Художник революции

Великая социалистическая революция вызвала к жизни могучие создательные творческие силы, таинящиеся в народе. Отсталая, нищая, пригвожденная к модернизму гнетом царской России, и невидимо короткий срок превратилась в социалистическое стечество трудящихся всего мира, стала колыбелью нового человека, творца новой жизни, новой культуры, нового искусства.

Нет ни одной страны в мире, кроме нашей, где бы работники искусства были окружены такой заботой, вниманием и любовью, где бы они за свои выдающиеся деятельности получали высшую награду — орден.

Сегодня мы празднуем 35-летний юбилей плодотворной творческой деятельности заслуженного деятеля искусств, доктора искусствоведческих наук, директора и профессора Академии художеств, орденоносца Исаака Израилевича Бродского.

Вместе с передовой интеллигенцией нашей родины в первую же дни Великой Октябрьской революции И. И. Бродский стал в передовые ряды активных строителей социалистического общества. Он понял, что только Великая Октябрьская революция открывает перед народом необоримые пути творческого труда, безграничного роста и постепенного совершенствования. Еще в годы своей учебы в Академии, Исаак Израилевич был активным участником студенческого революционного движения.

Только после Великой социалистической революции развернулся на всю ширь гениальный талант этого большого художника. Грандиозность событий захватила его, расширила рамки его творчества. И. И. Бродский в первые же годы революции создает целый ряд крупнейших полотен.

И. И. Бродский — первый художник, посвятивший на деле, какое исключительное значение имеет изобразительное искусство для дела революции, как может художник быть активным участником строительства социализма.

Творчество И. И. Бродского близко и понятно нашему народу. Его замечательные картины, великодушные образы, отражающие эпоху строительства социализма под руководством величайших вождей Ленина и Сталина, воодушевляют трудящихся на дальнейшие победы и борьбе за построение коммунизма.

Постоянно ведя борьбу с формалистическим застоем в искусстве, тов. Бродский, несмотря на большую трудность, провел огромную работу по подготовке кадров молодых художников, в полной мере овладевших мастерством изобразительного искусства, будущих мастеров социалистического реализма. И его труды дали свои результаты. Последним выпуском молодых художников, вышедшим в свет, — яркое свидетельство того, что Академия художеств встала на правильный путь подготовки молодых живописцев, скульпторов, архитекторов.

Советский художник трудится и творит по имя великих идеалов коммунизма — идеалов всего передового человечества.

Блистательные полотна И. И. Бродского также как и целый ряд других вдохновенных произведений искусства получили повсюду всеобщее признание потому, что в них воплощены благородные стремления нашего народа, народа-борца за великое дело Ленина — Сталина.



Заслуженному деятелю искусств, директору Всероссийской Академии художеств, художнику-орденоносцу Исааку Израилевичу БРОДСКОМУ

Василеостровский Районный Комитет ВКП(б) горячо поздравляет Вас с тридцатипятилетием Вашей творческой деятельности.

В Вашем лице Районный Комитет ВКП(б) приветствует передового художника нашей родины, борца за процветание народного искусства, за поднятие социалистической культуры.

Василеостровский Районный Комитет ВКП(б) желает Вам здоровья и сил для создания еще многих полотен, достойных нашей замечательной эпохи.

Василеостровский Районный Комитет ВКП(б)

Директору Всероссийской Академии художеств заслуженному деятелю искусств, орденосцу товарищу Бродскому Дорогой Исаак Израилевич!

Партийная организация Всероссийской Академии художеств, плат горячий привет Вам, замечательному художнику советской современности, талантливому мастеру-педагогу, первому директору Всероссийской Академии художеств — в день славного тридцатипятилетнего юбилея Вашей художественной деятельности.

Ваш творческий юбилей — большой праздник всего советского искусства и советской культуры.

Вы, Исаак Израилевич, в первые лет Вашей социалистической революции без колебаний поставили свое замечательное мастерство на службу народу и создали волевыми подвигами, прославляющие освобожденный народ, его вождя и героя, Своими вдохновенными картинами, Вы завоевали себе широчайшую известность и любовь трудящихся Советского Союза. Для будущих поколений Ваши произведения послужат монументальными памятниками эпохи Ленина — Сталина.

Много труда и забот Вы, дорогой Исаак Израилевич, как художник, педагог и руководитель передовой художественной школы страны — Всероссийской Академии художеств — положили в организацию плодотворной талантливой советской молодежи, в совершенстве владеющей мастерством изобразительного искусства.

От всей души мы поздравляем Вас с тридцатипятилетием Вашего творческого юбилея, с тридцатипятилетием Вашей плодотворной художественной деятельности. Мы с любовью и любовью вспоминаем Ваши замечательные картины, со всей силой Вашего таланта отображать великие победы нашей любимой родины.

ПАРТИННОЕ БЮРО ВСЕРОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ.

Дорогой Исаак Израилевич!

Коллектив профессоров, преподавателей, студентов, рабочих и служащих Всероссийской Академии художеств горячо приветствует Вас в день тридцатипятилетия Вашей плодотворной художественной деятельности.

С первых же дней Великой Октябрьской социалистической революции Вы, дорогой Исаак Израилевич, вместе с передовой интеллигенцией отдали всю силу своего творческого дарования на службу народу, служению делу строительства социализма.

Своими произведениями, близкими и дорогими трудящимся нашей родины, Вы внесли яркую страницу в историю советского искусства.

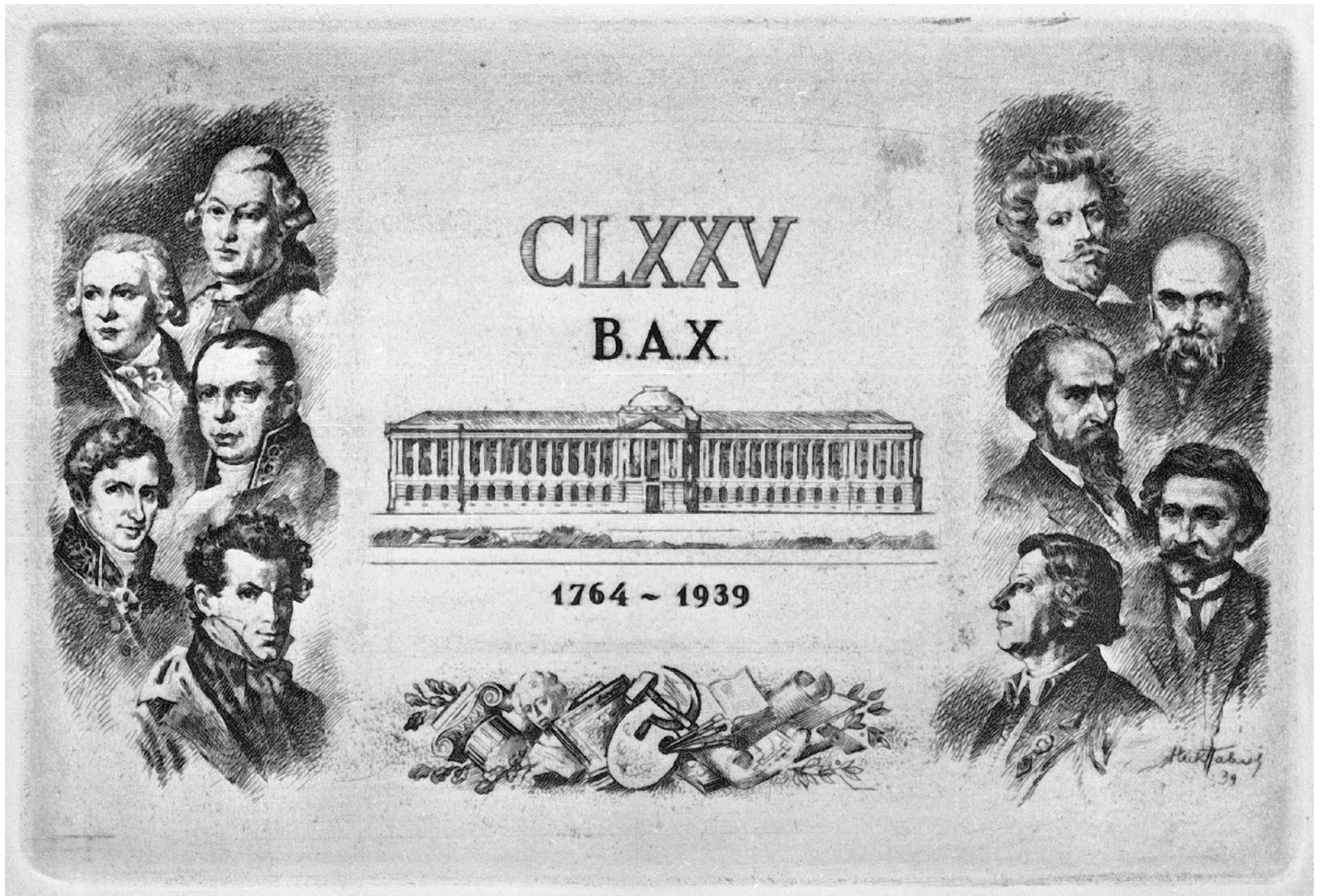
В Вашем лице сочетаются крупный мастер, замечательный педагог, человек высокой чести и любовью, прекрасный руководитель и организатор советского художественного образования.

Подражаем Вам, дорогой Исаак Израилевич, и горячо желаем Вам многих лет здоровья и активной творческой работы на благо нашей социалистической родины.

Директор института Всероссийской Академии Художеств РОДИОНОВ В.
Секретарь партбюро МЕЛАМУД Ш.
Председатель местного проф. ИСАКОВ С.
Председатель профкома СВЯТЛОВ И.
Секретарь комитета ВЛКСМ БРОЗГОВ З.



9. Первая полоса выпуска газеты «За социалистический реализм» к юбилею И.И. Бродского. 1939. № 22. С. 1. Научная библиотека Российской академии художеств



10. **Пригласительный билет на юбилей ВАХ, 1939.**

Архив Художественно-информационного центра (Кабинета искусств) Санкт-Петербургской академии художеств

ценное в педагогическом методе И.И. Бродского — полная ясность задач, поставленных перед учеником. Он говорил нам — пока ваша задача заключается только в одном — как можно правдивее, реальнее изобразить видимое»¹⁷.

В этом же, 1939 году, после кончины И.И. Бродского, Э. Голлербах публикует статью «Из воспоминаний об И.И. Бродском», в которой он создает яркий литературный портрет художника, пользуясь его же принципом «учета деталей». В этой статье чувствуется острота утраты и боль об ушедшем ярком человеке, с которым связано много душевных воспоминаний, но в то же время есть желание создать обобщенный образ художника своей эпохи. Он так характеризует Бродского: «Всю свою жизнь он отдал служению

художественной правде, которую понимал как безупречное зеркало действительности. Объективно-ценное и общественно-полезное искусство было для него нераздельно с соблюдением принципиальной точности в передаче натуры»¹⁸.

С 9 по 11 января 1940 года в Ленинграде состоялась юбилейная сессия Академии художеств, посвященная ее 175-летию, которое отмечалось в 1939 году (рис. 10). За дату основания академии был взят 1764 год. Этому важному событию посвящен специальный выпуск газеты «За социалистический реализм» № 2 за 1940 год — на восьми страницах и с иллюстрациями на 12 страницах приложений (рис. 11).

В этом выпуске, наряду с правительственными приветствиями, были размещены статьи

¹⁷ Лактионов А. Любимый учитель // За социалистический реализм. 1939. № 22. С. 3.

¹⁸ Голлербах Э. Из воспоминаний об И.И. Бродском // За социалистический реализм. 1939. № 27. С. 2.

11. Первая полоса выпуска газеты «За социалистический реализм» к 175-летию юбилею Академии художеств. 1940. № 2. С. 1. Научная библиотека Российской академии художеств



В. И. Ленин об искусстве

Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества.

... Мы должны взять то хорошее, что было в старой школе.

(Ленин. «Задачи союза молодежи» XXX, стр. 403—417)

Важно не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, нечисленного миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими.

Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их.

(Слова В. И. Ленина по воспоминаниям Илары Цеткин).



И. В. Сталин об интеллигенции

Сотни тысяч молодых людей, выходящих из рядов рабочего класса, крестьянства, трудовой интеллигенции пошли в вузы и техникумы и, вернувшись из школ, заполнили передовые ряды интеллигенции. Они влили в интеллигенцию новую кровь и привили ее по-новому, по-советски. Они вкоре изменили весь облик интеллигенции, по образу своему и подобию.

(Сталин. Отчетный доклад на XVIII съезде партии о работе ЦК ВКП(б) 10 марта 1939 г.)

Если раньше, при капитализме, высшие учебные заведения являлись монополией барчуков, то теперь, при советском строе, рабоче-крестьянская молодежь составляет там господствующую силу.

(Сталин. «Новая обстановка — новые задачи хозяйственного строительства». Речь на совещании хозяйственников 23 июня 1931 г.)

ПРИВЕТСТВЕННЫЕ ТЕЛЕГРАММЫ

Ленинград Академии Художеств

Горячо поздравляю Всесоюзную Академию Художеств в связи с 175-тилетием юбилеем. Всесоюзная Академия Художеств может гордиться бессмертными именами многих своих питомцев, ярко отобразивших в своих работах многогранную жизнь, страдающую борьбу и чаяния великого русского народа. Желаю Академии Художеств новых творческих успехов и великим знаменем партии впереди — Сталина на благо нашей прекрасной Родины.

Заместитель Председателя Совнаркома СССР — **ВЫШИНСКИЙ.**

Оргкомитет Союза Советских Художников приветствует 175-летие расцвета высшего художественного образования, давшего нашему искусству прекрасных мастеров.

Председатель Оргкомитета ССХ СССР — **ГЕРАСИМОВ.**

ВСЕРОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Приветствие Ленинградского Городского Комитета ВКП(б)

Ленинградский городской комитет ВКП(б) в день 175-летия Всесоюзной Академии Художеств илет профессорско-преподавательскому составу и студентам Академии большевистский привет.

За годы своего существования Академия Художеств воспитала блестящую плеяду великих мастеров живописи, ваяния и зодчества, поднявших на мировой уровень русское народное искусство.

Творчество великих мастеров искусства — воспитанников Академии Художеств — дорого и близко советскому народу.

Городской комитет ВКП(б) уверен, что Академия Художеств, являясь крупнейшим научным и художественным учреждением нашей страны, будет воспитывать в талантливой советской молодежи чувства социалистического реализма.

Желаем Вам, товарищи, успеха в работе на благо советского народа, на благо трудящихся всего мира.

Ленинградский Городской Комитет ВКП(б)

ПРИВЕТСТВЕННЫЕ ТЕЛЕГРАММЫ

Ленинград Академии Художеств

Комитет Искусств поздравляет профессоров и учащихся с замечательной датой 175-летия Академии Художеств. Академия сыграла выдающуюся роль в истории искусства, подготовила многих художников, ставших славою русского искусства. В Академии учились большие мастера советской страны. Мы убеждены, что советская Академия, усвоив лучшие традиции старой школы, поставит воспитание художников на небывалую высоту.

Председатель Комитета по делам Искусств при Совнаркоме СССР **ХРАПЧЕНКО.**

В день славного юбилея, 175-летия Академии Художеств, художники Одессы шлют горячий привет всему коллективу Академии и лучшие пожелания новых успехов в деле воспитания кадров советских художников.

Одесский областной союз советских художников.





12. **Заседание
ученого совета.**

Защита.

1941.

Фото из архива
Художественно-
информационного центра
(Кабинета искусств)
Санкт-Петербургской
академии художеств

В.Я. Родионова (директора института Академии художеств), А.И. Сегала (декана живописного факультета), П.А. Шиллинговского о Д. Кардовском, М. Авилова о мастерах-баталистах, И.П. Степашкина о П.П. Чистякове, И. Беккера «Революционное движение в академии», Ш.Н. Меламуда и И.И. Бродского о «Пенатах» И.Е. Репина и др. Из текстов юбилейных докладов видно, что идеологической составляющей воспитания художников уделялось основное внимание: «В системе преподавания Советской Академии... имеет место идейно-политическое воспитание учащихся, имеют место моменты серьезного освоения основ учения марксизма-ленинизма, и всё это гармонически сочетается с общекультурным развитием студенчества и сопровождается широкой

профессиональной учебой. <...> Академическая молодежь твердо стоит на базе социалистического реализма. В советской АХ на смену бесплановости (имеется в виду дореволюционное обучение. — Прим. С. Г.) введена строгая методичность. Коллектив профессоров АХ положил много энергии на то, чтобы выровнять прежнюю систему обучения в АХ, чтобы ввести новые методы, которые бы вели учеников к овладению всеми мастерствами в области рисунка, живописи и композиции. <...> АХ давно уже переросла рамки художественного вуза — она является сложным учебным научно-исследовательским и творческим комбинатом. Помимо вуза с четырьмя факультетами, помимо СХШ и подготовительных курсов, Академия имеет еще богатую библиотеку, исключительный музей,

производственные мастерские (формовочную, бронзолитейную, мозаичную и т.д.)»¹⁹.

По данным из Научно-библиографического архива РАХ²⁰, «1 сентября 1939 г. приказом Всесоюзного комитета по делам высшей школы № 467 утвержден новый устав Института живописи, скульптуры и архитектуры. Он закрепил четыре факультета: живописи, скульптуры, архитектуры и истории искусств. На живописном отделении существовали мастерские: станковой живописи, монументальной живописи, театрально-декорационная, батальной живописи, графики» [8, с. 246].

Как написано на страницах газеты, в 1939 году в Институт академии художеств было принято 104 новых студента, окончили институт 103 человека (51 живописец, 37 архитекторов, 15 скульпторов)²¹.

Итак, к началу 1940-х годов на живописном факультете существовали мастерские под руководством профессора Б.В. Иогансона (помощник — доцент А.Д. Зайцев), А.А. Осмёркина (его выпускники — Г. Павловский, Е. Скуинь, Е. Зайцев; ассистент Осмёркина — Е. Павловский), мастерская И.И. Бродского (до 1939 года; выпускники — А.И. Лактионов, П.П. Белоусов, Л.А. Острова, А.А. Гольдрей, с 1940 г. мастерской руководил А.М. Любимов; доцент В.А. Серов, ассистент А.И. Лактионов). Персональные мастерские возглавляли также академик живописи Н.Ф. Петров (ассистент П.И. Ивановский); профессор Р.Р. Френц (батальная мастерская, ассистент по рисунку В.Л. Анисович, выпускник Ксенофонов); профессор М.П. Бобышов (театрально-декорационная мастерская, ученики С.М. Юнович, В.П. Сергеев, В.И. Фуфыгин, Д.Ф. Попов). Большую роль играла мастерская монументальной живописи (руководитель Д.И. Киплик, помощник В.А. Фролов, выпускники и помощники Н.Х. Рутковский и В.М. Орешников). Заведующие кафедрами — Е.М. Чепцов и М.Д. Бернштейн. Перечислены педагоги С.Л. Абугов, Л.Ф. Овсянников, П.С. Наумов, С.В. Приселков, Б.А. Фогель, И.П. Степашкин, П.А. Шиллинговский, В.Н. Мешков, К.И. Рудаков (из доклада А.И. Сегала, декана живописного факультета)²². В академии преподавали скульпторы: М.Г. Манизер, А.Т. Матвеев, В.А. Синайский; архитекторы: Г.И. Котов, И.Г. Лангбард, Н.А. Троцкий, Л.В. Руднев, А.С. Никольский, О.Р. Мунц, И.И. Фомин, Е.И. Катонин, М.И. Рославлев, Н.Б. Бакланов, Я.Г. Гевирц.

В период Великой Отечественной войны в институте продолжались учебные занятия, хотя многие студенты и педагоги ушли на фронт.

19 февраля 1942 года институт и средняя художественная школа при нем были эвакуированы в г. Самарканд, где шел учебный процесс с учетом особенностей жизни в эвакуации. Профессора вели занятия, студенты творческих факультетов выполняли задания. Проходили даже защиты дипломных работ.

Директором ВАХ и директором Художественного института в Самарканде в 1942 году был назначен И.Э. Грабарь, который пробыл на этом посту до 1946 года. В конце 1943 года институт и ВАХ были переведены в Загорск, благодаря хлопотам И.Э. Грабаря.

В блокадном Ленинграде функционировало отделение ВАХ, действовавшее на основании временного положения. Небольшой штат сотрудников охранял здание, в котором находились музейные ценности, фонд научной библиотеки, располагались госпиталь и бомбоубежище. Сотрудники выполняли службу противопожарной обороны. Заместителем директора института (затем директором ленинградского отделения института) был назначен В.Ф. Твелькмейер²³. Жизнь Академии художеств в годы войны рассмотрена в ряде публикаций [4; 5; 6; 7; 11; 12; 14; 15].

Профессора и сотрудники академии перенесли много трагических моментов, некоторые не пережили блокаду. Как написано в одной из заметок, «зимой 1942 года фашисты в ярости обрушили на Ленинград сотни бомб и снарядов. Профессора Академии художеств поселились тесной семьей в одном из бомбоубежищ в здании академии. В большом сводчатом подвальном помещении жили академик И.Я. Билибин, профессора В.А. Синайский, Л.Ф. Овсянников, Н.Б. Бакланов, Я.Г. Гевирц и другие. Было холодно и голодно. Но бодрость и оптимизм не покидали никого даже в самые тяжелые минуты. Многие продолжали свою творческую работу»²⁴. И.Я. Билибин, не переживший блокаду, написал на встречу 1942 года оду, которая звучала за новогодним столом в бомбоубежище под звук фашистских орудий, посылаемых из Петергофа и Пулково. Эту оду опубликовали на страницах газеты «За социалистический реализм».

В июле 1944 года академия покинула Загорск, возвращение в Ленинград, после двух с половиной

¹⁹ См.: Исаков К.С. Доклад о роли Академии художеств в истории искусства // НБА РАХ Ф. 7. Оп. 2. Ч. 2. Ед. хр. 2. С. 28–32.

²⁰ См.: НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 2.

²¹ Цифры и факты // За социалистический реализм. 1940. № 1. С. 3.

²² Сегал А.И. Воспитатели молодых художников // За социалистический реализм. 1940. № 2. С. 2–3.

²³ Твелькмейер Виктор Фёдорович (1902–1956) — архитектор, профессор, ректор Института имени И.Е. Репина в 1944–1947 гг.

²⁴ И. Б. Стихи И.Я. Билибина // За социалистический реализм. 1945. № 1. С. 2.



Коллектив профессоров и педагогов после обхода мастерских. В центре: директор Академии Художеств народный художник РСФСР академик И. Э. Грабарь, Народный художник СССР Б. В. Иогансон, зам. директора Академии Художеств В. Ф. Твельксмер, профессора: А. А. Осмёркин, Р. Р. Френц, А. Д. Зайцев, М. Д. Бернштейн и другие.
Фото С. Г. Гасилова

13. Коллектив профессоров и педагогов академии.

1945.

Фото из газеты «За социалистический реализм».

1945. № 1. С. 4.

Научная библиотека Российской академии художеств

лет пребывания в Самарканде и Загорске, состоялось в августе. 5 августа 1944 года институту было присвоено имя И.Е. Репина к столетию художника.

Как пишет Грабарь, «студенты всех факультетов, по призыву главного архитектора города, приняли участие в зарисовках и архитектурных обмерах памятников пригородных дворцов-музеев, подготавливая материал для будущих восстановительных работ»²⁵. Часть студентов участвовали в обмерах памятников и разборах мусора в Новгороде. И профессора, и студенты ощущали свою причастность к большому делу возрождения Ленинграда и других городов после блокады.

²⁵ Грабарь И.Э. Служение родине // За социалистический реализм. 1945. № 1. С. 2.

²⁶ Там же.

²⁷ См.: НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 2.

Требовались хорошо подготовленные художественные кадры. Грабарь заключает, что «академия вновь воскресает как высшая и крупнейшая художественная школа страны»²⁶.

Согласно документам в НБА РАХ²⁷, «после войны структура института была восстановлена, добавлены новые кафедры и лаборатории. На факультете архитектуры в декабре 1945 года создаются персональные мастерские Л.В. Руднева, И.И. Фомина, Е.А. Левинсона, Е.М. Катонина» [8, с. 247].

В первый послевоенный учебный год было многое сделано, чтобы восстановить нормальный



ВДОЛЬ НЕВЫ...

Дружеский шарж Л. Худякова



М. А. Серафимова, Б. А. Фогель и С. Л. Абугов, выйдя на прогулку, предусмотрительно захватили авоськи. Б. В. Иогансон, приехавший из Москвы, беспокоится как бы не опоздать ему на поезд. К. И. Рудаков бьется под тяжестью папки, полной новыми работами. А. А. Починков весь ушел в себя, или, вернее Помпей. А. А. Осмёркин торопливо спешит с вокзала на Неву, чтобы сделать этюд понравившегося ему мотива. Таинственно усмехается Г. В. Павловский, уже сделавший три этюда с этого же мотива, которые он уступил Ленизо. Далее Л. Острова знакомит М. К. Каргера со своими новыми творческими замыслами. Две бойкие искусствоведки грустят, увидя свои доклады в портфеле профессора. Б. Воробьев освободил своего волка из капкана и вывел показать еще до защиты диплома. А дальше, ба! — знакомые всем лица: дипломники, студенты, сехеша...

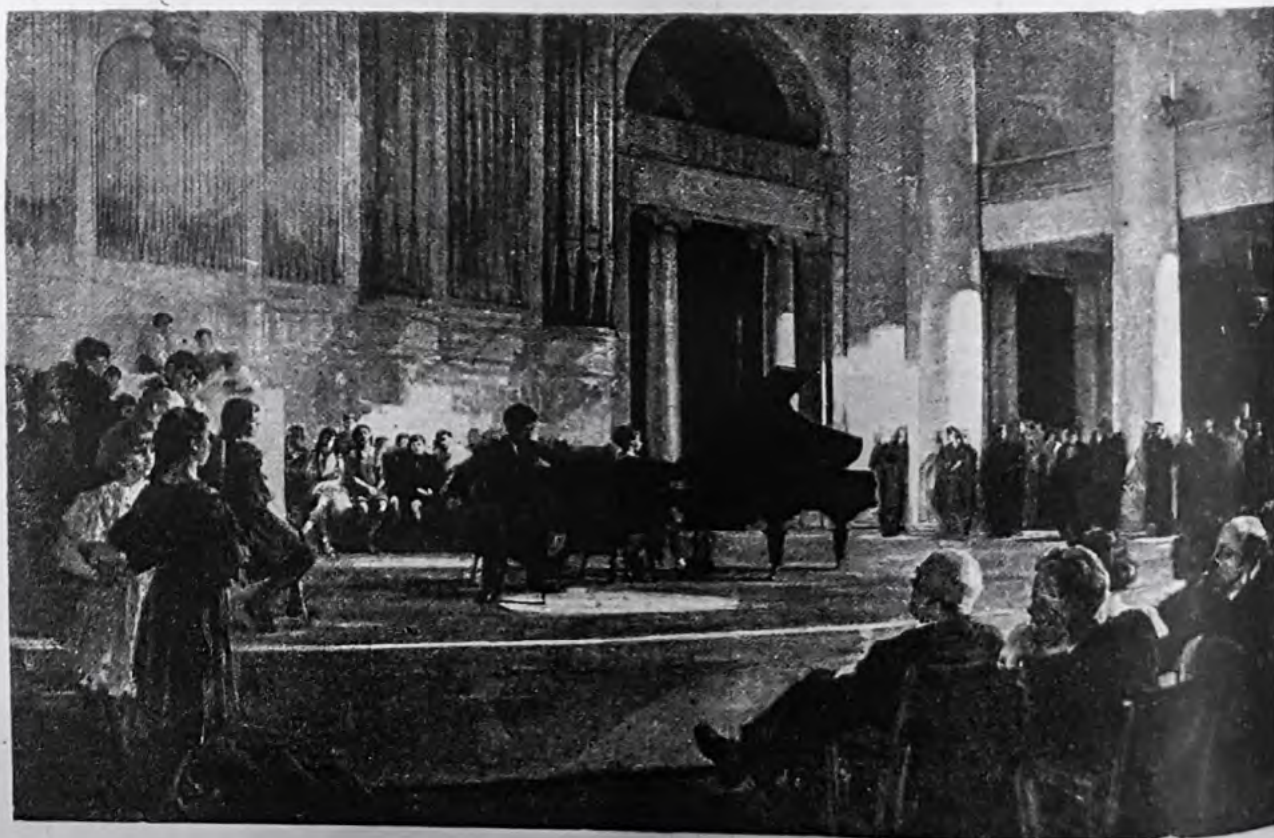
ФОРУМ



Г. Павловский. Ученик проф. Д. А. Осмеркина. Справа — картина Г. Павловского «Политических ведут».



Л. Острова. Ученица И. П. Бродского. Справа — картина Л. Островой «Смотр юных дарований».



16. Г.В. Павловский. Фото из газеты «За социалистический реализм», 1940. № 2. С. 12. Научная библиотека Российской академии художеств

17. Л. Острова. Фото из газеты «За социалистический реализм», 1940. № 2. С. 12. Научная библиотека Российской академии художеств

18. Первая полоса
газеты
«За социалистический
реализм».
1947. № 18-19. С. 1.
Научная библиотека
Российской академии
художеств

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

За социалистический РЕАЛИЗМ

Год издания IX
№ 18-19 (246-247)

Понедельник,
8 декабря 1947 г.

Орган партбюро, дирекции, профкома, месткома и комитета ВЛКСМ Института имени И. Е. Репина Академии Художеств СССР

«...Основными задачами Академии Художеств СССР являются: обеспечение неуклонного подъема и развития советского изобразительного искусства во всех его формах на базе последовательного осуществления принципов социалистического реализма и дальнейшего развития лучших прогрессивных традиций искусства народов СССР и, в частности, русской реалистической школы...»

Из Устава Академии Художеств СССР

Иосифу Виссарионовичу Сталину

Дорогой Иосиф Виссарионович!

Общее собрание Академии Художеств СССР шлет Вам, наш учитель и друг, горячий привет и лучшие пожелания.

Мы, художники — живописцы, скульпторы и графики, совместно с научными работниками в области теории и истории изобразительного искусства, приступая к решению задач, поставленных перед нами партией и правительством в Постановлении Совета Министров от 5 августа 1947 года об Академии Художеств, воодушевлены горячим желанием оправдать доверие народа и Ваше доверие, нам оказанное.

Все наши силы мы отдадим на обеспечение неуклонного подъема и развития советского изобразительного искусства во всех его формах на базе последовательного осуществления принципов социалистического реализма и дальнейшего развития лучших прогрессивных традиций искусства народов СССР и, в частности, русской реалистической школы.

Мы обязуемся активно содействовать развитию творчества советских художников, обобщению творческой практики советского изобразительного искусства — живописи, скульптуры, графики, народного и прикладного искусства.

Разрабатывая вопросы теории, истории искусства и художественной критики на основе марксистско-ленинской методологии, мы будем одновременно бороться с формализмом, натурализмом и другими проявлениями современного буржуазного упадочного искусства, с безидейностью и аподитичностью в творчестве, с лженаучными, идеалистическими теориями в области эстетики.

Широко пропагандируя советское изобразительное искусство и его достижения среди советского народа и стремясь к повышению роли искусства в деле коммунистического воспитания трудящихся, мы будем готовить и воспитывать художников высшей квалификации и научных работников в области изобразительного искусства, а также всемерно содействовать повышению творческой квалификации молодых советских художников.

Мы отчетливо сознаем всю трудность, сложность и ответственность предстоящей нам в Академии Художеств СССР работы, — работы, которая ни в какой мере не должна ослабить, а, наоборот, должна стимулировать личное творчество каждого из нас.

Мы готовы преодолеть любые препятствия, стоящие на нашем пути, непрерывно повышая наше мастерство, совершенствуя наше сознание глубоким изучением марксистско-ленинской философии, обостряя наши чувства, — чувства горячей любви к Родине и к нашему народу.

Мы знаем, что добьемся успеха только тогда, когда ежечасно и ежеминутно будем неуклонно следовать по пути, указанному великим Лениным и Вами, наш учитель, товарищ Сталин.

Да здравствует советский народ и его искусство!

Да здравствует Коммунистическая Партия, Советское правительство!

Да здравствует великий Сталин!

Первой сессии Академии Художеств СССР

Ленинградский городской комитет Всесоюзной Коммунистической Партии (большевиков) приветствует первую сессию Академии Художеств СССР и желает ей успешной творческой работы.

Преобразование советским правительством Всесоюзной Академии Художеств в Академию Художеств СССР является ярким свидетельством неустанной заботы со стороны партии и Советской власти о процветании искусства и науки в нашей стране.

Создание Академии Художеств СССР открывает перед советскими художниками широкие возможности для развития национального по форме, социалистического по содержанию искусства, основанного на принципах социалистического реализма, для развития прогрессивных традиций искусства народов СССР и особенно великих реалистических традиций русского демократического изобразительного искусства; для воплощения в ярких образах великой сталинской эпохи, ее героических дел и людей.

Воля и энтузиазм молодежи, большой опыт и стремление старых специалистов передать свои знания молодым художникам — все это залог того, что Академия Художеств СССР создаст ценности новой социалистической культуры мирового значения.

Ленинградский городской комитет Всесоюзной Коммунистической Партии (большевиков) выражает уверенность в том, что Академия Художеств СССР с честью выполнит задачи, поставленные перед ней партией и правительством как в деле воспитания новых мастеров советского искусства, так и в деле воплощения в художественном творчестве высоких идей Ленина—Сталина.

Заслуги советского искусства перед Родиной огромны. В годы Великой Отечественной войны оно находилось на вооружении советского народа. В годы послевоенной сталинской пятилетки оно должно быть таким же близким народу, воинствующим, жизнеутверждающим и страстным; оно должно воспитывать советских людей в духе коммунизма, борясь против современной упадочной буржуазной культуры.

Сессия Академии Художеств собралась в Ленинграде — городе, который всегда был носителем лучших передовых традиций искусства нашей Родины. Ленинградский горком ВКП(б) не сомневается в том, что деятельность Академии Художеств СССР еще выше поднимет мировую славу искусства Советского Союза и роль Ленинграда как крупнейшего центра культуры.

В настоящее время трудящиеся Ленинграда обратились к работникам промышленности всего Советского Союза с призывом выполнить план послевоенной сталинской пятилетки в четыре года. Ленинградцы уверены, что весь советский народ их горячо поддержит, что великие трудовые подвиги советских людей найдут достойное отражение и в творческой работе деятелей советской науки, культуры и искусства.

Секретарь Ленинградского горкома ВКП(б) Я. Ф. КАПУСТИН



На первой сессии Академии Художеств СССР. Слева: Герой Социалистического Труда академик И. И. Мещанинов, действительный член Академии Художеств СССР В. Н. Бажшеев, вице-президент Академии Художеств СССР, действительный член Академии Художеств СССР М. Г. Манноер, действительный член Академии Художеств СССР академик И. Э. Грабарь.

учебный процесс. «Состояние здания, пережившего за долгие годы блокады Ленинграда неоднократные артобстрелы близлежащей территории и прямое попадание бронебойной (500 кг) авиабомбы, потребовало от всего состава большого труда для восстановления учебных и рабочих помещений к началу учебного года. Три месяца напряженного, интенсивного труда студенчества, рабочих и служащих по остеклению, ремонту и приведению в порядок оборудования мастерских, аудиторий, лабораторий и пр. помещений дали возможность начать занятия 2 октября на всех факультетах, на всех курсах, которые бесперебойно продолжались всё полугодие» [12, с. 32].

«Несмотря на неполную реэвакуацию, состав студенчества пополнился за счет нового приема в количестве 58 человек и восстановления небольшого числа студентов старших курсов, частично демобилизованных из армии, и составил к началу учебного года 250 человек. Увеличился штат профессорско-преподавательского состава на живописном факультете. На кафедру рисунка и живописи пришли профессора В.М. Конашевич (руководитель графической мастерской) и К.Н. Рудаков, художники С.М. Мочалов (ксилография), В.Д. Двораковский (книжная графика), Н.А. Успенский (заведующий графической мастерской)» [9, с. 580].

В протоколах заседаний Ученого совета²⁸ 1945 года отмечается: «Период, предшествовавший началу 1944–1945 учебного года, был использован и для пересмотра учебных программ и планов по всем кафедрам и отдельным дисциплинам. <...> Из-за отсутствия истопников, дровоносов, уборщиц, дворников обязанность эта легла целиком на студентов. Плюс к этому была проведена мобилизация всех на авральные работы в связи со снегопадом. В библиотеке долго не были остеклены окна, из-за чего работа ее была ограничена» [8, с. 247]. В первом номере вновь вышедшей в 1945 году газеты публиковались заметки о том,

что ведется подготовительная работа по восстановлению отдела живописи музея Академии художеств и в него будут переданы 150 работ художников академической школы из Русского музея.

Таким образом, в первые послевоенные годы в институте делалось всё необходимое, чтобы наладить учебный процесс и восстановить здание и жизнь в нем после тяжелейших блокадных испытаний [11, с. 42–43]. Документы и публикации первых послевоенных лет свидетельствуют о невероятном оптимизме профессоров, сотрудников и студентов ВАХ и желании как можно скорее наладить учебный процесс (рис. 13).

Любопытным свидетельством настроения того времени является дружеский шарж «На прогулке вдоль Невы» (рис. 14), выполненный художником Л.В. Худяковым²⁹ для стенгазеты института. Этот шарж хранится в частной коллекции замечательного петербургского живописца В.В. Загонька, который любезно предоставил его автору данной публикации, за что выражаем ему особую благодарность. Шарж существует в двух вариантах, вторая его версия выполнена для газеты «За социалистический реализм» № 7 за 1945 год (рис. 15).

Газетный вариант сопровождается подписью: «Важно шествует Игорь Эммануилович Грабарь, возглавляя пеструю академическую процессию. За ним следует А.Д. Зайцев³⁰ и В.Ф. Твелькмейер. С трудом узнаются И.А. Бродский³¹ и Е.И. Катонин³². Ухмыляется С.В. Приселков³³, подсчитывая, сколько студентов пропустили занятия в предпраздничные дни по неуважительным халтурным причинам. Превосходно чувствует себя А.С. Готлиб. В.П. Белкин³⁴, М.И. Рославлев, В.А. Синайский³⁵, И.А. Бартенев³⁶ тесной стеной окружили А.Т. Матвеева³⁷, как бы уговаривая его возвратиться к родным пенатам. Над этой группой возвышается А.С. Никольский³⁸, величавый и неторопливый, как его строящийся стадион. С.К. Исаков³⁹ улыбается, глядя на М.Д. Бернштейна⁴⁰, которого он задумал вылепить из папиросной бумаги в образе

²⁸ Протоколы заседаний Ученого совета. №1 от 21 февраля 1945 года // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 2. Ч. 2. Ед. хр. 635.

²⁹ Худяков Леонид Васильевич (1915–1995) — живописец и педагог, профессор ИЖСА имени И.Е. Репина.

³⁰ Зайцев Александр Дмитриевич (1903–1982) — живописец и педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор, в 1948–1951 гг. — ректор Института имени И.Е. Репина.

³¹ Бродский Иосиф Анатольевич (1909–1980) — племянник и секретарь художника И.И. Бродского, искусствовед, профессор. Изучал творчество И.И. Бродского и И.Е. Репина.

³² Катонин Евгений Иванович (1889–1984) — архитектор, член Союза архитекторов, профессор, доктор архитектуры, действительный член Академии архитектуры Украинской ССР, заслуженный архитектор УССР.

³³ Приселков Сергей Васильевич (1892–1959) — живописец и педагог.

³⁴ Белкин Вениамин Павлович (1884–1951) — живописец и график, преподавал в ИЖСА в 1928–1946 гг.

³⁵ Синайский Виктор Александрович (1893–1968) — скульптор, педагог.

³⁶ Бартенев Игорь Александрович (1911–1985) — художник, искусствовед, историк архитектуры, доктор искусствоведения, профессор.

³⁷ Матвеев Александр Терентьевич (1878–1960) — скульптор, педагог, доктор искусствоведения, профессор.

³⁸ Никольский Александр Сергеевич (1884–1953) — архитектор, профессор.

³⁹ Исаков Сергей Константинович (1875–1953) — историк искусства, художественный критик, музейный деятель, педагог, скульптор.

⁴⁰ Бернштейн Михаил Давидович (1875–1960) — живописец, график и педагог, профессор ИЖСА имени И.Е. Репина.

Суворова. Важно шествуют Н.И. Серезникова, М.А. Серафимова, Б.А. Фогель⁴¹ и С.Л. Абугов⁴², выйдя на прогулку, предусмотрительно захватили авоськи. Б.В. Иогансон, приехавший из Москвы, беспокоится, как бы не опоздать ему на поезд. К.И. Рудаков сгибается под тяжестью папки, полной новыми работами. А.А. Починков⁴³ весь ушел в себя, или, вернее, в Помпеи. А.А. Осмеркин торопливо бежит с вокзала на Неву, чтобы сделать этюд понравившегося ему мотива. Таинственно усмехается Г.В. Павловский⁴⁴ (рис. 16), уже сделавший три этюда с этого же мотива, которые он уступил Ленизо. Далее Л. Острова⁴⁵ (рис. 17) знакомит М.К. Каргера⁴⁶ со своими новыми творческими замыслами. Две бойкие искусствоведки загрузили, увидя свои доклады в портфеле профессора. Б. Воробьев⁴⁷ освободил своего волка из капкана и вывел показать еще до защиты диплома. А дальше, ба! — знакомые всем лица: дипломники, студенты, сехеша...^{48,49}

Заключение

История ВАХ завершилась в 1947 году. Всероссийская академия художеств была реорганизована в Академию художеств СССР 5 августа 1947 года. А по существу, была вновь создана Академия художеств СССР с Президиумом в Москве как всесоюзное государственное учреждение, в которое вошли Институт им. И.Е. Репина, а также Московский государственный художественный институт (с 1948 года — имени В.И. Сурикова), Научно-исследовательский музей Академии художеств, Научная библиотека и другие учреждения. В декабре 1947 года состоялась Первая сессия

Академии художеств СССР, проходившая в парадных залах на Университетской набережной, 17, о чем свидетельствуют и фоторепортажи, и опубликованные документы. В выпуске газеты «За социалистический реализм» от 8 декабря 1947 года подробно освещались эти торжественные события (рис. 18). Президент Академии художеств СССР А.М. Герасимов в своем докладе сказал: «Мудрая художественная политика партии в свое время создала условия для идейного перевоспитания и творческого перевооружения старшего поколения нашего искусства, сформировавшегося в дореволюционных условиях. Благодаря этому мы были свидетелями нового расцвета творчества таких мастеров, как М. Нестеров, А. Архипов, С. Малютин, В. Бакшеев, К. Юон, В. Бялыницкий-Бируля, И. Павлов, И. Грабарь, И. Горюшкин-Сорокопудов и других»⁵⁰.

Таким образом, Всероссийская академия художеств выполнила свою историческую миссию благодаря тому, что способствовала возрождению дореволюционных традиций системы русского художественного образования и созданию нового государственного учреждения, призванного заниматься не только проблемами образования, но и определением культурных стратегий государства и поддержкой художественных кадров в СССР. Возможно, она не стала столь целостным по своим задачам учреждением, как ее предшественница (до 1918 года) — Императорская академия художеств, или Академия художеств СССР, но благодаря ей была частично реализована идея возрождения дореволюционной системы художественного образования, в которой нуждались и государство, и художники.

⁴¹ Фогель Борис Александрович (1872–1961) — живописец и педагог, профессор ИЖСА имени И.Е. Репина.

⁴² Абугов Семен Львович (1877–1950) — живописец, график, педагог, профессор.

⁴³ Починков Александр Александрович (1877–1955) — историк, профессор, специалист по истории средневековой культуры Италии, Германии, Швейцарии, Венгрии, Швеции, Норвегии. Краевед. Автор книги «Помпеянские росписи». Л.–М., 1937.

⁴⁴ Павловский Генрих Васильевич (1907–1973) — живописец и педагог.

⁴⁵ Острова Лидия Александровна (1914–2009) — живописец и график.

⁴⁶ Каргер Михаил Константинович (1903–1976) — советский историк архитектуры, археолог, доктор исторических наук, профессор.

⁴⁷ Воробьев Борис Яковлевич (1911–1990) — скульптор-анималист, с 1936 года связан работой с Ломоносовским фарфоровым заводом (ЛФЗ).

⁴⁸ Ленинградская средняя художественная школа, или школа юных дарований при ВАХ, основана в 1934 году.

⁴⁹ Худяков Л.В. На прогулке вдоль Невы. Дружеский шарж // За социалистический реализм. 1945. № 7. С. 2–3.

⁵⁰ Герасимов А.М. Советское изобразительное искусство и задачи Академии художеств СССР // За социалистический реализм. 1947. № 18-19. С. 4.

Список источников

1. Бродский Е.И. Воспоминания об отце. СПб.: Издательско-полиграфический комплекс «НП-Принт», 2021. 204 с.
2. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. Том III. М.: Изобразительное искусство, 1974. 494 с.
3. Лисовский В.Г. Академия художеств. 2-е изд. Л.: Лениздат, 1982. 224 с.
4. После войны 1945–1956. Памяти погибших на войне / сост. С.И. Михайловский. СПб.: Институт имени И.Е. Репина, 2020. 376 с.
5. Рахманкулова И.А. Художественная жизнь Самарканда в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. (графика, живопись). Автореферат дисс. канд. искусствоведения. Ташкент, 1990. 27 с.
6. Харлашова Е.А. Академия художеств в блокадном Ленинграде // Блокадный рисунок. Архитектор С.П. Светлицкий : каталог коллекции / авт.-сост.: Е.А. Харлашова, М.Ю. Медведев, К.А. Запускалова. СПб.: [б. и.], 2017. С. 29–40.
URL: <https://eusp.org/sites/default/files/inline-files/0067449.pdf?ysclid=la2w7fw1yi589878345>
(дата обращения 02.11.2022).
7. К юбилею факультета теории и истории искусств Института имени И.Е. Репина. 75 лет / ред. С.М. Грачёва, Н.С. Кутейникова, Н.М. Леняшина. СПб.: Институт имени И.Е. Репина, 2012. 231 с.
8. Грачёва С.М. Российское академическое художественное образование в первой половине XX века: апология традиции и проблемы современности // Вопросы образования. 2009. № 2. С. 236–254.
9. Грачёва С.М. «Сообразуясь с истинною и благороднейшею целию искусств...» Из истории Российской академии художеств первой половины XX века // Искусствознание. 2009. № 3-4. С. 568–585.
10. Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина РАХ. 1915–2005 / авт.-сост. С.Б. Алексеева и др.; науч. ред. Ю.Г. Бобров. СПб.: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, 2007. 790 с.
11. Грачёва С.М. Из истории Российской академии художеств в первой половине XX века // Петербургские искусствоведческие тетради. Выпуск 16 / сост. А.Г. Раскин, Н.Е. Фролова, Л.Н. Митрохина. СПб.: Ассоциация искусствоведов (АИС), 2009. С. 31–47.
12. Грачёва С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.
13. Рудольф Френц, 1888–1956 : каталог / сост. А. Любимова, И. Арская, Е. Иванова. СПб.: Palace Editions, 2005. 96 с.
14. Война, беда, мечта и юность! Искусство и война. К 70-летию победы в Великой Отечественной войне : материалы международной научной конференции / отв. ред. С.М. Грачёва. М.: БуксМАрт, 2015. 640 с.
15. Никто не забыт. Блокадный мартиролог / авт.-сост. И.В. Селиванова. СПб.: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, 2009. 20 с.

References

1. Brodsky, E.I. (2021) *Memories of a father*. Saint Petersburg: NP-Print. (In Russ.)
2. Ostroumova-Lebedeva, A.P. (1974) *Autobiographical notes*, vol. 3. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo. (In Russ.)
3. Lisovsky, V.G. (1982) *Academy of Arts*. Leningrad: Lenizdat. (In Russ.)
4. Mikhailovsky, S.I. (comp.) (2020) *After the war 1945–1956. In memory of those who died in the War*. Saint Petersburg: Saint Petersburg State Academic Institute of Painting Sculpture and Architecture named after I.E. Repin. (In Russ.)
5. Rakhmankulova, I.A. (1990) *Artistic life of Samarkand during the Great Patriotic War 1941–1945 (graphics, painting)*. Cand. Art sci. thesis. Abstr. Tashkent: s.n. (In Russ.)
6. Kharlashova, E.A. (2017) 'Academy of Arts in besieged Leningrad', in Kharlashova, E.A., Medvedev, M.Y. and Zapuskalov, K.A. (eds.) *Besieged drawing. Architect S.P. Svetlitsky* [Collection catalog]. Saint Petersburg: s.n., pp. 29–40. Available at: <https://eusp.org/sites/default/files/inline-files/0067449.pdf?ysclid=la2w7fw1yi589878345> (accessed 02.11.2022). (In Russ.)

7. Gracheva, S.M., Kuteynikova, N.S. and Lenyashina, N.M. (eds.) (2012) *To the Anniversary of the Faculty of Theory and History of Arts of the I.E. Repin Institute. 75 years*. Saint Petersburg: Saint Petersburg State Academic Institute of Painting Sculpture and Architecture named after I.E. Repin. (In Russ.)
8. Gracheva, S.M. (2009) 'Russian academic art education in the first half of the twentieth century: apologia for tradition and problems of the present', *Voprosy obrazovaniya = Questions of Education*, (2), pp. 236–254. (In Russ.)
9. Gracheva, S.M. (2009) 'In Keeping with the true and most noble purpose of art... From the history of the Russian Academy of Arts the first half of the twentieth century', *Iskusstvoznanie = Art Studies*, (3-4), pp. 568–585. (In Russ.)
10. Alekseeva, S.B. (comp.), Bobrov, Y.G. (ed.) (2007) *Anniversary directory of graduates of the St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I.E. Repin of the Russian Academy of Arts. 1915–2005*. Saint Petersburg: Saint Petersburg State Academic Institute of Painting Sculpture and Architecture named after I.E. Repin. (In Russ.)
11. Gracheva, S.M. (2009) 'From the history of the Russian Academy of Arts the first half of the twentieth century', in Raskin, A.G., Frolova, N.E. and Mitrokhin, L.N. (comps.) *Saint Petersburg Art History Notebooks*, issue 16. Saint Petersburg: Association of Art Critics(AIS), pp. 31–47. (In Russ.)
12. Gracheva, S.M. (2019) *Modern Saint Petersburg academic fine arts. Traditions, state and trends of development*. Moscow: BuksMArt. (In Russ.)
13. Lyubimova, A., Arskaya, I. and Ivanova, E. (comps.) (2005) *Rudolf Frentz, 1888–1956 [Catalog]*. Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)
14. Gracheva, S.M. (ed.) (2015) *War, trouble, dream and youth! Art and war. To the 70th anniversary of the victory in the Great Patriotic War [Conference proceedings]*. Moscow: BuksMArt. (In Russ.)
15. Selivanova, I.V. (2009) *Nobody is forgotten. Blockade martyrology*. Saint Petersburg: Saint Petersburg State Academic Institute of Painting Sculpture and Architecture named after I.E. Repin. (In Russ.)

Информация об авторе

Грачёва Светлана Михайловна, член-корреспондент Российской академии художеств, доктор искусствоведения, 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 Mikhailovna Gracheva, Full Dr. Sc. (Art History), Corresponding member of the Russian Academy of Arts, Professor, 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 08.11.2022; одобрена после рецензирования 21.11.2022; принята к публикации 23.11.2022.

The article was received by the editorial board on 08 November 2022; approved after reviewing on 21 November 2022; accepted for publication on 23 November 2022.



Научная статья
УДК 7.071.1:[75+76]
DOI 110.46748/ARTEURAS.2022.04.007

Художник Николай Мамонтов в Ухтпечлаге (1936–1940): неизвестная страница творчества



Девятьярова Ирина Григорьевна

Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация
sanfira9@mail.ru

Аннотация. В статье освещается неизвестный ранее период биографии художника Н.А. Мамонтова (1898–1964), связанный с его пребыванием в Ухтинско-Печорском исправительно-трудовом лагере (Ухтпечлаге). Из мемуаров художника М.С. Житницкого стало известно, что Мамонтов после ареста в 1936 году отбывал срок в поселке Чибью (сейчас город Ухта), работал художником в театре и выполнял в художественной мастерской копии портретов вождей и лозунги. При этом в его наследии сохранились живописные произведения и рисунки, не связанные с реалиями лагерного быта. Особое внимание уделено в статье портретным рисункам сокамерников из альбома 1937 года. На основании представленных материалов автор приходит к выводу, что художники, которые жили и работали в советской стране, не всегда подчинялись в своем творчестве требованиям существующей идеологии. Даже те, кто, подобно Н.А. Мамонтову, был репрессирован и провел часть жизни в заключении. До конца дней творчество Мамонтова питали образы искусства ушедших эпох и поэзия символистов.

Ключевые слова: художник Николай Андреевич Мамонтов, социалистический реализм, Ухтинско-Печорский исправительно-трудовой лагерь, Чибью, лагерный альбом, Марк Житницкий, Николай Михайлов (Диомиди), Николай Бруни

Для цитирования: Девятьярова И.Г. Художник Николай Мамонтов в Ухтпечлаге (1936–1940): неизвестная страница творчества // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 106–119. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.007>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/925>

Original article

Artist Nikolai Mamontov in Ukhtpechlag (1936–1940): unknown page of creativity

Irina G. Devyatyarova

Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation
sanfira9@mail.ru

Abstract. The article highlights a previously unknown period in the biography of the artist N.A. Mamontov (1898–1964), associated with his stay in the Ukhta-Pechora Correctional Labour Camp (Ukhtpechlag). As it became known from the memoirs of the artist M.S. Zhitnitsky, Mamontov, after his arrest in 1936, served time in the village of Chibyu (now the city of Ukhta), worked as an artist in the theatre and made copies of portraits of leaders and slogans in an art workshop. At the same time, paintings and drawings that are not related to the realities of camp life have been preserved in his legacy. Particular attention is paid in the article to portrait drawings of camp inmates from the 1937 album. Based on the materials presented, the author comes to the conclusion that the artists who lived and worked in the Soviet country did not always obey the requirements of the existing ideology in their work. Even those who like N.A. Mamontov were repressed and spent part of his life in prison. Until the end of days, Mamontov's work was nourished by the images of the art of bygone eras and the poetry of the Symbolists.

Keywords: artist Nikolai Mamontov, socialist realism, Ukhta-Pechora labour camp, Chibyu, camp album, Mark Zhitnitsky, Nikolai Mikhailov (Diomidi), Nikolai Bruni

For citation: Devyatyarova, I.G. (2022) 'Artist Nikolai Mamontov in Ukhtpechlag (1936–1940): unknown page of creativity', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 106–119. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.007. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/925> (In Russ.)

Введение

Социалистический реализм был важной частью официальной идеологии и пропаганды советской власти. Художник, призванный идеализированно изображать жизнь счастливого общества людей, портреты вождей, ударников труда, праздники с красными знаменами, постоянно находился под контролем государства. Произведения, не соответствующие установленным критериям, и критика существующего строя запрещались, а их авторы подвергались гонениям со стороны властей.

К числу художников, избегавших революционного пафоса и идеализации советского быта в своем творчестве, относился и Николай Андреевич Мамонтов (1898–1964). Его имя долгие годы окружал ореол многочисленных загадок и легенд. Их создавал при жизни сам художник, записывая противоречивые факты в автобиографиях

и анкетах — о годах и местах работы. Позднее в мемуарах сообщали путаные сведения о нем друзья его юности. Многие были восстановлены и исправлены автором статьи на основе архивных документов в 1990-е годы [1; 2]. При этом остались и «белые пятна», которые удалось заполнить лишь недавно.

Цель настоящей статьи — открыть забытую страницу жизни и творчества Н.А. Мамонтова и ввести в научный оборот выявленные в процессе исследовательской работы материалы и источники.

Николай Мамонтов — сибиряк, итальянец, волжанин

Живописец и график Николай Мамонтов учился в Омске и Барнауле в частных студиях, был участником омской футуристической группы «Червонная тройка». С начала творческого пути

и на всём его протяжении Мамонтов редко обращался к окружающей действительности, предпочитая ей образы искусства ушедших эпох, мифологии, фольклора, поэзии символистов. Летом 1923 года он вместе с другом Виктором Уфимцевым отправился в путешествие по Туркестану [3, с. 52–72]. А через год вместе с семьей художника Д.К. Степанова покинул Россию и уехал в Италию. Там он продолжил образование в Римской академии живописи и рисунка у Зигмунда Липинского. Художник-символист ориентировал своих учеников на античное наследие и Ренессанс, вполне в русле официального направления в искусстве современной Италии. Мамонтов испытал также воздействие итальянского метафизического искусства с его принципом «призрачности», иронией, одушевлением неодушевленных предметов [4, с. 398–400].

Живя в Риме, Мамонтов входил в выставочное объединение *Fiamma* («Пламя») и принимал участие в групповых и персональных выставках. Так, в 1929 году он экспонировал на выставке *Fiamma* композицию «Декоративный мотив» (1927, Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля), жанровую сцену «Киргизы. Сибирь» (1929, частное собрание, Саратов), исполненную экспрессии картину «Коррида» (1929, Саратовский художественный музей им. А.Н. Радищева). На персональной выставке в Риме в 1930 году художник показывал «Сказку», на которой чудовище о трех головах преследует юношей и повергает их на землю (1930, частное собрание, Саратов). Ряд картин («Араб», «Туркестанский всадник», «Шехеразада» — все в частных собраниях) экспонировался на Первой международной выставке колониального искусства, подготовленной и организованной Независимым обществом Триполитанской ярмарки в октябре — декабре 1931 года.

Фантазер и мечтатель, Николай Мамонтов объехал полмира и в 1932 году возвратился в Россию. Вернулся в самый разгар очередной партийной кампании: постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года были ликвидированы литературно-художественные организации с целью сплочения творческой интеллигенции вокруг задач социалистического строительства. В Ленинграде Николай Андреевич понял, что его искусство в советской стране не будет востребовано. Привыкший за семь лет жизни в Италии к свободному выбору тем и решений, он действительно не вписывался в рамки норм официального искусства.

Оказавшись в Москве, художник понял, что пришелся не ко двору. Можно предположить, что в столице он встретил друга своей озорной омской юности Бориса Шабля-Табулевича,

с которым в мае 1921 года открывал выставку «Червонной тройки». Шабль-Табулевич работал в это время в мастерской А.А. Осмёркина, успешно участвовал на выставках, экспонируя индустриальные пейзажи. Пути товарищей явно разошлись. Может быть, тогда стало известно и художнику Виктору Уфимцеву, что Мамонтов возвратился из Европы. «Говорят, его видели в Москве. Он шел опустившийся и растерянный. Видно, жизнь его в Италии не была удачливой», — напишет Уфимцев в мемуарах [5, с. 54].

В Москве Мамонтов перебивался случайными работками. Из автобиографии известно, что он работал художником в музее политкаторжан, писал портреты вождей по заказам московского горкома ИЗО, занимал должность художника-реставратора во «Всекохудожнике», иллюстрировал детские книги [1, с. 58]. Составитель справочника московских художников А.В. Григорьев не оставил без внимания Мамонтова. В словнике 1936 года отмечается, что Н.А. Мамонтов — живописец с 1917 года, участник провинциальных выставок. О пребывании в Италии предсудителем умалчивается¹.

Шел 1936 год, когда над художественной братией стали сгущаться тучи. Одна из первых публикаций в газете «Правда» под названием «О художниках-пачкунах» выявляла «серьезные идейно-художественные ошибки» в творчестве ряда мастеров. В круге преследуемых оказался и Мамонтов. В апреле 1936 он был арестован и заключен в Бутырский изолятор НКВД (рис. 1)².

Мамонтов изобличался в том, что враждебно настроен к советской власти, систематически проводит «контрреволюционную агитацию пораженческого характера» и даже угрожает физической расправой Сталину³. Обыск в его квартире (пятнадцатиметровой комнате в одном из новых домов на Шоссе Энтузиастов) показал, что, «кроме картин, нет ничего». Из свидетельств знакомых и соседей выяснилось, что Мамонтов высказывался против советского строя, при котором художники не могут развиваться, так как от них требуют изображать машины, рисовать «тупые лица так называемых вождей», «заставляют писать, петь, рисовать всех по красному шаблону». Его товарищ живописец Фёдор Семёнов (позже — Семёнов-Амурский), сам испытывавший силу идеологических тисков и позже преследуемый соответствующими органами, вынужден был сказать следователю, что работы Мамонтова, «красивые нередко по форме», лишены подлинного советского содержания и что их автор с «буржуазными, барскими взглядами на искусство» еще

¹ Отдел рукописей ГТГ. Ф. 91. Д. 405. Л. 6. Справочник по художникам, составленный А.В. Григорьевым. 1936.

² ГАРФ. Ф. 10035. Оп. 1. Д. П–78040. Л. 1–40.

³ Там же. Л. 11–13 об., 19.

**1. Н.А. Мамонтов
на момент ареста.**

**Фотография
из уголовного
дела № П-78040.**

1936.

Москва.

Государственный архив
Российской Федерации



далек от художника советской формации⁴. Николай Андреевич признался, что действительно говорил о том, что «за границей художники находятся в лучших условиях, чем в СССР, ибо в СССР не дают возможности свободно развиваться таланту, заставляя его быть тенденциозным». Свою позицию он объяснил тем, что был недооценен как художник и, как было принято в каждой подобной ситуации, искренне раскаялся, пообещав в кратчайший срок изжить вредные настроения и быть полезным советской власти⁵. Особым сощещанием при НКВД ему был вынесен приговор о заключении его в исправительно-трудовой лагерь на пять лет⁶.

Сестра художника Т.А. Бойницкая пыталась помочь брату и обратилась с письмом в Помполит к Е.П. Пешковой. Помполит (Помощь политическим заключенным) — правозащитная организация в СССР, которая просуществовала до 1937 года. После смерти Ф.Э. Дзержинского (1926) она функционировала с трудом, ее ходатайства удовлетворялись органами ОГПУ (НКВД) редко, возникли

сложности с финансированием работы общества. В середине 1937 года общество было закрыто по распоряжению наркома внутренних дел Н.И. Ежова. Фонд Помполита в Государственном архиве Российской Федерации содержит более тысячи дел, включая письма, записки, которые приходили Пешковой от граждан, пострадавших за свои политические убеждения. Среди документов есть и письмо Т.А. Бойницкой⁷: «Приехав 30/IV — 1932 г<ода> в Москву из Италии, Рима, художник Мамонтов Н.А. встретил здесь недоверчивое к себе отношение. Он пытался повидать М. Горького, Алексея Максимовича, с которым был хорошо знаком в Италии, рассказать, какие трудности стали перед ним, когда он стремился приобщиться к большой творческой работе как советский художник, отдать накопленные знания и навыки Советскому искусству. “Вы нигде не выставлялись”; “Мы Вас не знаем”, — повсюду говорили ему. Но ведь никогда ему не давали возможности выставить, показать себя, как художника. Будучи не принятым в М<осковское>

⁴ Там же. Л. 20.

⁵ Там же. Л. 14.

⁶ Там же. Л. 29–30.

⁷ Цитируется в авторской орфографии и пунктуации.

О«бщество» С«оветских» Х«удожников», Мамонтова нигде не принимали, никогда не давали заказа, не говоря уже о командировке, которая дала бы ему возможность увидеть нашу стройку, новые сюжеты, которые могли бы так оформить «его», «чтобы» стать в полной мере советским художником, ищущим новый стиль в искусстве. К тому же он был окружен злой клеветой, которая за время приезда подрывала его.

Мамонтов всё время страстно желал и стремился, чтобы его использовали как мастера с культурой, которую он с большим трудом приобрел.

17-го апреля с«его» г«ода» художник Мамонтов был неожиданно арестован НКВД и в настоящее время находится в Бутырском изоляторе. Никакой вины за собой мой брат не чувствует. Зная Вас, не только как крупного прекрасного работника, а и за отзывчивого, хорошего человека, прошу простого человеческого отношения к моему брату, ибо он ни в чем невиновен и прошу Вашего содействия в деле ускорения следствия и освобождения его.

Прошу так же, если это является возможным, разрешения свидания с ним. Жена художника Мамонтова больна, сама я приезжая, в скором времени уезжаю далеко в Сибирь и хотела бы повидать брата, не надеясь скоро его увидеть на свободе.

Сестра х«удожника»ка Мамонтова, Бойницкая Т.А.

15/V — 36 г«ода» [6].

Однако надеждам Т.А. Бойницкой не суждено было сбыться. К началу 30-х годов деятельность общества свелась лишь к наведению справок об арестованных и оказании консультаций их родным. Мамонтов был приговорен к пяти годам исправительно-трудовых работ. Реабилитирован 20 ноября 1989 года.

Свободное творчество в лагерьном поселке Чибью

Наказание Николай Мамонтов отбывал в поселке Чибью (с 1939 г. — Ухта) Коми АССР, как стало недавно известно из книг воспоминаний художника М.С. Житницкого. Они изданы в Израиле и присланы в Центральную библиотеку Ухты сыном художника Иосифом Житницким в 2019 году [7; 8].

В 1930-е годы М.С. Житницкий возглавлял отдел художественного оформления книжной продукции в Белорусском государственном издательстве. В 1936 году вместе с директором и семью редакторами отделов издательства он арестовывается как член «контрреволюционной троцкистской группировки», якобы существовавшей в издательстве. Приговорен спецколлегией Верховного суда БССР к 10 годам исправительно-трудовых работ. В феврале 1937 года в результате двухмесячного

этапа из Котласа Житницкий оказался в Чибью и был назначен художником-декоратором театра.

В лагерьном поселке при Стройконторе действовала мастерская, которой руководил заключенный Николай Михайлов (Диомиди), «главный художественный авторитет в Ухтпечлаге». Там работали несколько художников и скульпторов. Житницкий вспоминает: «Приближалось двадцатилетие советской власти, и мне было поручено оформить центр города. Я засел за эскизы. <...> На этом фоне выполнялись портреты вождей (слава Богу, я их не рисовал), панно и плакаты, прославляющие величие и гуманизм советской власти. Нашими же руками портреты развешивались на главных зданиях Ухты. При входе на театральную площадь Ухты я поставил торжественную триумфальную арку. Рабы славил своих угнетателей...» [8, с. 16].

На рисунке «Ухтинская Академия памяти Николая Михайлова. 1937–1946» из книги воспоминаний Житницкого вверху вторым справа изображен Мамонтов — кудрявый, с характерным выразительным профилем. Выше — надпись: «Ник Мамонтов» (рис. 2). Житницкий вспоминает о нем: «Николай Андреевич Мамонтов до лагеря успел много. Жил и учился в Европе. Много ездил по России. Проявил себя в живописи и графике. Перед арестом работал на Гознаке, где изготавливались ценные бумаги, гравером. В двадцатые годы уехал в Италию. Окончил Римскую художественную академию, учился во Франции. В начале тридцатых вернулся в СССР. В 1936 году его арестовывают и дают пять лет... Человек тихий, интеллигентный со слабым сердцем, он сидел в мастерской и не торопясь делал копии по всем правилам итальянской старой школы живописи с подмалёвками, лессировками. Часами стоял у печки и сушил свои лессировки и лакировки. Мы подсмеивались над ним, так как научились свободно делать три копии, пока он делал одну. Во время войны, когда меня угнали на общие работы, я потерял Мамонтова из виду и не знаю его судьбу» [7].

В лагере в ноябре 1937 года Мамонтов написал портрет Ольги, своей милой и заботливой жены (рис. 3). Он отражает счастливое состояние души автора портрета и его модели. Ласковое солнце освещает красивое лицо Ольги, безмятежная улыбка играет на ее губах, легкий ветерок треплет золотистые кудри и воротник светлого плаща. В композиции и нарядных аксессуарах — банте с брошью, синей шляпе с широкими полями — прослеживается неоклассицистическая традиция парадного портрета. Авторскую подпись слева внизу и на обороте «Nicola Mamontoff un di moglie. 1937 novembre Cibi» художник написал по-итальянски, без страха быть обвиненным шпионом в пользу Италии.

2. Ухтинская
Академия памяти
Николая Михайлова.

Рисунок из альбома
М.С. Житницкого
«Моя жизнь в набросках
пером» [7]



В лагере исполнена и подсказанная, вероятно, литературными образами картина «Цирк», где отважной укротительнице львов, напряженно выполняющей свои опасные трюки, противопоставлена публика — мрачные, тупые лица-маски, предвкусывающие кровавую драму. В конце 30-х годов Мамонтов был увлечен темой цирка — искусства, далекого от прозы жизни, а следовательно, интересного для художника. Атмосфера цирка уводила в мир иллюзии, красоты и волшебства, помогала подняться над обыденным. Персонажами картин мастера становятся акробатки, гимнастки, наездницы, укротители хищников, клоуны. Вольно или невольно в некоторых работах цирковой серии в формах символического гротеска отражалась действительность. Картина «Цирк» показательна в этом отношении (рис. 4).

Портрет в творчестве Мамонтова, писавшего свои картины по воображению, являлся тем жанром, который связывал его с действительностью.

Убедительна в этом отношении и серия графических портретов в альбоме 1937 года.

Весной 1937 года на свидание с Николаем Андреевичем приехала его жена Ольга. О том, как она добиралась до поселка Чибью, можно узнать из воспоминаний Анны Бруни: «Дорога занимала около двух месяцев, добираться приходилось всеми видами транспорта, вплоть до лодок летом и собачьих упряжек зимой — ради нескольких дней»⁸. Ольга привезла с собой подарок — альбом для рисования от сестры Татьяны с надписью «Дорогому брату от любящей сестры» и куплетом песни И. Дунаевского из кинофильма «Дети капитана Гранта»: «Капитан, капитан, улынитесь...» В карандашных портретах альбома, хранящегося сейчас в Омском областном музее изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, живет ощущение времени. Оно проявляется не только в элементах внешнего облика изображенных — ватниках, беретах, клетчатых кепках, шлемах, но и в характерах

⁸ Шаховская Н. «В любви раскрывшаяся Анна». Анна Александровна Бруни (1898–1957) // Благотворительный фонд «101 км. Подвижники Малоярославца» [сайт]. URL: <https://www.101km.org/abruni> (дата обращения 10.06.2022).



3. **Н.А. Мамонтов.**

**Портрет жены
художника Ольги.**

1937.

Холст, масло.

59,5 x 45.

Омский областной музей
изобразительных

искусств им. М.А. Врубеля

4. **Н.А. Мамонтов.**

Цирк.

1939.

Фланель, масло.

42 x 56.

Частное собрание, Омск



людей с подчеркнутыми художником открытостью, серьезностью и целомудрием. Рисунки замечательны свободой исполнения, разнообразием технических приемов. Уверенная линия и сочный штрих сочетаются с одновременной проработкой объемов мягкими растушевками, уточняющими и подчеркивающими форму. Особой бережностью трактовки с преобладанием плавных линий отличаются карандашные портреты жены художника Ольги — молодой женщины с тонкими чертами лица и спокойным, внимательным взглядом (рис. 5).

Ряд рисунков не идентифицирован, но все изображенные, вероятно, — люди творческих профессий, из лагерного театра: актеры, музыканты, балерины, швеи, приходившие позировать в художественную мастерскую Н. Михайлова. Проводились здесь и сеансы с обнаженной натурой (рис. 6).

Удалось атрибутировать портрет Николая Александровича Бруни (рис. 7) [9, с. 58]. Музыкант,

поэт, летчик, священник, авиаконструктор, в марте 1935 года он был осужден на пять лет исправительно-трудовых лагерей и отправлен в поселок Чибью. Свидетельств о его жизни в лагере до нас дошло мало. Известно, что сначала он был на общих работах, а затем — лагерным художником, рисовал плакаты, портреты начальников и их домочадцев.

Дополнительные детали о Бруни дают воспоминания Марка Житницкого. В 1937 году торжественно и с размахом отмечали 100-летие со дня смерти А.С. Пушкина. Начальник лагеря Яков Мороз распорядился изваять памятник поэту. Автором замысла был назначен заключенный Бруни. Николай Александрович увлеченно работал над скульптурой. Молодой Пушкин сидел на скамье с томиком стихов в руках. Натурщиком служил артист из Ухтинского театра. Скамья и фигура поэта были сложены из кирпича, скрепленного и оштукатуренного цементным раствором, а голова, руки и книга выполнены из гипса⁹.

⁹ Хлыбов Е. Обреченный дар // Регион. Ежемесячный журнал о Республике Коми. 2021. № 4. С. 36.



5. **Н.А. Мамонтов.**

**Портрет жены
художника Ольги.**

1937.

Бумага, карандаш.

35,5 x 24,5.

Омский областной музей

изобразительных

искусств им. М.А. Врубеля

6. **Н.А. Мамонтов.**

Обнаженная.

1937.

Бумага, карандаш.

35,5 x 24,5.

Омский областной музей
изобразительных
искусств им. М.А. Врубеля





7. **Н.А. Мамонтов.**

**Портрет Н.А. Бруни
в шлеме.**

1937.

Бумага, карандаш.

35,5 x 24,5.

Омский областной музей

изобразительных

искусств им. М.А. Врубеля

8. **Н.А. Мамонтов.**

Автопортрет с женой.

1941–1942.

Холст, масло.

59 x 69.

Собственность

А.С. Морозова, село
Курдюм Татищевского
района Саратовской
области



9. **Н.А. Мамонтов.**

Автопортрет с женой.

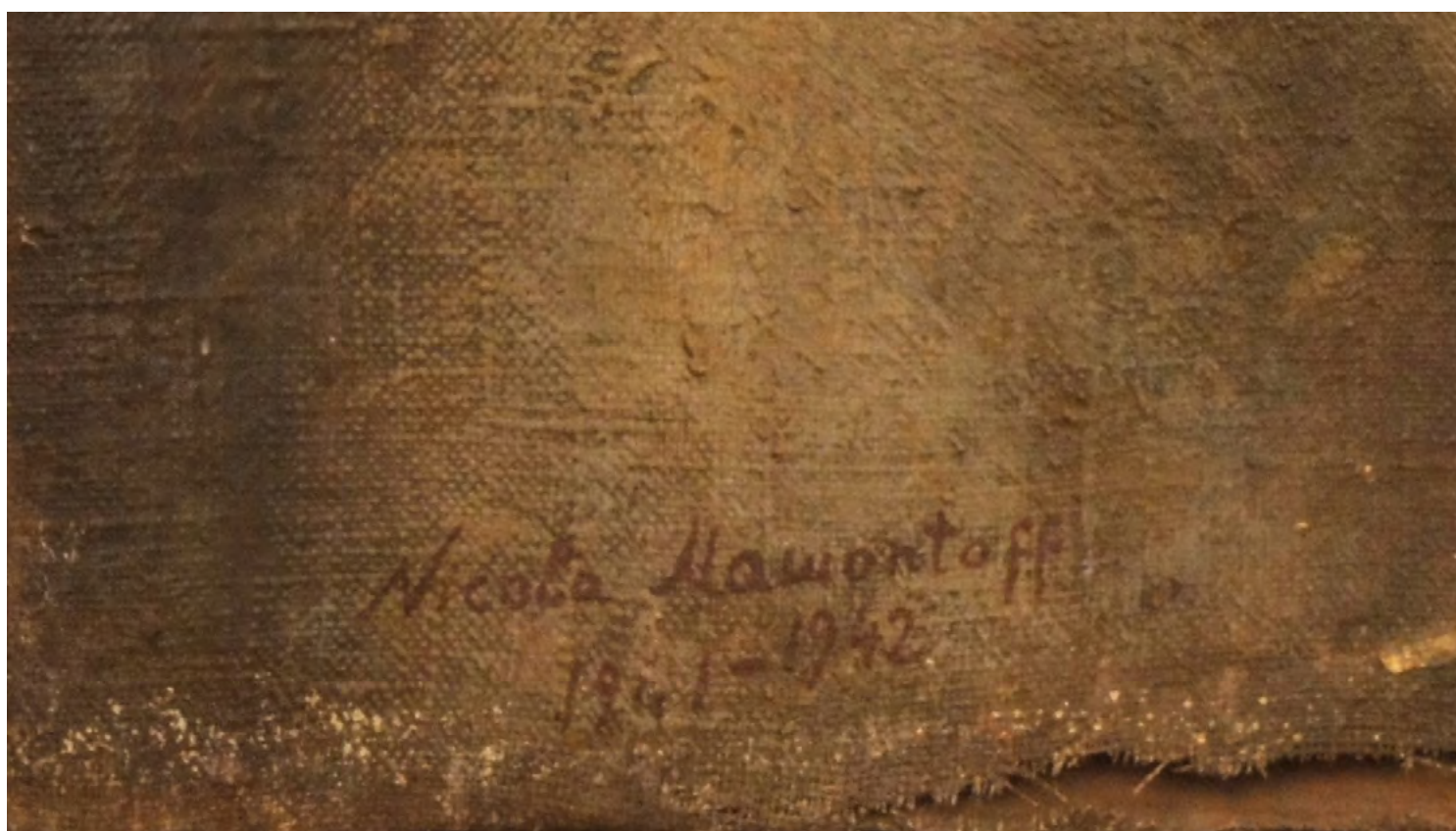
1941–1942.

Холст, масло.

Фрагмент.

Собственность

А.С. Морозова,
село Курдюм
Татищевского района
Саратовской области



Сегодня памятник Пушкину — самая ценная достопримечательность Ухты.

В январе 1938 года Н.А. Бруни был арестован повторно и расстрелян по обвинению в «контрреволюционной агитации», а именно за то, что «внедрял религиозные традиции среди заключенных. Происходящие в СССР события увязывал со Священным писанием»¹⁰.

Одним из первых произведений, написанных Мамонтовым после освобождения, стал «Автопортрет с женой Ольгой» (рис. 8), исполненный гармонии и нежных чувств. Как и прежде, автор подписывает его на итальянском языке (рис. 9).

Николай Мамонтов жил в Подмосковье, затем, после смерти жены в 1948 году обосновался в Саратове. Здесь художник работал особенно интенсивно, до конца дней оставаясь свободным от идеологических запретов. Воображение Мамонтова по-прежнему занимают далекие от реальности темы, мотивы недосказанности, мечты, сна, которые он решает средствами выразительности из арсенала символистов — тающими, едва намеченными контурами, светящимися проемами и как бы излучающими свет формами [10, с. 6–7].

Монографическая выставка художника «Сны пилигрима» в Третьяковской галерее в 2008 году, каталоги, публикации способствовали возвращению его имени в контекст отечественного искусства.

Выводы

Охватывая общую панораму деятельности Н.А. Мамонтова, убеждаешься в том, что при различии образного решения той или иной темы постоянным у художника остается следование избранной еще в молодые, омские годы романтической линии. Одинокий мечтатель, влекомый «очарованной далью», Мамонтов на протяжении всей творческой жизни обращался к искусству прошлого, старинным преданиям, поэзии Серебряного века. Живописное наследие художника расширяет границы хронологических рамок так называемого альтернативного, «другого» искусства, условно исчисляемых в нашем искусствоведении с конца 1950-х годов.

Восстановленная страница творческой биографии Н.А. Мамонтова хронологически укладывается в пять лет — годы, проведенные в Ухтпечлаге. Этот период жизни раскрывает характер деятельности художника в лагере и его окружение, включающее представителей культуры и искусства. Профессия художника позволила Николаю Мамонтову обосноваться в исправительно-трудовом учреждении на щадящих условиях. При этом, изготавливая агитационную продукцию, он оставался свободным в своем творчестве, о чем свидетельствует немалочисленное наследие этого периода. Художник имел собственные представления о смысле изобразительного искусства и перековываться, в том числе и в будущем, несмотря на конфликты и сложности быта, не стал. Независимое творчество Мамонтова является, без сомнения, частью единого художественного процесса в стране.

Список источников

1. Девятьярова И.Г. Николай Мамонтов. Очерк жизни и творчества художника. 1898–1964. Омск: Омский дом печати, 1998. 96 с., 67 ил.
2. Девятьярова И.Г. «Очарованная даль» Николая Мамонтова // Николай Мамонтов. Сны пилигрима : каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее. М.: Пинакотека, 2008. С. 8–21.
3. Уфимцев В.И. Путешествие по Туркестану. 1923–1924 // Виктор Иванович Уфимцев. 1899–1964. Архив: дневники, фотографии, рисунки, коллажи, живопись / тексты и комментарии И. Галеев, З. Девятьярова. М.: Скорпион, Галеев-Галерея, 2009. 256 с.
4. Шклярская Я. Ностальгический символизм Николая Мамонтова // Символизм. Новые ракурсы / сост. и отв. ред. И.Е. Светлов. М.: Канон-Плюс, 2017. С. 392–403.
5. Уфимцев В.И. Говоря о себе. Воспоминания. М.: Советский художник, 1973. 135 с., 35 ил.
6. О Мамонтове Н.А. — в Помполит. Автограф // Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Ф. Р-8409. Оп. 1. Д. 1528. Л. 179–180. URL: http://pkk.memo.ru/letters_pdf/000517.pdf (дата обращения 15.08.2021).

¹⁰ Бруни Николай Александрович. Новомученики, исповедники, за Христа пострадавшие в годы гонений на Русскую Православную Церковь в XX в. // Православный Свято-Тихоновский гуманитарный Университет [сайт]. URL: <http://kuz1.pstbi.ccas.ru/bin/db.exe/ans/nm/?HYZ9EJxGHoxlTcGZeU-yPnUr9XAtAU> (дата обращения 10.10.2022).

7. Житницкий М. Художники в неволе. Ухтпечлаг. Моя жизнь в набросках пером. 75 лет : альбом. Тель-Авив: [б. и.], 1978. Без пагинации.
8. Житницкий М. Ухтинский театр. 1937–1946. Тель-Авив: [б. и.], 1978. 25 с.
9. Сарабьянов А. Жизнеописание художника Льва Бруни. М.: Галерея Г.О.С.Т. , 2009. 471 с.
10. Сарабьянов А. Авангард и неоклассика Николая Мамонтова // Николай Мамонтов. Сны пилигрима : каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее. М.: Пинакотека, 2008. С. 6–7.

References

1. Devyatyarova, I.G. (1998) *Nikolai Mamontov. Essay on the life and work of the artist. 1898–1964*. Omsk: Omskiy dom pečhati. (In Russ.)
2. Devyatyarova, I.G. (2008) “‘The Enchanted Distance’ by Nikolai Mamontov”, in *Nikolai Mamontov. The Pilgrim’s Dreams* [Exhibition catalog]. Moscow: Pinakoteka, pp. 8–21. (In Russ.)
3. Ufimtsev, V.I. (2009) ‘Journey through Turkestan. 1923–1924’, in Galeev, I. and Devyatyarova, Z. (comps.) *Viktor Ivanovich Ufimtsev. 1899–1964. Archive: diaries, photographs, drawings, collages, paintings*. M.: Scorpion, Galeev-Gallery. (In Russ.)
4. Shklyarskaya, Y. (2017) ‘Nostalgic symbolism of Nikolai Mamontov’, in Svetlov, I.E. (ed.) *Symbolism. New angles*. M.: Kanon-Plus, pp. 392–403. (In Russ.)
5. Ufimtsev, V.I. (1973) *Talking about myself. Memories*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
6. Boynitskaya, T.A. (no date) ‘About Mamontov N.A. — in Pompolit’ [Autograph], in *State Archive of the Russian Federation (GARF)*, coll. R-8409, aids 1, fold. 1528, pp. 179–180. Available from: http://pkk.memo.ru/letters_pdf/000517.pdf (accessed 15.08.2021). (In Russ.)
7. Zhitnitsky, M. (1978) *Artists in captivity. Ukhtpechlag. My life in pen sketches. 75 years* [Album]. Tel Aviv: s.n. (In Russ.)
8. Zhitnitsky, M. (1978) *Ukhta theater. 1937–1946*. Tel Aviv: s.n. (In Russ.)
9. Sarabyanov, A. (2009) *Biography of the artist Lev Bruni*. Moscow: Gallery G.O.S.T. (In Russ.)
10. Sarabyanov, A. (2008) ‘Avant-garde and neoclassical art by Nikolai Mamontov’, in *Nikolai Mamontov. The Pilgrim’s Dreams* [Exhibition catalog]. Moscow: Pinakoteka, pp. 6–7. (In Russ.)

Информация об авторе

Девятьярова Ирина Григорьевна, кандидат исторических наук, главный научный сотрудник, Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, Омск, Российская Федерация, sanfira9@mail.ru.

Information about the author

Irina Grigoryevna Devyatyarova, Cand. Sc. (History), Chief Researcher, Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel, Omsk, Russian Federation, sanfira9@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 14.11.2022; одобрена после рецензирования 06.12.2022; принята к публикации 08.12.2022.

The article was received by the editorial board on 14 November 2022; approved after reviewing on 06 December 2022; accepted for publication on 08 December 2022.



Научная статья
УДК 763+351.852.13(571.15)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.008

Графика Г.С. Паштова в собрании Государственного художественного музея Алтайского края



Крылова Виктория Игоревна

Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация
krylova.v@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена анализу графических произведений советского и российского графика, живописца, народного художника РФ, академика Российской академии художеств, профессора Германа Суфадиновича Паштова (род. 1941), хранящихся в собрании Государственного художественного музея Алтайского края. В статье рассмотрены как станковые произведения мастера, так и графические листы из альбома «Дом творчества «Челюскинская»», созданные совместно с художником В.Э. Ковалём. Исследование проведено с целью определить значимость этих произведений в контексте творчества мастера и для коллекции музея.

Ключевые слова: графика, автолитография, графическая серия, коллекция, Герман Паштов, Государственный художественный музей Алтайского края, Дом творчества «Челюскинская»

Для цитирования: Крылова В.А. Графика Г.С. Паштова в собрании Государственного художественного музея Алтайского края // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 120–127. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.008>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/946>.

Original article

Graphics by G.S. Pashtov in the collection of the State Art Museum of Altai Krai

Victoria I. Krylova

State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation
krylova.v@gmail.com

Abstract. The article is devoted to the analysis of graphic works by German S. Pashtov, Soviet and Russian graphic artist, painter, People's Artist of the Russian Federation, academician of the Russian Academy of Arts, professor. The research material was graphic works from the collection of the State Art Museum of Altai Krai. The author examines both the easel works by German Pashtov and the graphic sheets from the album "The House of Creativity Chelyuskinskaya", created together with the artist V.E. Koval. The study aimed to determine the significance of these works in the context of the master's work and the museum's collection.

Keywords: graphics, autolithography, graphic series, collection, German Pashtov, State Art Museum of Altai Krai, House of Creativity Chelyuskinskaya

For citation: Krylova, V.I. (2022) 'Graphics by G.S. Pashtov in the collection of the State Art Museum of Altai Krai', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 120–127. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.008. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/946>. (In Russ.)

Введение

В 2021 году собрание Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК) пополнилось графическими произведениями советского и российского графика, живописца, народного художника Российской Федерации, академика Российской академии художеств Германа Суфадиновича Паштова. Из Государственного музейно-выставочного центра «РОСИЗО» в музей переданы две работы мастера, выполненные им в технике автолитографии в 1988 году. Это первое поступление станковых произведений Германа Паштова в основной фонд музея. До этого времени музей располагал только графическими листами из альбома «Дом творчества "Челюскинская"», созданными Г.С. Паштовым совместно с заслуженным художником России Владиславом Эдуардовичем Ковалём. Эти листы были подарены музею в 2009 году алтайским графиком Геннадием Фёдоровичем Бурковым и хранятся в научно-вспомогательном фонде.

Произведения Германа Паштова из собрания ГХМАК до сегодняшнего дня не являлись предметом внимания искусствоведов. Главной целью данного исследования является определение значимости

представленных в коллекции музея графических листов. Для этого необходимо проанализировать идейную и художественно-выразительную стороны произведений, определить место работ в контексте творчества автора.

О жизни и творчестве Г.С. Паштова

Имя Германа Суфадиновича Паштова прочно вписано в историю советского и российского искусства. Мастер станковой и книжной графики, живописи и монументального искусства, он создал уникальный художественный язык, основой которого стали богатая образность и чуткое отношение к традиционной культуре. Его творческий диапазон отличается разнообразием графических материалов и техник художественной печати, в разное время используемых мастером, — ксилография, офорт, литография. Не остались незамеченными им и уникальная графика (акварель, темпера, гуашь), живопись, скульптура, монументальное искусство. Начав творить еще в 1960-х годах, художник и сегодня не прекращает обновлять художественный язык и совершенствовать мастерство.

Герман Паштов родился в 1941 году в селе Зольское Кабардино-Балкарской Республики. В 1950 году его семья переезжает в столицу республики, город Нальчик, где юный художник начинает учиться рисовать в мастерской А.Л. Ткаченко. После школы Герман решает продолжить художественное образование и в 1963 году оканчивает Ростовское художественное училище имени М.Б. Грекова, а в 1974 году — Украинский полиграфический институт им. Ивана Фёдорова во Львове. Уже в ученические годы, на заре своей творческой деятельности, Герман Паштов проявил себя как многообещающий художник: «Паштов вошел в российское искусство в 1960–1970-е годы, когда в графике ярко заблистали имена Гурия Захарова, Дмитрия Бисти, Альбины Акритас, Иллариона Голицына. Эти и многие другие молодые художники, работая в станковой графике и книжной иллюстрации, внесли новое свежее дыхание. Каждый из этих мастеров на протяжении десятилетий отличался яркой индивидуальностью, но вместе они представляли пласт совершенно нового отношения к искусству графики, отличного от предшествующих десятилетий» [1, с. 56].

Новый этап профессиональной и творческой деятельности Германа Паштова начинается в 1989 году, когда он принимает приглашение ректора Красноярского государственного художественного института и возглавляет творческую мастерскую книжной графики. Параллельно с работой в институте художник активно участвовал в выставочной деятельности в стране и мире, привлекая к этому процессу и своих учеников. В 1998 году художник основывает школу ксилографии, ставшую первой подобного рода школой в стране. Т.М. Ломанова, посвятившая ряд исследований графическому искусству Сибири, пишет о школе так: «Очень скоро стало понятно, что Красноярская студия ксилографии — не кратковременный проект, каких в наше время достаточно, а серьезное объединение, в состав которого входят подлинны мастера, сумевшие подтвердить значимость существования студии. В 2010 году Красноярская студия получила название “Сибирская школа ксилографии Германа Паштова” — это стало свидетельством не просто признания сибирской ксилографии, а большой значимости, уникальности данной организации. Именно школа, когда в лице Германа Суфадиновича есть талантливый лидер, учитель, признанный мастер, на протяжении десятков лет, создающий графические и живописные произведения, неповторимый ксилограф; школа там, где есть коллектив единомышленников, каждый из которых вносит свою лепту в развитие сибирской гравюры» [2, с. 22].

Эмоциональное и глубоко содержательное творчество Германа Паштова сумело не только не потеряться в чуждом ему сибирском поле искусства, но и значительно обогатить его. В этом сыграли роль

и особый национальный колорит, и духовная поэтичность образов, выраженная размеренным музыкальным ритмом композиционного и колористического строя. В произведениях Германа Паштова «ярко проявились такие черты, как лиризм, образность, стремление к аллегориям. Каждый его лист напоен воздухом, композиции динамичны, ритмически организованы, поэтичны, отличаются богатством нюансов в тональной разработке. Не случайно Паштов чаще всего обращается к поэтическим произведениям: лирический строй мышления художника адекватен глубине одухотворенных образов, созданных поэтом. Он не воспроизводит сюжет, но передает самое значительное в авторском тексте» [3, с. 83].

Место творчества Г.С. Паштова в российской графике

Герман Суфадинович Паштов, несомненно, является продолжателем традиций отечественной ксилографии, расцвет которой пришелся на 1920–1930-е годы. В это время работали выдающиеся мастера, которые вслед за художниками объединения «Мир искусства», смогли возродить классическую средневековую черно-штриховую гравюру на дереве. Под воздействием различных социально-культурных особенностей в стране сформировались два центра развития ксилографии — московская и ленинградская школы, кардинально отличающиеся в творческом подходе к этому древнейшему из искусств.

Настоящую революцию в искусстве ксилографии совершила московская школа ксилографии во главе с художником-гравером, мастером книжной иллюстрации Владимиром Андреевичем Фаворским. Радикально настроенный мастер стал новатором в области особого понимания пространства и цвета, которые обрели не свойственную им ранее плотность и ясность. Для его искусства характерна «максимальная конкретизация художественного образа рядом с широчайшим историческим и философским обобщением — такова была художественная программа В.А. Фаворского» [4, с. 603]. Мастер учил «цельно воспринимать, видеть и изображать разнoprостранственное и разновременное» [5, с. 104], воспринимать книгу как единый организм, в котором иллюстрация и шрифт неразрывно связаны как изобразительно, так и философски. Советский и российский историк искусства Н.Н. Розанова так пишет об этом творческом подходе мастера: «Одной из ведущих, решаемых В.А. Фаворским в ксилографии, была проблема цельности композиционной формы, выражающей цельность мировосприятия человека. Понимаемая широко, она была тесно связана с проблемой выявления специфических черт данного искусства» [4, с. 598].

Искусство Владимира Андреевича Фаворского влияло не только на его непосредственных учеников, но и на всё художественное пространство того

времени — «как говорили тогда, “мимо Фаворского не удалось пройти никому”» [6, с. 651]. Но не только тесная связь слова и изображения в искусстве московского графика стали основой для творческого метода Германа Паштова. Многие исследователи творчества В.А. Фаворского часто отмечают экспрессивную манеру его графики. Считается, что он обновил само восприятие и понимание связи черного и белого цветов на листе, отчего его гравюры наполнились ранее невиданной в ксилографии динамикой энергичных линий, напоминающих мазки свободного рисунка кистью или пером. «Каждое искусство располагает своими средствами. Живопись использует много цветов. А рядом с живописью существует графическое изображение, ограничивающее художника черным и белым цветом, сокращающее его изобразительные средства. Черный и белый цвета характерны для графики. В одном случае — всё богатство цветов к услугам художника; в другом случае он ограничен черным и белым и в этой гамме должен мыслить все цвета. Это — графика, графическое изображение. Когда изображения ограничены в средствах, художник должен эти средства обогатить. Изобразить черным и белым все цвета, всё разнообразие оттенков. Изображать не снег, потому что он белый, и голые деревья, и ворон, потому что они черные, а всё многообразие», — такова позиция Фаворского [7, с. 195]. Герман Паштов стал одним из основных отечественных продолжателей этой экспрессивной, живой художественной манеры.

Г.Ф. Паштова также можно считать продолжателем традиций еще одного русского, советского художника-графика Алексея Ильича Кравченко. Выразительное, чувственное начало искусства этого выдающегося мастера стало эмоциональным и изобразительным фундаментом отечественной графики на несколько десятилетий. Получив образование как живописец под наставничеством свободных от академических канонов В.А. Серова и К.А. Коровина в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, Алексей Ильич привнес в искусство печатной графики невиданную до этого изобразительную свободу. Насыщенная энергичными линиями, штрихами и контрастными пятнами графика Кравченко органично передавала настроение романтических произведений В. Гюго, Э. Гофмана, Н.В. Гоголя.

Словно продолжая эту романтическую линию, Герман Паштов иллюстрирует сборники сочинений А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, поэзию К. Кулиева и прозу А. Кешокова: «В каждой иллюстрации, заставке, концовке, в каждом титуле бессмертные строки великих русских поэтов воплощаются в образы, увиденные художником и глазами поэта, и свободолюбивым сердцем, исполненным любви к величественным горам, к древним крепостям на их склонах, к сильным и гордым людям — к неповторимой красоте всего, что зовется словом Кавказ.

Стихи, поэмы, проза, созданные гениями Пушкина и Лермонтова, лаконично, сжато, точно, но в то же время с глубоким лиризмом раскрываются в циклах иллюстраций Германа Паштова» [1, с. 59].

Произведения Г.С. Паштова из собрания ГХМАК

Разнообразие творческих интересов и умелое мастерство позволяют Герману Паштову создавать как утонченные графические, так и величественные монументальные произведения. Каждая выбранная мастером форма удивительно точно и органично передает его замысел и идею. Уже на раннем этапе становления художник смело экспериментирует в различных техниках и материалах, ставя перед собой разнообразные творческие задачи. Во вступительной статье к альбому «Всё, что в сердце. Художники Красноярья вчера, сегодня, завтра» М.В. Москалюк пишет о широте таланта мастера: «Технический диапазон Паштова не знает границ — обрезная и торцовая ксилография, офорт, литография, акварель, тушь, масло. Великолепное чувство материала и неординарность мышления позволяют художнику достигать в каждом произведении высочайшего уровня художественной образности» [8, с. 238]. Произведения Германа Паштова 1960–1980-х годов открывают зрителю плодотворного талантливого мастера, не только умело владеющего различными техниками искусства, но и транслирующего в своем творчестве широту и разнообразие художественной мысли, богатство и глубину чувственного опыта.

Произведения «Торжество» (1988) и «Пляска» (1988), поступившие в собрание музея в 2021 году, созданы автором в технике черно-белой автолитографии. Эта графическая техника предполагает создание ряда оригинальных авторских оттисков. Из открытых источников известно, что несколько других оттисков с того же типографского камня имеются в ряде российских музеев, среди которых собрания в центральной и южной части России, Урала, Сибири.

В технике автолитографии выполнена серия «Первым кабардинским летчикам», которую Герман Паштов создал в 1988 году в городе Нальчике. Серии из четырех листов, помимо упомянутых выше работ «Пляска» и «Торжество», принадлежат гравюры «Мечта» и «В полет». Посвященная реальным героям Великой Отечественной войны серия создана в символично-аллегорической манере. Лаконичная и выразительная, она открывает зрителю неожиданное сплетение причудливых образов, наполненных возвышенным лиричным содержанием и напряженной эмоциональной глубиной. В ритме музыки и танца сплетаются загадочные образы мужчин и женщин в традиционных одеждах, птиц, самолетов, небесных светил и кабардинских гор. На гравюре «Пляска» (рис. 1) встречается образ



«людей-птиц», красной линией проходящий через всё творчество художника. Позднее этим фантастическим существам он посвятит отдельную графическую серию «Люди-птицы», созданную в 1993 году. «Крылья у человека — символ его возможности оторваться от земли, символ вечного стремления к высоте. Это стремление благородно, как высокая мечта, и трагично, как поверженный Икар. <...> Тема полета — реального и мифического, возвышающего и трагического, окрыляет самого художника и осеняет образный строй его творений», — пишет об этой серии М.В. Москалюк [9, с. 30].

При некоторой сюрреалистичной составляющей изображений Герману Суфадиновичу всегда точно удается передать творческий замысел и идею произведения, создавая гармоничный художественный образ: «Станковые серии Паштова отличаются символической ассоциативностью, идущей как от образов мировой культуры, так и от народной традиции Кабардино-Балкарии. Поэтические мифы художника строятся на фантастических в своей двупостасной сущности персонажах: люди-птицы, стихи-стрелы, кентавры, плачущие розы и летающие кони... Кажется, вымыслам нет предела, но они так четко организованы в плоскости листа, закреплены контрастом черного и белого, чеканной точностью каждого штриха, что воспринимаются абсолютно реальными

художественными мирами» [8, с. 238]. Родные сердцу художника виды гор, изображения птиц, традиционных кабардинских нарядов, впечатления от танцев и музыки приобретают в листах серии вневременной и внепространственной характер, становясь уже стилизованными символами, объединяющими многоликое искусство Германа Паштова в единый целостный художественно-образный мир.

Исследователи неоднократно отмечали глубокую связь искусства Германа Паштова с музыкой. Тонкие, лиричные образы хранящихся в музее гравюр открывают стремление автора к богатым тональным нюансам и мелодичной наполненности линий. Особая пластика музыкального ритма лежит и в основе композиционного построения его произведений, где всегда есть интонационное единство, чередование восходящего и нисходящего движения, — «музыка и танец неразрывно связываются у художника с понятием родной земли, самобытности родного народа» [8, с. 30].

Именно такой, наполненный живой природной энергией народный кабардинский танец исполняют герои картины «Пляска», на глазах превращаясь из молодых статных юношей в черкесках и широкополых шляпах в фантастических существ с руками-крыльями. В образе танцующих крылатых юношей художник изображает молодых кабардинских летчиков, смелых и уверенных, преодолевших силу притяжения и взлетевших к небесам, подчиняя себе и землю под ногами и неподвластное человеку небесное светило. Некоторая эффектность и даже театральность гравюры позволяет добиться особой остроты художественного образа, не снижая искренности, а скорее напротив, усложняя и обогащая гармоничным и ясным романтическим звучанием. Мы видим героев в пиковый момент их эмоционального и духовного возвышения, когда они уже не только летчики, открывающие красоту и силу небесных полетов, но и некие нереальные небесные существа, которым доступно что-то свыше.

На гравюре «Торжество» (рис. 2) энергичный музыкальный ритм уступает место мелодичной возвышенности и торжественности образа. На вершине горы, напоминающей вершину вулкана Эльбрус, в черкеске и широкополой шляпе сидит человек, играющий одновременно на двух кабардинских народных духовых инструментах — камылях. Рядом с ним сквозь тонкую, прозрачную штриховку виден месяц и еле заметные звезды. Особый музыкальный ритм произведения Г.С. Паштов мастерски передает пластикой подвижных форм и линий. Как и в гравюре «Пляска», где в основе композиционного построения лежит симметрия, здесь автор также выбирает простое художественное решение, выстраивая классическую треугольную композицию, дополненную гармонией активных диагоналей. Так автору удается передать спокойный лирический образ, не лишив

1. Г.С. Паштов.

Пляска.

1988.

Бумага, автолитография.

Л.: 89,8 x 71.

И.: 74,3 x 58,5.

Государственный художественный музей

Алтайского края,

КП-13606 Г-5987.

Фото: В.Н. Попов

2. Г.С. Паштов.**Торжество.**

1988.

Бумага, автолитография.

Л.: 103 x 81,9.

И.: 74 x 59.

Государственный
художественный музей

Алтайского края,

КП-13605 Г-5986.

Фото: В.Н. Попов



его эмоционального наполнения и замысловатости, напряженной силы музыкального ритма.

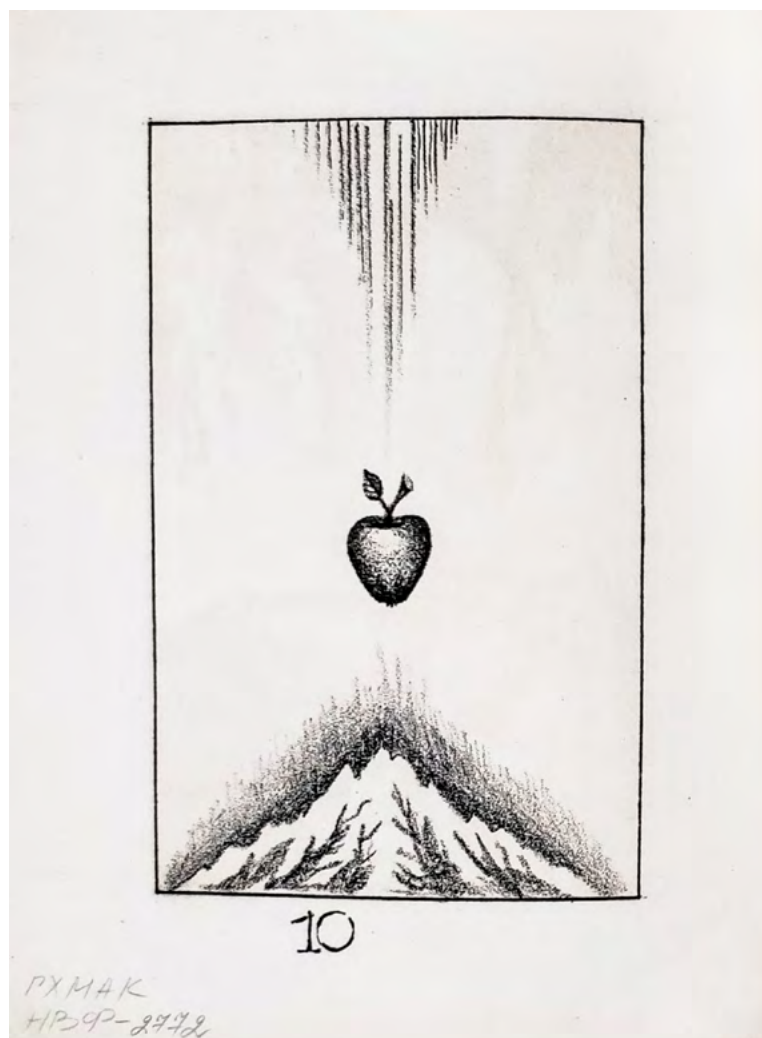
Для каждой своей графической серии Герман Паштов выбирает уникальную художественную манеру. В основе серии «Первым кабардинским летчиком» лежит экспрессивное контрастное сочетание тонкой энергичной штриховки и плотных, густых линий, порой трансформирующихся в локальные черные пятна. В черно-белой цветовой гамме автору удается добиться удивительной выразительности и светотеневой ясности. Все гравюры серии наполнены живой, интенсивной моделировкой линий, штрихов, тонов и пятен, что позволяет автору передать живую силу полета, схожую со стремительно летящим в небе самолетом. Напряженный контраст черных и белых пятен и энергичные, активные линии передают зрителю не только красоту и мощь летчиков, способных покорять небо своей воле, но и драматическую сторону их службы, в которой есть тяжелые переживания страха и боли героев, находящихся в одном шаге от гибели. Несмотря на то что работы этой серии отличаются друг от друга по настроению, их объединяет атмосфера радости жизни, торжества и восторга от прошедших и грядущих побед своей прекрасной малой родины и населяющих ее столь любимых художником людей.

В научно-вспомогательном фонде ГХМАК с 2010 года хранится альбом уникальных печатных

гравюр группы художников Дома творчества «Челюскинская дача». Альбом был подарен музеем алтайским художником-графиком Геннадием Бурковым и представляет собой несшитый экземпляр книги, выпущенной в 1980 году тиражом 37 экземпляров. В оглавлении к изданию указано, что все графические произведения книги являются уникальными и выполнены с авторских камней. Макет данного издания создан Германом Паштовым. Оформление альбома — вологодского художника, ныне почетного члена Российской академии художеств Владислава Эдуардовича Ковалья. В книге представлено 19 авторских гравюр, выполненных мастерами из разных частей СССР. Среди авторов: В.В. Вагин, Н.В. Кошелькова, В.В. Котельников, А.Г. Олин, С.П. Новгородова, О.Ю. Смирнова, М.Г. Гарипов, В.С. Болдырева, П.Г. Сухогузов, Ю.Д. Степанов, А.С. Ростовский, Г.С. Паштов, В.Э. Коваль, О.А. Коняшин, Г.Ф. Бурков, Ю.П. Бородачев, А.Ф. Горячева, А.И. Пауков, В. Мезеров. Произведения объединены общим форматом литографского камня, что позволяет предположить: все гравюры выполнены художниками специально для альбома. Это делает издание не только уникальным художественным артефактом графического искусства, но и важным источником для научно-исследовательской деятельности. Каждое произведение раскрывает авторскую стилистику мастеров-графиков и уникальный стиль их работы.

Герман Паштов не раз являлся участником творческих дач «Челюскинской». Впервые он побывал там в 1965 году: «Именно здесь Г.С. Паштов в полной мере освоил технику печатной графики, начиная от создания литографских карандашей, заканчивая первыми профессиональными оттисками» [10, с. 145]. Челюскинская дача была местом, в котором собирались и делились своими творческими работками лучшие художники со всех уголков страны. Для каждого опыт работы с коллегами крайне важен как в становлении собственного творческого метода, так и для понимания широких художественных процессов в стране.

Среди представленных в альбоме гравюр есть два произведения руки Германа Паштова. Несмотря на то что произведения не имеют подписей и названий, в одну из этих работ, размещенной на 25-й странице, автор включил надпись: «Цвет змеи и розы совсем не схожи» (рис. 3). Гравюра выполнена в художественно-образной манере автора и представляет собой аллегорическую композицию с розой, змеей и летящей в змею стрелой. На листе 10 (рис. 4) в центре белого пустого пространства изображено яблоко, внизу виднеется часть горного хребта, вверху ритмически созвучными с горами представлены полосы, напоминающие лучи солнечного света. Образы гор, розы, змеи словно кочуют из одного произведения мастера в другое, всё больше приобретая смысл.



3. Г.С. Паштов.

Лист VII,

страницы 25–26.

Из альбома

«Дом творчества
«Челюскинская»».

Бумага, литография.

23 x 34.

Государственный
художественный музей
Алтайского края,
НВФ-2776.

Фото: В.И. Крылова

4. Г.С. Паштов.

Лист III,

страницы 9–10, 15–16.

Из альбома

«Дом творчества
«Челюскинская»».

Бумага, литография.

23 x 34.

Государственный
художественный музей
Алтайского края,
НВФ-2772.

Фото: В.И. Крылова

Выводы

Произведения Германа Суфадиновича Паштова из собрания Государственного художественного музея Алтайского края принадлежат к периоду наивысшего расцвета творчества графика. В 1980–1990-х годах художник создает гравюры, обладающие гармоничным единством формы и содержания, мощной эмоциональностью и выразительной образностью. С помощью открытых источников и альбомов репродукций удалось выяснить, что автолитографии «Торжество» и «Пляска», выполненные в 1988 году, относятся к единой авторской графической серии «Первым кабардинским летчикам», рассказывающей о героях Великой Отечественной войны. Эти гравюры по праву входят в ряд произведений, где отразились основные присущие творчеству мастера изобразительные характеристики, такие как динамичная линия, экспрессивная штриховка и использование насыщенных контрастных пятен. В них воплощены те темы и художественные образы, которые занимают особое место в графике Г.С. Паштова: крылья, полет, фантастические

существа. Эти графические произведения, несомненно, представляют важную художественную ценность для коллекции, особенно с учетом того, насколько редко они встречаются в музейных собраниях за Уралом. Хранящийся в коллекции музея альбом группы художников «Дом творчества «Челюскинская»» имеет и большую историческую значимость для искусствоведов. Собранные в нем графические листы разных авторов являют собой особый срез творческих наработок лучших художников печатной графики того времени, ведь Челюскинская дача в то время, несомненно, являлась местом, где жили и работали самые талантливые мастера.

Художественная вселенная Германа Паштова всегда узнаваема среди тысяч других авторских миров своей поэтической, метафорической наполненностью образов и смыслов. Переданные из Государственного музейно-выставочного центра «РОСИЗО» произведения Германа Паштова и работы его учеников обогатили коллекцию печатной графики собрания Государственного художественного музея Алтайского края.

Список источников

1. Ломанова Т.М. Мастер ксилографии: Герман Паштов // Русская галерея – XXI век. 2011. № 5. С. 56–59.
2. Школа ксилографии Германа Паштова: ретроспективная выставка, посвященная 20-летию Сибирской школы ксилографии в городе Красноярске : выставочные материалы. Красноярск: Поликор, 2019. 96 с.: ил.
3. Ломанова Т.М. Сибирская ксилография в современном искусстве // Изобразительное искусство Урала, Сибири и дальнего Востока. 2020. № 2. С. 81–87.
4. Розанова Н.Н. Очерки по истории и технике гравюры: в 14 т. Тетрадь 14. Советская гравюра. М.: Изобразительное искусство, 1987. 688 с.
5. Фаворский В.А. О композиции. Лекции по теории композиции. 1921–1922 // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. С. 71–194.
6. Власов В.Г. Московская школа ксилографии // Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. Т. 5. СПб.: Азбука-Классика., 2006. С. 651.
7. Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. 238 с.: ил.
8. Всё, что в сердце. Художники Красноярья вчера, сегодня, завтра : альбом / авт.-сост. М.В. Москалюк. Красноярск: Поликор, 2010. 288 с.: ил.
9. Герман Паштов: альбом / авт. вступ. ст. М.В. Москалюк. Красноярск: КЛАСС ПЛЮС, 2012. 416 с.: ил.
10. Иккерт Т. В. Искусство Германа Паштова: основные элементы творческого метода и ведущие темы // Искусство для Победы! : сб. материалов всерос. науч.-практ. конф. / редкол. М.Ю. Шишин, Л.В. Корникова, Н.С. Царёва, Т.В. Трояновская. Барнаул: Алтайский дом печати, 2020. С. 143–147.

References

1. Lomanova, T.M. (2011) 'Master of woodcuts: German Pashtov', *Russian Gallery – 21st Century*, (5), pp. 56–59. (In Russ.)
2. Anon. (2019) *German Pashtov Woodcut School: a retrospective exhibition dedicated to the 20th anniversary of the Siberian Woodcut School in Krasnoyarsk* [Exhibition materials]. Krasnoyarsk: Polikor. (In Russ.)
3. Lomanova, T.M. (2020) 'Siberian woodcuts in contemporary art', *Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i dal'nego Vostoka = Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*, (2), pp. 81–87. (In Russ.)
4. Rozanova, N.N. (1987) *A Survey of Engraving: Its History and Techniques*: in 14 books, book 14: Soviet engraving. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo. (In Russ.)
5. Favorsky, V.A. (1988) 'On the composition. Lectures on the theory of composition. 1921–1922', in Favorsky, V.A. *Literary and theoretical heritage*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, pp. 71–194. (In Russ.)
6. Vlasov, V.G. (2006) 'Moscow school of woodcuts', in Vlasov, V.G. *New encyclopedic dictionary of fine arts*: in 10 volumes, vol. 5. Saint Petersburg: Azbuka-Klassika, p. 651. (In Russ.)
7. Favorsky, V.A. (1986) *About art, about the book, about engraving*. Moscow: Kniga Publ. (In Russ.)
8. Moskalyuk, M.V. (2010). *Everything in the heart. Krasnoyarsk artists yesterday, today, tomorrow* [Album]. Krasnoyarsk: Polikor. (In Russ.)
9. Moskalyuk, M.V. (comp.) (2012). *German Pashtov* [Album]. Krasnoyarsk: KLASS PLUS. (In Russ.)
10. Ikkert, T.V. (2020) 'The art of German Pashtov: the main elements of the creative method and leading themes', in Shishin, M.Yu. et al (eds.) *Art for Victory!* [Conference proceedings]. Barnaul: Altayskiy dom pechati. (In Russ.)

Информация об авторе

Крылова Виктория Игоревна, научный сотрудник сектора «Отечественное искусство XX–XXI вв.» научно-исследовательского отдела, Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация, krylova.v@gmail.com.

Information about the author

Victoria Igorevna Krylova, Research fellow of the sector "National art of the 20th and 21st centuries", State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation, krylova.v@gmail.com.

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

Статья поступила в редакцию 28.11.2022; одобрена после рецензирования 12.12.2022; принята к публикации 16.12.2022.

The article was received by the editorial board on 28 November 2022; approved after reviewing on 12 December 2022; accepted for publication on 16 December 2022.



Научная статья
УДК 75+7.071(571.151)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.009

Основные этапы жизни и творчества алтайского художника Н.П. Иванова (1923–1985)

Мушникова Елена Анатольевна



Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация
mushnikova77@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3651-9229>

Аннотация. Статья посвящена художнику Николаю Петровичу Иванову (1923–1985), одному из ведущих в алтайском искусстве 1960–1980-х годов. Живописец получил профессиональное образование, учился в Алма-Атинском театральном-художественном училище им. Н.В. Гоголя на живописно-педагогическом факультете; в Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова. Его учителями были такие художники-педагоги, как В.Р. Волкова, Д.И. Кузнецова, А.М. Черкасский, Л.П. Леонтьев, К.М. Максимов, В.К. Нечитайло и другие. В статье представлено исследование, где на основе фондовых материалов Государственного художественного музея Алтайского края и документов, хранящихся в Государственном архиве Алтайского края, а также статей о художнике и каталогов восстанавливаются основные этапы жизни и творчества живописца. Впервые вводятся в научный оборот ранее не опубликованные материалы, репродуцируются и рассматриваются ранее не изученные работы Н.П. Иванова.

Ключевые слова: Н.П. Иванов, алтайский художник, советское искусство, социалистический реализм, академическая школа живописи

Благодарности: исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Алтайского края в рамках научного проекта 19–412–220003 р_а «Экспликация потенциала художественной культуры Алтайского края и определения механизмов его использования в региональных и международных туристических проектах».

Для цитирования: Мушникова Е.А. Основные этапы жизни и творчества алтайского художника Н.П. Иванова (1923–1985) // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 128–139. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.009>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/939>

Original article

Main stages of life and creativity Altai artist N.P. Ivanov (1923–1985)

Elena A. Mushnikova

Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation
 mushnikova77@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3651-9229>

Abstract. The article is dedicated to the Altai artist Nikolai Petrovich Ivanov (1923–1985). N.P. Ivanov was one of the leading artists of the Altai art in the 1960s — 1980s. The painter received a professional education, he studied at the Alma-Ata Theatre and Art School named after N.V. Gogol at the Faculty of Painting and Education; at the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov. His teachers were such artists as V.R. Volkova, D.I. Kuznetsova, A.M. Cherkassky, L.P. Leontiev, K.M. Maksimov, V.K. Nechitailo and others. The article presents a study based on materials from the State Art Museum of the Altai Krai and documents stored in the State Archives of the Altai Krai, as well as articles about the artist and catalogues. Thus, it was possible to restore the main stages of the life and work of the painter. For the first time, previously unpublished materials are introduced into scientific circulation as well as unstudied works by N.P. Ivanov.

Keywords: Nikolai Ivanov, Altai artist, soviet art, socialist realism, academic school of painting

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

For citation: Mushnikova, E.A. (2022) ‘Main stages of life and creativity Altai artist N.P. Ivanov (1923–1985)’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 128–139. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.009. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/939> (In Russ.)

Введение

Цель данной статьи — наиболее полно представить основные этапы жизни и творчества алтайского художника Николая Петровича Иванова (1923–1985). Такого рода исследование является актуальным как с точки зрения понимания художественного наследия мастера, так и для более полного изучения алтайского искусства в целом. Творчество Н.П. Иванова уже становилось предметом рассмотрения таких исследователей, как Л.Г. Красноцветова [1], А. Карпова¹, Е.Г. Медведева²,

Т.Н. Степанская [2], А.М. Тондовская [3], Н.С. Царёва [4], В. Эдоков³ и др., но они представляют лишь отдельные аспекты жизни художника и дают краткий анализ его основных произведений. Между тем в фондах Государственного художественного музея Алтайского края хранятся еще не каталогизированные работы, требующие дальнейшего рассмотрения и анализа и позволяющие более полно представить творческую жизнь Н.П. Иванова. В этом направлении уже ведется научная работа, которая позволит ввести в научный

¹ Карпова А. Алтайский художник Н. Иванов // Алтай. 1965. № 4 (35).

² Медведева Е.Г. 80 лет со дня рождения художника Н.П. Иванова (1923–1980) // Страницы истории Алтая, 2003 г.: Календарь памятных дат. Барнаул: ОАО «Алтайский полиграфический комбинат», 2003. С. 91–93.

³ Эдоков В. Вечное солнце над Алтаем // Звезда Алтая. Горно-Алтайск. 1984. 29 февраля.

оборот ранее не изученные произведения. Кроме того, в Государственном архиве Алтайского края находится архив Н.П. Иванова, содержащий документальные материалы, фотографии, рисунки живописца, проливающие свет на некоторые этапы его жизни и творчества. На основе данных материалов предпримем попытку наиболее полно и последовательно представить основные вехи жизни и творчества алтайского художника Николая Петровича Иванова.

Становление Н.П. Иванова как художника

Николай Петрович Иванов (1923–1985) — личность яркая, неординарная, являлся настоящим «певцом» Алтая, алтайской природы. Художник родился 25 декабря 1923 года в г. Бийске, здесь же окончил семилетнюю школу.

В 1940 году поступил в Горно-Алтайскую художественную школу, которая называлась также Улалинской (до июня 1932 года) и Ойротской (Ойрот-Туринской), так как Горно-Алтайск назывался ранее Улалой и Ойрот-Турой (до 1948 года). Стоит кратко охарактеризовать данную школу. Это было первое учебное заведение на территории национальных автономий Сибири, которое начало свою работу в 1931 году. Инициатором ее создания стал знаменитый алтайский художник Григорий Иванович Чорос-Гуркин (1870–1937), ученик И.И. Шишкина, затем учившийся в пейзажной мастерской Академии художеств у А.А. Киселёва. Вместе с живописцем Николаем Ивановичем Чевалковым (1892–1937) они стали первыми преподавателями школы. По замыслу Г.И. Чорос-Гуркина, в школе должны были изучать «древние памятники народного алтайского творчества», «высоко развить художественное творчество в ойротской нации и ввести это творчество в жизнь». Преподавательский состав школы составляли замечательные художники с профессиональным образованием. С 1932 года основным преподавателем в школе стал Алексей Алексеевич Луппов (1903–1963). Он окончил живописный факультет Ленинградского высшего художественно-технического института и смог дополнить педагогические искания Гуркина и Чевалкова академической школой. В разные годы руководителями и преподавателями художественных дисциплин в школе были также: Григорий Евгеньевич Дулебов (1887–1938), выпускник Томского университета и Киевского художественного училища, в 1934 году назначен директором школы; Сергей Алексеевич Астра (Гречуха) (1903–1958), окончивший Ростовскую художественную школу, в 1939 году был направлен в Ойрот-Туру по путевке Наркомпроса; Василий Романович Волков (1909–1988), в 1930–1933 гг. учившийся в Академии художеств и в 1939 г. приехавший из Омска в Ойрот-Туру; а также бывшие выпускники —

Александр Андреевич Каланаков (1908–1943) и Николай Васильевич Шагаев (1913–1998). Школа просуществовала десять лет — с лета 1931 г. по декабрь 1941 г. Попытка ее реорганизации в Областное художественное училище с пятилетним сроком обучения в 1940 году, к сожалению, не увенчалась успехом, так как началась Великая Отечественная война и в декабре 1941 г. школа прекратила свою деятельность [5].

На этом этапе обучения большое влияние на формирование творчества Н.П. Иванова оказали художники Василий Романович Волков (1909–1988) и Дмитрий Иванович Кузнецов (1890–1979).

В.Р. Волков в 1938 году становится директором Горно-Алтайской художественной школы. У него учился не только Н.П. Иванов, но и известный алтайский художник С.И. Чернов [6]. Сам В.Р. Волков получил прекрасное академическое образование, сначала учился в Омском художественно-промышленном техникуме им. М.А. Врубеля на живописно-декоративном отделении (1925–1929). Затем в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры Академии художеств на факультете монументальной живописи (1930–1933). Здесь его учителями были Н.М. Чернышёв, К.С. Петров-Водкин, А.А. Осмёркин, В.М. Орешников. С 1938 года несколько лет жил и работал в Горно-Алтайске. Создал такие произведения на алтайскую тематику, как «Песня о Родине» (1941), «Горный Орел (портрет председателя колхоза-миллионера Мухор-Тархата Н. Майманакова)» (1945), «Чуйский тракт (Катунские ворота)» (1948), «Пастушка Оной» (1945) и другие. В Государственном архиве Алтайского края хранятся две фотографии с картин художника В.Р. Волкова с дарственной надписью на обороте Н.П. Иванову: «Моему дорогому Коле...» (1968) [7].

Своим первым учителем Н.П. Иванов также считал Дмитрия Ивановича Кузнецова (1890–1979), ученика Г.И. Гуркина. Д.И. Кузнецов с ранней юности участвовал в творческих экспедициях по Горному Алтаю вместе со своим учителем, затем и сам исходил родной край вдоль и поперек. Был мастером тональной живописи, необыкновенно точно передавал в своих пейзажах красоту алтайских гор, рек и озер, прозрачность горного воздуха. Д.И. Кузнецов учился также в Москве, в студии художника Н.П. Крымова, затем в Харькове у С.М. Прохорова. В 1940-е годы художник жил и работал в Бийске, помимо творческой деятельности много времени посвящал работе с молодежью, преподавал в художественных студиях, в педучилище города Бийска [6]. «С 1934 по 1957 год Дмитрий Иванович Кузнецов работал преподавателем в Бийском педагогическом училище. Его уроки рисования помнят тысячи выпускников старейшего в крае учебного заведения. Его с полным правом можно

1. **Н.П. Иванов.**

Портрет

Д.И. Кузнецова.

Картон, ДВП, масло.

56,2 x 77,2.

Государственный
художественный музей
Алтайского края



2. **Н.П. Иванов.**

Портрет

Д.И. Кузнецова.

1961.

Холст, масло.

50,5 x 75.

Государственный
художественный музей
Алтайского края





**3. Н.П. Иванов
в Алма-Атинском
художественном
училище (первый слева
в первом ряду).**

1945–1949.

Фото из Государственного
архива Алтайского края⁶

назвать подвижником, просветителем в области художественного образования»⁴. В 2021 году принято решение назвать Бийский педагогический колледж именем Д.И. Кузнецова⁵.

В государственном архиве Алтайского края хранится фото с картины Н.П. Иванова «Портрет художника Д.И. Кузнецова» с надписью на обороте «Фото с портрета художника Кузнецова Д.И., одного из первых учителей Иванова. 1962. Барнаул» [8]. В фондах ГХМАК находятся этюд и картина художника с изображением Д.И. Кузнецова (рис. 1, 2).

Именно благодаря первым учителям у будущего живописца определяется ведущая тема его творчества — природа Горного Алтая, которой он будет вдохновляться и которую станет писать на протяжении всей своей жизни. Основные произведения Н.П. Иванова, как мы далее увидим, также будут посвящены Горному Алтаю.

После начала Великой Отечественной войны, в 1942 году, Н.П. Иванов был призван в ряды Красной армии и стал курсантом Лепельского минометного училища, сформированное в июне 1940 г. в городе Лепеле Витебской области. Затем во время войны с 1941 года оно было передислоцировано на Алтай в город Барнаул и находилось здесь до 1946 года. В памятной книге Г.Н. Яковлева и А.В. Стельмах пишут: «В августе в училище стали прибывать курсанты нового набора. Пополнение в 2462 человека было из Алтайского края (171), Красноярского (111), Новосибирского (252), Омского областных военных комиссариатов (33), Харьковского военного округа (1895)» [9]. По всей видимости, в этот набор и попал художник, но в 1943 году по состоянию здоровья его комиссовали и направили работать на Томскую железную дорогу, на станцию Бийск, где он трудился до конца войны.

⁴ Бийский педагогический колледж имени Дмитрия Кузнецова [сайт]. URL: <https://bpk22edu.ru> (дата обращения 01.10.2022).

⁵ Там же.

⁶ Государственный архив Алтайского края. Ф. 1413. Оп. 1. Д. 6.

4. П.С. Данилов.

Портрет художника

Иванова.

1947–1948.

Бумага, карандаш.

27,5 x 20.

Фото из Государственного
архива Алтайского края⁷



⁷ Государственный архив Алтайского края. Ф. 1413. Оп. 1. Д. 4.



5. У.А. Ажиев.

Портрет художника

Н.П. Иванова.

1951.

Бумага, карандаш.

40,5 x 28.

Фото из Государственного
архива Алтайского края⁸

⁸ Государственный архив Алтайского края. Ф. 1413. Оп. 1. Д. 8.

**6. Мастерская
К.М. Максимова.
Институт
им. В.И. Сурикова
(МГХИ).**

1960. Москва.

Н.П. Иванов —
первый слева
в третьем ряду.

Фото из Государственного
архива Алтайского края⁹



После войны Н.П. Иванов продолжил свое художественное образование и в 1945 году поступил в Алма-Атинское театрално-художественное училище им. Н.В. Гоголя на живописно-педагогический факультет (рис. 3).

В это время в училище работает целая плеяда выдающихся педагогов-художников. В годы Великой Отечественной войны из различных регионов страны в Казахстан было эвакуировано немало творческой интеллигенции, в том числе и художников, которые во многом повлияли на развитие казахского искусства и внесли свой вклад в обучение молодых художников. Это такие художники-педагоги, выпускники Академии художеств, как Абрам Маркович Черкасский (1886–1967), учившийся у Н.Н. Дубовского, В.Е. Савинского, Я.Ф. Ционглинского; Леонид Павлович Леонтьев (1913–1983), окончивший студию Б.В. Иогансона, он вел рисунок и композицию в училище. С 1948 года

историю искусства в училище преподавал Павел Яковлевич Зальцман (1912–1985) — художник-постановщик, теоретик искусства, ученик и последователь школы Н.П. Филонова.

Также в училище работали и казахстанские художники: Алексей Ильич Бортников (1909–1980), выпускник художественной студии Н. Хлудова в городе Верном (г. Алма-Ата) и Одесского художественного института; Алексей Фёдорович Подковыров (1889–1957), выпускник Пензенского художественного училища; Николай Иванович Крутильников (1896–1961), окончивший Казанское художественное училище.

От этого периода обучения Н.П. Иванова сохранились два карандашных портрета, выполненных его товарищами по училищу. Это рисунки Петра Степановича Данилова (1923–1980-е), земляка художника, и Уки (Уке) Ажиевича Ажиева (1924–2015) — казахского художника, мастера

⁹ Государственный архив Алтайского края. Ф. 1413. Оп. 1. Д. 6.

акварели, также учившегося в Алма-Атинском художественном училище по классу живописи в 1948–1950 годах (рис. 4, 5).

За годы, проведенные в училище, Н.П. Иванов сдружился с омскими художниками — Валентином Васильевичем Кукуйцевым (1922–2011) и Николаем Яковлевичем Третьяковым (1926–1989), ставшими впоследствии одними из ярких представителей поколения шестидесятников в Омске. В архиве мастера хранится каталог В.В. Кукуйцева с дарственной надписью «Коле Иванову на добрую память. Вспомни: Алма-Ата, я и Коля Третьяков. Омск. 26.01.1972. Бывшему старосте группы» [10].

В 1949 г. Н.П. Иванов с золотой медалью окончил училище по специальности «учитель черчения и рисования», до 1951 года работал в Алма-Атинском товариществе художников, а затем жил и работал на Алтае. В 1954 году поступил в Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова (факультет станковой живописи; рис. 6). Его учителями были такие известные художники, как К.М. Максимов (1913–1994), В.К. Нечитайло (1915–1980). Дипломной работой Иванова в институте стало произведение «Алтайские чабаны» (1960).

За годы обучения художник становится особенно дружен со своим педагогом Василием Кирилловичем Нечитайло, об этом можно судить по архивным документам Н.П. Иванова, в частности письму Нечитайло к Иванову от 24 апреля 1964 г. [11]. В письме В.К. Нечитайло обращается к Н.П. Иванову с просьбой оказать помощь его сыну Мите (будущему художнику Дмитрию Васильевичу Нечитайло) и его товарищам, студентам Московского художественного института им. В.И. Сурикова, отправиться в творческую поездку на целину и обратно и, если есть возможность, поехать с ними. Уже один этот эпизод говорит о дружбе и доверии между художниками. Кроме того, в письме В.К. Нечитайло интересуется делами Н.П. Иванова, рассказывает о своей жизни и творческих планах. Безусловно, художники общались и вели переписку на протяжении всей жизни, но, к сожалению, других писем из этой переписки не сохранилось. Известно, что В.К. Нечитайло и сам был в творческой поездке на целине в Алтайском крае в 1954 году, на основе подготовленных в поездке материалов он написал картину «Первая борозда» (1954).

В Государственном художественном музее Алтайского края хранится также портрет Н.П. Иванова, выполненный В.К. Нечитайло (рис. 7). Работа датирована 1976 годом, и можно предположить, что она была написана художником в период проведения Пятой республиканской художественной выставки «Советская Россия» в Москве в 1975 году, в которой принимал участие Н.П. Иванов.

Периоды творчества Н.П. Иванова

С 1960 года Н.П. Иванов жил и работал на Алтае, в городе Барнауле. Центральной темой его творчества являлся Горный Алтай — его природа, люди, исторические события. Художник писал в разных жанрах: сюжетно-тематическая картина, пейзаж, портрет.

Сам живописец выделяет два периода в своей творческой деятельности. Первый период — 1949–1954 гг., после окончания художественного училища, который характеризуется работами в основном этюдного характера, посвященными Горному Алтаю. Второй период начинается с 1960 года, после окончания Московского государственного художественного института им. В.И. Сурикова. В это время Н.П. Иванов создает такие сюжетно-тематические полотна, как «Алтайское кочевье» (1960), «Алтайское лето (Пусть всегда будет солнце)» (1965), «За власть Советов» — это произведение задумывалось художником как триптих, но удалось создать только одну часть, «Алтайские партизаны» (1967). Кроме сюжетно-тематических произведений, живописца увлекала работа над пейзажами Алтая и портретами [10].

Начиная с 1951 года Н.П. Иванов принимает участие в художественных выставках разного уровня: краевых, зональных, республиканских, всероссийских. Пожалуй, наиболее значительными из них для живописца были две республиканские художественные выставки, остановимся на них.

В 1960 году произведение Н.П. Иванова «Алтайское кочевье» (1960) было отобрано для участия в Первой республиканской художественной выставке «Советская Россия», проходившей в Москве в 1960 году. Это было, бесспорно, большой творческой удачей для молодого художника. Сама по себе выставка являлась крупнейшим событием того времени, на ней экспонировалось свыше 2400 произведений авторов из разных областей, краев и республик СССР. Алтайский край был представлен работами только двух художников — «Тяжелое прошлое» (1959) и «Саша» (1959) скульптора П.Л. Миронова (1932–2002), а также картиной «Алтайское кочевье» (1960, рис. 8) Н.П. Иванова [12].

На Пятой республиканской художественной выставке «Советская Россия», состоявшейся в 1975 году в Центральном выставочном зале в Москве, Н.П. Иванов представил работу «Алтайское лето (Пусть всегда будет солнце)» (1965). Экспозиция была не менее грандиозной, чем первая, и явилась итогом десяти прошедших зональных выставок. Кроме Н.П. Иванова от Алтайского краевого союза художников с живописным произведением «Алтайский мед» (1971) участвовала И.Р. Рудзите (1937–2002) [13]. Картина Н.П. Иванова «Алтайское лето» стала своеобразной визитной карточкой художника и многократно экспонировалась на разного рода выставках.

7. **В.К. Нечитайло.**

Портрет художника

Н.П. Иванова.

1976.

Оргалит, масло.

87 x 61.

Государственный

художественный музей

Алтайского края





8. **Н.П. Иванов.**
Алтайское кочевье.
В горах Алтая.
1960.
Холст, масло.
180 x 116.
Государственный
художественный музей
Алтайского края

Заключение

Подводя итог, отметим, что жизнь и творчество Николая Петровича Иванова требует дальнейшего изучения и анализа. Живописец являлся ярким представителем художников реалистической направленности советского периода. Основной темой его творчества являлся Горный Алтай — природа, люди, исторические события. Пройдя обучение сначала в Алма-Атинском театрально-художественном училище им. Н.В. Гоголя, затем в Московском государственном художественном

институте им. В.И. Сурикова, он стал продолжателем традиций отечественной академической школы искусства. Стоит отметить, что получению такого художественного образования способствовало единое культурное и художественное пространство, сформировавшееся в СССР, которое давало художникам возможность беспрепятственно обучаться в любой точке многонациональной страны, последовательно развивать свои творческие способности, укреплять межкультурные связи.

Список источников

1. Красноцветова Л.Г. Современная алтайская живопись // Искусство Алтая: в Краевом музее изобразительных и прикладных искусств / сост. И.К. Галкина. Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1989. С. 79–103.
2. Степанская Т.Н. Создатель солнечной картины художник Н.П. Иванов // Степанская Т.Н. Очерки истории искусства Алтая. Барнаул: [б. и.], 2009. С. 37–38.
3. Тондовская А.М. Н.П. Иванов «Алтайское лето» // Рассказы о картинах: живопись / сост. Т.М. Степанская. Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1979. С. 107–111.
4. Царёва Н.С. Творчество алтайского художника Н.П. Иванова (1923–1985) // Итоги деятельности музея в 1992 году : сборник докладов научно-практической конференции / сост. И.К. Галкина. Барнаул: [б. и.], 1993. С. 73–77.
5. Маточкин Е.П. Ойротская областная художественная школа // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 324. С. 127–131.
6. Изобразительное искусство Алтая : сборник очерков / сост. Л.И. Снитко. Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1977. 104 с.

7. Государственный архив Алтайского края. Ф. 1413. Оп. 1. Д. 49.
8. Государственный архив Алтайского края. Ф. 1413. Оп. 1. Д. 11.
9. Яковлева Г.Н., Стельмах А.В. Лепельское минометное училище в годы Великой Отечественной войны // Победа — одна на всех : материалы II Международной научно-практической конференции / отв. ред. А.Н. Дулов. Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2020. С. 72–77.
10. Государственный архив Алтайского края. Ф. 1413. Оп. 1. Д. 47.
11. Государственный архив Алтайского края. Ф. 1413. Оп. 1. Д. 40.
12. Первая республиканская художественная выставка «Советская Россия»: живопись, скульптура, графика, монументально-декоративное, театрально-декорационное искусство : каталог / сост. А.Х. Гимадеева и др. М.: Советский художник, 1960. 368 с.
13. Пятая республиканская художественная выставка «Советская Россия»: живопись, графика, плакат, скульптура, монументальное искусство, декорационное искусство театра и кино: каталог / сост. И.Н. Филонович и др. М.: Советский художник, 1975. 154 с.

References

1. Krasnotsvetova, L.G. (1989) 'Modern Altai painting', in Galkina, I.K. (comp.) *Altai Art. At the Regional Museum of Fine and Applied Arts*. Barnaul: Altayskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 79–103. (In Russ.)
2. Stepan'skaya, T.N. (2009) 'The creator of the solar painting is the artist N.P. Ivanov', in Stepan'skaya, T.N. *Essays on the history of Altai art*. Barnaul: s.n., pp. 37–38. (In Russ.)
3. Tondov'skaya, A.M. (1979) 'N.P. Ivanov. Altai Summer', in Stepan'skaya, T.M. (comp.) *Stories about paintings: painting*. Barnaul: Altayskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 107–111. (In Russ.)
4. Tsareva, N.S. (1993) 'Creativity of the Altai artist N.P. Ivanov (1923–1985)', in Galkina, I.K. (comp.) *Results of the museum's activities in 1992* [Conference proceedings]. Barnaul: s.n., pp. 73–77. (In Russ.)
5. Matochkin, E.P. (2009) 'Oirot regional art school', *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta = Bulletin of the Tomsk State University*, (324), pp. 127–131. (In Russ.)
6. Snitko, L.I. (comp.) *Fine art of Altai* [Collection of essays]. Barnaul: Altayskoye knizhnoye izdatel'stvo. (In Russ.)
7. *State Archive of the Altai Krai*, coll. 1413, aids 1, fol. 49. (In Russ.)
8. *State Archive of the Altai Krai*, coll. 1413, aids 1, fol. 11. (In Russ.)
9. Yakovleva, G.N. and Stelmakh, A.V. (2020) 'Lepel mortar school during the Great Patriotic War', in Dulov, A.N. (ed.) *Victory is one for all* [Conference proceedings]. Vitebsk: Vitebsk State University, pp. 72–77. (In Russ.)
10. *State Archive of the Altai Krai*, coll. 1413, aids 1, fol. 47. (In Russ.)
11. *State Archive of the Altai Krai*, coll. 1413, aids 1, fol. 40. (In Russ.)
12. Gimadeeva, A.H. (comp.) (1960) *The first republican art exhibition "Soviet Russia": painting, sculpture, graphics, monumental-decorative, theatrical-decorative art* [Exhibition catalog]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
13. Filonovich, I.N. (ed.) (1975) *Fifth republican art exhibition "Soviet Russia": painting, graphics, poster, sculpture, monumental art, decorative art of theater and cinema* [Exhibition catalog]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)

Информация об авторе

Мушникова Елена Анатольевна, кандидат искусствоведения, директор Центра языков и культур народов Большого Алтая, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация, mushnikova77@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3651-9229>.

Information about the author

Elena Anatolievna Mushnikova, Cand. Sc. (History of Art), Head of the Center for languages and cultures of the peoples of the Great Altai, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation, mushnikova77@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3651-9229>.

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

Статья поступила в редакцию 17.11.2022; одобрена после рецензирования 01.12.2022; принята к публикации 06.12.2022.

The article was received by the editorial board on 17 November 2022; approved after reviewing on 01 December 2022; accepted for publication on 06 December 2022.



Научная статья

УДК 72.036+72.04.012.6+727.7+73.05

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.010

Архитектурно-художественные решения проектов реконструкции здания обкома ВКП(б) в Новосибирске



Паршуков Владимир Владимирович

Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова, Новосибирск, Российская Федерация

vparshukov@nsuada.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3151-1482>

Аннотация. В статье представлена история проектирования реконструкции здания обкома ВКП(б) в Новосибирске. Анализируются архитектурно-художественные решения проектов надстройки здания и пристройки к нему. Первоначальное здание для отделов Сибревкома построено по проекту сибирского архитектора А.Д. Крячкова в 1926 г. и выполнено в стилистике рационалистического модерна. Его же проект надстройки здания 1936 г. предложен в стилистике ар-деко с элементами неоклассицизма и с богатым скульптурным оформлением фасадов. В 1945–1949 гг. институтом «Промстройпроект» выполняется проект пристройки здания на ул. Свердлова, авторы которого, архитекторы С.П. Скобликов и В.И. Нуждин, выполняют архитектурное оформление здания в стилистике советского неоклассицизма — государственного архитектурного стиля того времени. В проекте фасад с главным входом со стороны ул. Свердлова оформлен ризалитами с дорическими колоннами, в нишах между которыми размещены скульптуры советских людей, и гербом СССР с флагами на венчающем аттике. Некоторые использованные источники введены в научный оборот впервые.

Ключевые слова: архитектура Новосибирска, здание обкома ВКП(б) в Новосибирске, здание Сибревкома, Новосибирский государственный художественный музей, архитектор А.Д. Крячков, архитектор С.П. Скобликов, архитектор В.И. Нуждин, неоклассицизм, соцреализм, скульптурное оформление фасадов, советский ар-деко

Для цитирования: Паршуков В.В. Архитектурно-художественные решения проектов реконструкции здания обкома ВКП(б) в Новосибирске // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 140–151. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.010>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/941>

Original article

Architectural and artistic features of the reconstruction projects of the Regional Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks building in Novosibirsk

Vladimir V. Parshukov

Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts named after A.D. Kryachkov, Novosibirsk, Russian Federation

vparshukov@nsuada.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3151-1482>

Abstract. The article presents the history of designing the reconstruction of the building of the Regional Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks in Novosibirsk. The object of analysis is the architectural and artistic solutions of the projects of the superstructure of the building and extension to it. The original building for the departments of Sibrevkom was built in 1926 according to the project of the Siberian architect A.D. Kryachkov and made in the style of rationalist modern. He also proposed a project for the superstructure of the building in 1936 in the Art Deco style with neoclassical elements and richly sculpted facades. In 1945–1949 Promstroyproekt Institute completed the project for the extension of a house along Sverdlov Street. Its authors — architects S.P. Skoblikov and V.I. Nuzhdin decided on the architectural design of the building in the style of Soviet neoclassicism — the state architectural style of that time. In the project, the facade with the main entrance from Sverdlov Street is decorated with ledges with Doric columns, in niches between which sculptures of Soviet people are placed, and on the crowning attic the coat of arms of the USSR with flags. Some of the sources used are introduced into scientific circulation for the first time.

Keywords: architecture of Novosibirsk, the building of the Regional Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks in Novosibirsk, the building of the Sibrevkom, the Novosibirsk State Art Museum, architect A.D. Kryachkov, architect S.P. Skoblikov, architect V.I. Nuzhdin, neoclassicism, socialist realism, sculptural design of facades, soviet Art Deco

For citation: Parshukov, V.V. (2022) 'Architectural and artistic features of the reconstruction projects of the Regional Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks building in Novosibirsk', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 140–151. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.010. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/941> (In Russ.)

Введение

Новосибирский государственный художественный музей располагается в историческом здании в начале Красного проспекта, которое до 1982 года занимал областной комитет КПСС (ранее областной, затем краевой комитет ВКП(б)). Здание музея состоит из двух корпусов (зданий): первый построен в 1925–1926 гг. по проекту архитектора А.Д. Крячкова для размещения руководителей и отделов Сибирского революционного

комитета (Сибревкома) и расположен на Красном проспекте, второй, как пристройка к первому, — в 1945–1950 гг. по проекту архитекторов С.П. Скобликова и В.И. Нуждина для расширения краевого комитета ВКП(б) на ул. Свердлова (рис. 1). Здание Сибревкома признано памятником архитектуры федерального значения (постановление Совета министров РСФСР от 04.12.1974 № 624) и отмечено как одно из лучших общественных зданий города 1920-х годов [1, с. 90–91].



**1. Здание
Новосибирского
государственного
художественного
музея.**

Новосибирск, 2004.

Фото: В.В. Паршуков

История создания и архитектура здания Сибревкома в самых общих чертах описана доктором архитектуры, профессором С.Н. Баландиным¹ в его книге по истории градостроительства Новосибирска. Он же сделал более подробное описание здания в биографической книге об А.Д. Крячкова. В дальнейшем в публикациях других исследователей архитектуры Новосибирска цитируется или перефразируется описание архитектуры здания Сибревкома, выполненное С.Н. Баландиным. Так, о композиционных и стилистических особенностях здания Сибревкома исследователь писал: «Еще ясно прослеживаются традиционные приемы классицистической архитектуры, однако при внешне сдержанной детальной обработке в духе рационалистического модерна» [2, с. 72]. Позже он же уточнял: «В композиции плана, объема и фасада еще просматривается неоклассицизм, но в деталях можно видеть приемы модерна. Подобный симбиоз, в общем, привел к эклектичности решения, но профессиональная культура удержала автора на высоком архитектурном уровне» [3, с. 101]. Автор этой статьи в соавторстве с Н.Н. Филипповой выполнил более подробное исследование здания, его архитектуры и элементов интерьеров, результаты которого опубликованы в сборнике конференции

2011 г., состоявшейся в Новосибирском государственном художественном музее [4].

Здание-пристройка — расширение обкома ВКП(б) на ул. Свердлова, сохранившее свои первоначальные фасады и несущее дух и образ ушедшей эпохи социалистического реализма. Здесь работали видные партийные руководители края и области, что отмечено памятными досками на фасаде. Пристройка не причислена к памятникам историко-культурного наследия и охранного статуса не имеет. Исследование архитектуры здания-пристройки и его описания никем не выполнялось. В течение прошедших лет с начала эксплуатации здание Сибревкома — обкома ВКП(б) — меняло свое назначение и было реконструировано с выполнением пристройки в связи с возникшей необходимостью. Вышеизложенное дало автору повод изучить причины, характер и архитектурные особенности проектов его реконструкции.

Первый этап реконструкции 1936 года

По окончании строительства здания Сибревкома в начале 1926 года его помещения занимают управленцы исполнительного комитета обширного Сибирского края — Сибкрайисполком². Через несколько лет, в 1930 году изменяются

¹ С.Н. Баландин — исследователь архитектуры Сибири и биограф архитектора А.Д. Крячкова.

² Сформирован в декабре 1925 года на Первом общесибирском съезде советов, получил полномочия от упраздненного Сибревкома.

2. Здание краевого комитета ВКП(б) в Новосибирске.

Открытка.

Фото: И.С. Моторин, 1936.

Издательство: Крайлит, Новосибирск.

Архив архитектора

И.В. Поповского



административные границы территории, и Новосибирск становится столицей немного меньшего, но всё ещё обширного Западно-Сибирского края с населением около 6 миллионов человек³. Увеличиваются штаты управленческого и партийного аппаратов края, для размещения которых требуется не только реконструкция существующих, но и строительство новых зданий. Краевой исполнительный комитет переезжает в 1933 году в новое просторное здание, построенное напротив, на Красном проспекте. В здании бывшего крайисполкома (Сибревкома) остается краевой партийный аппарат — крайком ВКП(б) (рис. 2), для увеличившихся отделов и служб которого всё же не хватает помещений. Возникает необходимость реконструкции существующего здания. Одним из рассматриваемых и наиболее экономичных решений стала реконструкция с надстройкой нескольких этажей. Архивных документов о принятии такого решения пока не выявлено.

В Музее истории архитектуры Сибири имени С.Н. Баландина (МИАС) Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств (НГУАДИ) хранится фотокопия чертежа-отмычки перспективного изображения проекта надстройки здания крайкома ВКП(б) (рис. 3). Этот проект выполнен архитектором А.Д. Крячковым в 1936 году [5]. Как отмечается в заметке газеты «Советская Сибирь», в этом году «большую и интересную работу ведет проф. Крячков. Он работает над единым архитектурным ансамблем площади имени Эйхе. Оформление зданий, обрамляющих площадь (дом Запсибзолота, жилой дом крайисполкома и другие), по мысли архитектора, должно быть выдержано в одном стиле со зданиями крайисполкома, крайкома ВКП(б) и другими, выходящими на эту площадь» [6]. К застройке этой площади (с 1938 г. — пл. Облисполкома⁴) у новосибирских архитекторов было особое отношение.

³ Край был образован Постановлением ВЦИК от 30 июля 1930 года путем разделения Сибирского края на западную и восточную части.

⁴ После ареста в Москве в 1938 году Р.И. Эйхе, бывшего председателя Сибревкома и первого секретаря крайкома ВКП(б), площадь неофициально стали называть площадью Облисполкома, решением горисполкома в 1957 году площадь получила имя Свердлова.



3. Чертеж-отмывка перспективы здания.

Проект надстройки здания крайкома ВКП(б) в Новосибирске.

1936.

Музей истории архитектуры Сибири им. С.Н. Баландина [5]

Об этом позже, в 1950 г., в своей статье «Архитектура Новосибирска за 50 лет» А.Д. Крячков отмечал: «С моста (железнодорожный мост через Обь. — Прим. В. П.) и его высоких насыпей раскрывается первый план панорамы прибрежных индустриальных и портовых кварталов, увенчанных на подъеме группой стройных зданий облкомкома, Запсибзолото, обкома ВКП(б) и дома облснабов. Их крупные и выразительные формы архитектуры четко читаются среди мелких соседних зданий. Они доминируют над окружающими кварталами, выглядят парадными триумфальными воротами города и его главной улицы — Красного проспекта» [7, с. 35].

С учетом характера застройки начала Красного проспекта в 1936 г. Крячков делает предложение по увеличению масштаба здания крайкома ВКП(б) как одного из главных в иерархии объектов власти. Предложение предполагало надстройку существующего трехэтажного объема с увеличением этажности до пяти. На чертеже-отмывке общего вида проектируемого пятиэтажного здания (рис. 3) видно, что сохраняется основная центричная композиция фасада, архитектурные детали оформления существующих трех этажей [5]. Фасады надстроенных этажей богато декорируются. Все межоконные простенки четвертого этажа со стороны Красного проспекта украшаются медальонами с барельефами видных советских государственных и партийных руководителей⁵.

Подоконная часть пятого этажа выполнена широким карнизом на модульонах. Пятый этаж и чердак решены в виде высокого аттика, опирающегося на этот карниз. Здание утрачивает купол. Скаты главного фронтона заменяются горизонтальным парапетом, с обеих сторон которого сохраняются полноростовые скульптуры рабочего и колхозника работы С.Р. Надольского. На плоскости фронтона по оси размещается скульптурный герб СССР и объемная надпись в две строки «Крайком ВКП(б)». Часть стены аттика над фронтоном, шириной по габаритам центрального ризалита здания, заглубляется от плоскости фасада и выделяется по высоте. На ней в широкой прямоугольной рамке (филенке) размещается многофигурная скульптурная композиция, на которой представлены рабочие и трудовая интеллигенция Страны Советов с соответствующими атрибутами⁶. На торцовых фасадах надстроенных этажей сохраняется осевая композиция расположения оконных проемов, утрачиваются арочные чердачные окна, по центру парапета на горизонтальных полках-карнизах, поддерживаемых модульонами, устанавливаются вертикальные штоки антенн⁷. Отметим небольшую деталь в проекте: Крячков ошибочно на южном торце здания (это видно на перспективе) показал балкон третьего этажа, которого нет в натуре.

Декорирование зданий произведениями монументального искусства широко применялось в 1930-е годы по всей стране. Эта практика,

⁵ Предположения автора статьи, пояснительной записки либо иных подтверждающих документов не выявлено.

⁶ То же.

⁷ Флагиштоки на проектах зданий обычно изображаются с развевающимися флагами.

рожденная планом монументальной пропаганды 1918 года и определенная термином «социалистический реализм», продолжена на новом уровне и стала главенствующей с 1932 года. В этот период происходит переход от аскетичной архитектуры конструктивизма к обогащению классическими деталями внешнего облика зданий, включая произведения монументального искусства. Проекты Домов Советов, исполнительных комитетов, Рабочих дворцов и жилых домов в скульптурном убранстве публиковались в профессиональных периодических изданиях, таких как «Архитектурная газета» и журнал Союза советских архитекторов «Архитектура СССР». Эти издания были доступны практикующим архитекторам города. Журнал выписывался и Новосибирским отделением Союза архитекторов для своих членов, и библиотекой Сибстрина, в котором работал профессор А.Д. Крячков. Например, в декабрьском номере журнала «Архитектура СССР» от 1936 г. представлен проект Дома советов в Ленинграде архитектора Н.А. Троцкого, где на главном фасаде во всю его длину размещен скульптурный фриз, прославляющий труд советских людей, по центру парапета расположен скульптурный герб РСФСР в обрамлении знамен [8, с. 7–9].

Стилистику рассматриваемого проекта можно отнести к советскому ар-деко. Здание Сибревкома, как указывалось выше, выполнено в духе рационалистического модерна, надстраиваемый объем продолжает развитие этой симметричной композиции, дополняя ее декоративными архитектурными деталями и произведениями монументального искусства. Н.П. Журин отмечает: «Стилистика предвоенного ар-деко в архитектуре Новосибирска является важной составляющей в архитектурном наследии города и представляет интерес для дальнейшего изучения и оценки результатов опыта перехода от моностилистики советского авангарда (конструктивизма) к более полихромному звучанию архитектуры предвоенных лет 1933 — начала 1940-х годов <...> Авторы, хорошо знакомые с практикой неоклассицизма дореволюционного периода — архитекторы А.Д. Крячков, В.С. Масленников, — придерживались более историчной трактовки ар-деко в своих предвоенных постройках» [9, с. 45].

Проект расширения здания крайкома ВКП(б) путем надстройки этажей не был реализован по неизвестным причинам. Можно предположить, что в результате разделения Западно-Сибирского края на Новосибирскую область и Алтайский край в конце 1937 года уменьшилось количество партийного персонала областного комитета. Таким образом, на сегодняшний день Новосибирск

имеет одно из лучших общественных зданий 1920-х гг., сохранившееся в своем первоначальном архитектурно-художественном решении, — здание Сибревкома. В то же время город потерял возможный памятник архитектуры 1930-х гг., в котором могли быть представлены артефакты эпохи созидательного труда советских людей — начала эпохи социалистического реализма.

Второй этап реконструкции 1945–1950 годов

Следующий этап реконструкции здания обкома ВКП(б) относится к концу 1940-х годов. Во время Великой Отечественной войны Новосибирск принял на своей территории большое количество эвакуированных предприятий и учреждений, их руководство, трудовые коллективы и членов семей. С августа 1943 года город становится самостоятельным административно-хозяйственным центром республиканского подчинения, в нем проживает около 600 тысяч человек. Вновь поднимается вопрос о расширении существующего здания обкома ВКП(б). Ориентировочно в конце 1944 — начале 1945 г. работа над проектом поручается коллективу Сибирского Промстройпроекта⁸. Рассматриваются два варианта реконструкции: надстройка существующего здания и пристройка к нему вдоль ул. Свердлова. Первый — как возвращение к нерешенному вопросу о создании ансамбля одной из центральных площадей города. Второй — как наиболее прагматичный и позволяющий значительно увеличить рабочие площади здания.

В Новосибирском городском архиве (НГА) сохранились документы проекта 1945 года: пояснительная записка и чертежи, документы отвода земельного участка [10] и рецензия к проектному заданию [11, л. 172–179]. Из этих документов следует, что проект пристройки к зданию обкома ВКП(б) выполнялся архитекторами С.П. Скобликовым и В.И. Нуждиным, консультантом был заслуженный деятель науки и техники РСФСР, доктор технических наук, профессор А.Д. Крячков. Проектом предлагается строительство трехэтажного корпуса с цокольным этажом, Т-образного в плане, габаритами в крайних осях 67,1 x 49,8 м, и примыкающего к зданию обкома ВКП(б) по оси главной лестницы своей продольной частью.

На заседании архитектурно-строительного экспертного совета отдела по делам архитектуры Горисполкома 23 ноября 1945 г. был рассмотрен проект расширения здания обкома ВКП(б) [12]. В рецензии архитектор-художник К.Е. Осипов указывает, что существующее здание обкома ВКП(б) нуждается в реконструкции в связи с тем, что окружающая застройка превышает его по высоте и здание выглядит низким: «Грандиозное

⁸ Архивных документов о принятии такого решения пока не выявлено.



4. Архитектор Сергей Павлович Скобликов (1909–1973) — один из авторов проекта расширения здания Новосибирского обкома ВКП(б).

Фото из личного листка члена Новосибирского отделения Союза советских архитекторов (НОСА).

Архив архитектора В.В. Паршукова

5. Архитектор Виктор Иванович Нуждин (1918–1994) — один из авторов проекта расширения здания Новосибирского обкома ВКП(б).

Источник: sibstrin.ru

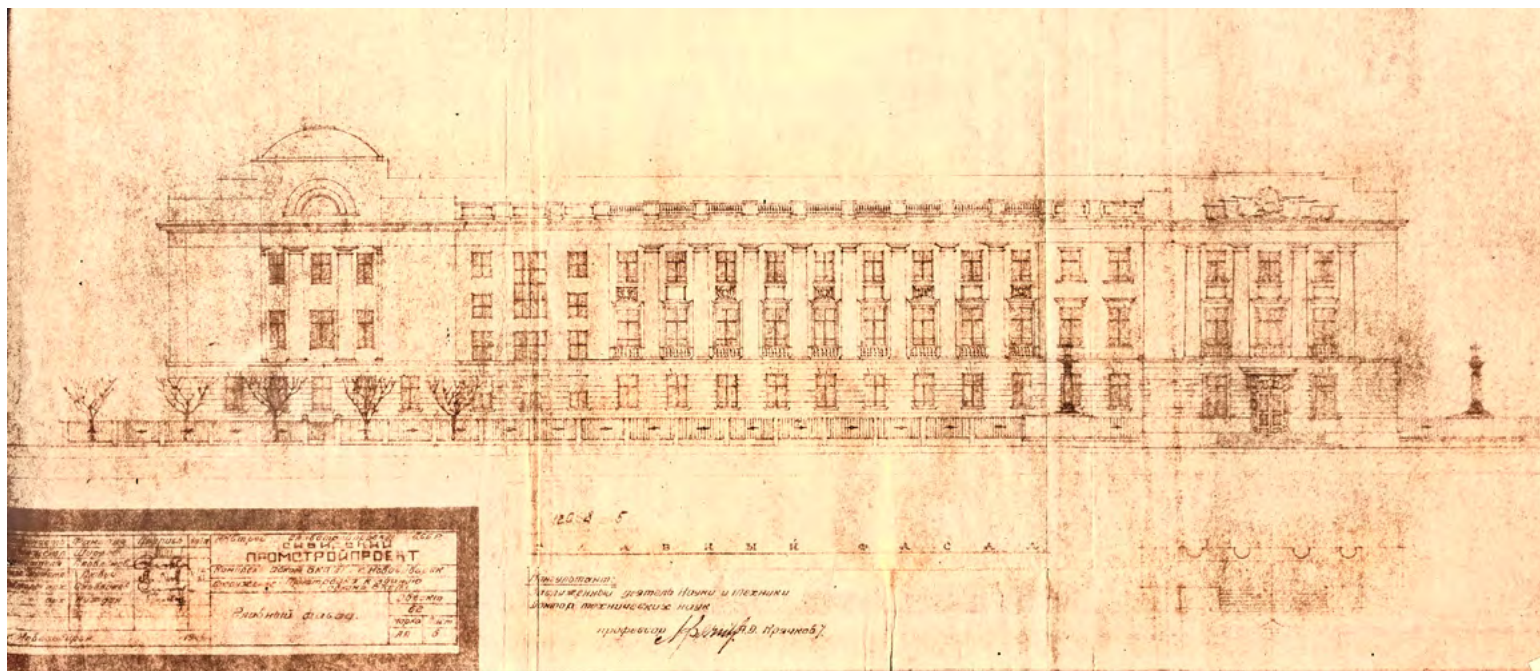
здание облисполкома, стоящее против него, здание Запсибзолото, надстроенное здание б. Реального училища принижают рассматриваемое строение и снижают его значение как одного из основных и ведущих зданий области» [11, л. 176]. Кроме этого, отмечает рецензент, планируемая надстройка зданий, расположенных на перекрестке Красного проспекта и улицы Свердлова (дом Маштакова и дом Молчанова), еще больше снизит значение обкома. И далее, «...было бы совершенно необходимо, в связи с намечающимся большим объемом работ, произвести не только пристройку, но и надстройку здания. Расширение здания обкома на длительный срок удовлетворит возросшие нужды обкома в помещениях, и поэтому вопрос о решении ансамбля площади будет отодвинут на долгие годы, а он мог быть решен уже в течение ближайшего строительного сезона. Поэтому, пока не поздно, надо решить образ здания обкома, закрепить его место в ансамбле уже почти сложившейся площади города» [11, л. 176–177].

В результате заседания экспертный совет постановил: «Констатировать, что в целях полноценного включения существующего здания обкома

ВКП(б) в ансамбль многоэтажных существующих и намеченных к строительству зданий, вероятно, потребуется его надстройка. Для окончательного решения вопроса предложить Сибпромстройпроекту составить форпроект ансамблевой застройки площади с определением желательного вида будущего здания обкома ВКП(б) и увязки его с архитектурным решением пристройки» [12]. Про необходимость ансамблевости в застройке Новосибирска в 1940 году в своей статье А.Д. Крячков писал: «Один из основных недостатков в архитектуре города — монотонность общего вида... Разбросанность и бессистемность застройки кварталов и районов в целом — крупнейший недостаток правобережного Новосибирска. Ведь даже на главной нашей улице нет ни одного законченного квартала. Архитектурная увязка всех элементов, создание архитектурного ансамбля должны стать делом самых ближайших лет...» [13, с. 4].

Одно из первоначальных архитектурных решений здания-пристройки (рис. 6) зафиксировано на чертеже главного фасада на ул. Свердлова, в проекте, датированном 1945 годом [10]. Горизонтальные членения пристраиваемого объема выровнены по зданию обкома (Сибревкома),

6. Чертеж
главного фасада
на ул. Свердлова.
Проект расширения
здания обкома ВКП(б)
в Новосибирске.
1945.
Новосибирский
городской архив [10]

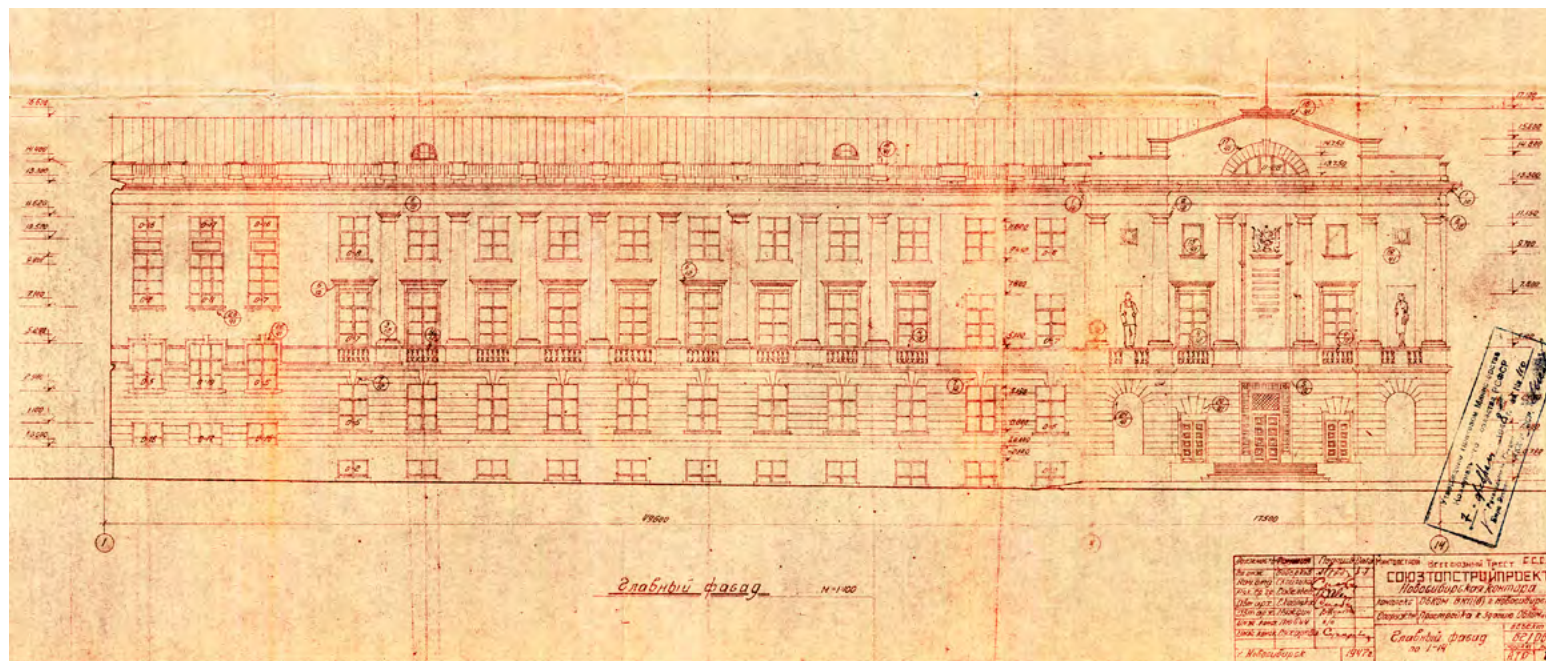


продолжена линия карниза кровли и обработка рустовкой первого этажа, сохраняется конструктивная сетка плана, что позволило запроектировать основные рабочие помещения по ширине и высоте в соответствии с существующими. Шаг оконных проемов принят в 3500 мм, близким к ритму фасадов существующего здания (у Крячкова — 4,5 аршина, или 3200 мм)⁹. В отличие от сдержанной стилистики рационалистического модерна в оформлении фасадов здания Сибревкома, С.П. Скобликов и В.И. Нуждин в проекте пристройки применили неоклассический стиль оформления фасадов — господствующий стиль в архитектуре рассматриваемого периода. Межоконные простенки украшены плоскими пилястрами (лопатками) дорического ордера высотой на два этажа (второй и третий), опирающимися на карниз первого этажа. Венчает здание широкий плоский фриз и развитый карниз скатной кровли. Окна второго этажа завершают плоские ордерные сандрики на модульонах. Подоконники выполнены в виде балюстрады с фигурными балясинами. По осям подоконников между окнами второго и третьего этажей размещены прямоугольные филенки со скульптурным гербовым оформлением через одну. Ограждение скатной кровли над карнизом также выполнено балюстрадой между столбиками, размещенными по осям межоконных простенков. Три и два пролета ограждения кровли в местах примыкания продольной части пристройки

к зданию обкома (Сибревкома) и западной поперечной части выполнены глухими с оформлением прямоугольными филенками. Таким образом, уличный фасад продольной части пристройки получает спокойный равномерный ритм. Выходящая на ул. Свердлова торцевая часть корпуса пристройки, в которой проектируется второй главный вход в здание обкома, решена торжественно, симметричной композицией в виде портика, размещенного на цокольной рустованной части первого этажа здания и оформленного четырьмя трехчетвертными колоннами дорического ордера. Порттик над карнизом завершается ступенчатым фронтоном, на поле которого размещена скульптурная композиция герба СССР с обрамлением знаменами. Подоконники второго этажа также оформлены балюстрадами, а третьего этажа — глухими филенками. Дверной портал главного входа оформлен фигурными наличниками и завершен плоским ордерным сандриком на модульонах. На тумбах ограждения территории здания по бокам главного входа установлены уличные торшеры с крупным шестигранным фонарем сверху¹⁰. Размещение уличных торшеров повторяет оформление главного входа в здание со стороны Красного проспекта, выполненное по проекту А.Д. Крячкова. В рецензии на проект 1945 г. отмечается, что «подъезд к новому торцу решен слишком богато и доминирует над главным входом с Красного проспекта. Вход со стороны улицы Свердлова является

⁹ По материалам исследования: Радзюкевич А.В., Паршуков В.В., Чернова М.А. Метрологические особенности форм памятников архитектуры Новониколаевска (Новосибирска) на примере зданий А.Д. Крячкова // Баландинские чтения : сборник статей X научных чтений памяти С.Н. Баландина / сост. Д.Д. Гаркуша, Д.С. Шемелина. Новосибирск: Новосибирская государственная архитектурно-художественная академия, 2015. Т. 10. № 1. С. 268–274.

¹⁰ Более мелкие детали торшера не видны на хранящейся в архиве светокопии чертежа.



**7. Чертеж
главного фасада
на ул. Свердлова.
Проект расширения
здания обкома ВКП(б)
в Новосибирске.
1947.
Музей истории
архитектуры Сибири
им. С.Н. Баландина**

второстепенным входом, и его надо решить в гораздо более скромных формах, чем это сделано сейчас» [11, л. 179].

Планом строительства пристройки предусматривалось начало рытья котлована 25 ноября 1945 года, кладку стен планировалось закончить к концу 1947 года, полную сдачу объекта в эксплуатацию — произвести к концу 1949 года [10, л. 4]. На геодезической съемке участка, выполненной в мае–июне 1948 г., зафиксировано текущее состояние застройки, прочерчен не только контур здания пристройки, но и прямки окон подвального этажа [10, л. 6].

После рассмотрения проектного решения 1945 года и полученных замечаний архитекторы С.П. Скобликов и В.И. Нуждин вносят изменения в проект расширения здания обкома ВКП(б). В архиве МИАС НГУАДИ хранится переплет технического проекта 1947 года, содержащий пояснительную записку, чертежи и фотокопии чертежей-отмывок: фрагмент фасада с главным входом и интерьер холла 2-го этажа [12]. В имеющихся чертежах нет проектного решения по надстройке существующего здания обкома. Вероятнее всего, опасения рецензента Осипова оправдались и в результате приращения значительных рабочих площадей в пристраиваемом объеме отпала необходимость в надстройке существующего здания. В пояснительной записке авторы проекта отмечают: «Общая композиционная схема здания такова, что позволяет выполнить одно из основных требований заказчика, это не нарушать в период строительства нормальной работы в существующей части здания» [12].

Основные изменения внесены в торцовый фасад с главным входом со стороны ул. Свердлова (рис. 7). По бокам фасада появились выступающие ризалиты с парой трехчетвертных колонн дорического ордера. По оси ризалитов на первом этаже запроектированы ниши с полуциркульным завершением, в интерколумнии на уровне второго этажа на тумбах установлены полноростовые скульптуры мужчины и женщины — представителей советской интеллигенции. По оси фасада в простенке третьего этажа размещен скульптурный герб СССР с флажным обрамлением, ниже под ним в простенке второго этажа предусмотрено место для надписи¹¹. Широкий портал входных дверей оформлен геометрическим орнаментом. Слева и справа с более скромными наличниками запроектированы двери: одна — это эвакуационный выход с лестницы, другая — в бюро пропусков. Центральная часть двухступенчатого фронтона выполнена скатной, на его поле над карнизом размещено полуциркульное чердачное окно с широким архивольтом, прорезанным желобками-лучами.

На фотокопии чертежа-отмывки фрагмента главного фасада на ул. Свердлова (рис. 8) есть отличия от рассмотренного выше чертежа [12]. По оси главного входа на втором и третьем этажах показаны окна, на поле фронтона размещен скульптурный герб страны с флажным оформлением. Перед главным входом установлены декоративные уличные торшеры с четырьмя рожковыми фонарями сверху. Предположительно, этот вариант решения фасада главного входа выполнялся ранее, поскольку не показаны две боковые двери,

¹¹ Возможно, для вдохновляющей цитаты руководителя советского государства, что практиковалось в общественной жизни тех лет.



**8. Чертеж-отмывка
фрагмента
главного фасада
на ул. Свердлова.
Проект расширения
здания обкома ВКП(б)
в Новосибирске.**

1947.

Музей истории
архитектуры Сибири
им. С.Н. Баландина

**9. Здание
обкома ВКП(б).**

Новосибирск, 1950-е.

Фото М.А. Якунина
из личного архива
Л. Ивановой.

Источник: nsk-kraeved.ru

не убраны окна второго и третьего этажей, которые попадают в сценическую часть зала собраний.

На чертежах проекта 1947 г. (рис. 7) стоит штамп Министерства коммунального хозяйства РСФСР об утверждении проекта приказом от 07.02.1948 № 110 [12]. По этому утвержденному проекту было выполнено строительство трехэтажной пристройки к зданию обкома ВКП(б) на ул. Свердлова. Некоторые проектные решения не были реализованы, в частности, не установлены скульптуры, не выполнены ниши с арочным завершением на первом этаже и убраны две боковые двери (в результате изменения планировки помещений входного вестибюля). Следует отметить, что сохранено проектное оформление крыльца второго главного входа фланкирующими его уличными декоративными торшерами с шестирожковыми лампами в сферических колбах. Выполненные из бетона (или кирпича под декоративной штукатуркой), они через какое-то время пришли в негодность и к настоящему времени утрачены. В целом архитектурно-художественное решение внешнего облика построенного объекта соответствует стилистике принятых проектных решений (рис. 9). Оба корпуса (здания) реконструированного объекта, различные по стилистике архитектурного оформления, не соперничая, гармонично дополняют друг друга (рис. 10).

Вывод и заключение

В начале 1950-х годов Новосибирск получил в свой актив застройки общественное здание, выполненное в господствующей в стране того периода стилистике неоклассицизма авторами-архитекторами С.П. Скобликовым и В.И. Нуждиным и сохранившееся за все годы эксплуатации в своем первоначальном виде.

Несомненно, что консультационное участие в работе профессора А.Д. Крячкова помогло авторам выработать верное архитектурно-художественное решение проекта особо важного общественного объекта — обкома ВКП(б). Принятая стилистика архитектуры здания не носит какой-то новый поисковый характер. Сдержанная детализировка неоклассического оформления фасадов, выбранный авторами дорический ордер — всё это придает зданию солидный вид, соответствующий его первоначальному назначению, и достойную историчность для новой функции — Новосибирского государственного художественного музея. С целью дальнейшего сохранения объекта, учитывая его богатое историко-культурное наследие, необходимо рассмотреть вопрос о признании его памятником — если не архитектуры, то истории, несомненно.



10. Здание
Новосибирского
художественного
музея.
Торцевые фасады,
выходящие
на ул. Свердлова.
2009.

Фото: В.В. Паршуков

Список источников

1. Памятники истории, архитектуры и монументального искусства Новосибирской области: каталог. Книга 1: Город Новосибирск (памятники, состоящие на государственной охране) / отв. ред. А.В. Кошелев. Новосибирск: ГАУ НСО НПЦ, 2011. 278 с.
2. Баландин С.Н. Новосибирск: история градостроительства 1893–1945 годов. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1978. 135 с.
3. Баландин С.Н. Сибирский архитектор А.Д. Крячков. Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1991. 55 с.
4. Паршуков В.В., Филиппова Н.Н. Архитектура здания Сибревкома в Новосибирске // Современный музей в культурном пространстве Сибири : материалы Второй межрегиональной научно-практической конференции, 13–15 апреля 2011 г. / сост. С.П. Голикова; ред.: С.П. Голикова, И.Р. Хамидова. Новосибирск: Новосибирский издательский дом, 2011. С. 70–75.
5. Проект надстройки здания Крайкома ВКП(б) в Новосибирске, 1936 г. // Музей истории архитектуры Сибири им. С.Н. Баландина (МИАС). Фонд архитектора А.Д. Крячкова (ФК). Кор. 3-2. Оп. 1.
6. Фрейденберг Э. На архитектурном фронте // Советская Сибирь. 1936. 1 августа, № 176. С. 3.
7. Крячков А.Д. Архитектура Новосибирска за 50 лет // Проект Сибирь. 2007. № 28. С. 35–42.
8. Фридман М. Проекты Дома советов в Ленинграде // Архитектура СССР. 1936. № 12. С. 7–21.
9. Журин Н.П. Советское ар-деко — стилистический язык бывших конструктивистов в предвоенные годы в Новосибирске // Будущее памятников архитектуры конструктивизма : материалы научно-практической конференции. Новосибирск: НГУАДИ, 2017. С. 40–47.
10. Акт отвода участка, проект расширения обкома ВКП(б), 1945 г. // Новосибирский городской архив (НГА). Ф. 578. Оп. 3. Д. 963. Л. 1–19.
11. Рецензия к проектному заданию расширения здания обкома ВКП(б), 1945 г. // Новосибирский городской архив (НГА). Ф. 584. Оп. 1. Д. 12. Л. 172–179.
12. Проект расширения Обкома ВКП(б) (пояснительная записка и чертежи), 1947 г. // Музей истории архитектуры Сибири им. С.Н. Баландина (МИАС). Без номера.
13. Крячков А.Д. Архитектура Новосибирска в третьей пятилетке // Советская Сибирь. 1940. 18 февраля, № 40. С. 4.

References

1. Koshelev, A.V. (ed.) (2011) *Monuments of history, architecture and monumental art of the Novosibirsk region*, book 1: City of Novosibirsk (monuments under state protection). Novosibirsk: GAU NSO NPTs Publ. (In Russ.)
2. Balandin, S.N. (1978) *Novosibirsk. The history of urban planning 1893–1945*. Novosibirsk: Zapadno-Sibirskoye knizhnoye izdatel'stvo. (In Russ.)
3. Balandin, S.N. (1991) Kryachkov A.D. *Siberian architect*. Novosibirsk: Novosibirskoye knizhnoye izdatel'stvo. (In Russ.)
4. Parshukov, V.V. and Filippova, N.N. (2011) 'Architecture of the Sibrevkom building in Novosibirsk', in Golikova, S.P. and Khamidov, I.R. (eds.) *Modern Museum in the cultural space of Siberia* [Conference proceedings]. Novosibirsk: Novosibirskiy izdatel'skiy dom. (In Russ.)
5. Anon. (1936) 'The project of the superstructure of the building of the Regional Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks in Novosibirsk, 1936', in *History of Architecture of Siberia Museum*, coll. of the architect A.D. Kryachkov, 3-2, aids 1. (In Russ.)
6. Freidenberg, E. (1936) 'On the architectural front', *Sovetskaya Sibir' = Soviet Siberia*, (176), p. 3. (In Russ.)
7. Kryachkov, A.D. (2007) 'Novosibirsk architecture for the period of 50 years', *Proyekt Sibir' = Project Siberia*, (28), pp. 35–42. (In Russ.)
8. Fridman, M.E. (1936) 'Projects of the House of Soviets in Leningrad', *Arkhitektura SSSR = Architecture of the USSR*, (12), pp. 7–21. (In Russ.)
9. Zhurin, N.P. (2017) 'Soviet art deco stylistic language of the former constructivists in the pre-war years in Novosibirsk', in *The future of architectural monuments of constructivism* [Conference proceedings]. Novosibirsk: Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts, pp. 40–47. (In Russ.)
10. Anon. (1945) 'The act of allotment of the plot, the expansion project of the regional committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks, 1945', in *Novosibirsk City Archive*, coll. 578, aids 3, fol. 963. pp. 1–19. (In Russ.)
11. Anon. (1945) 'Review of the design assignment for the expansion of the building of the regional committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks, 1945', in *Novosibirsk City Archive*, coll. 584, aids 1, fol. 12, pp. 172–179. (In Russ.)
12. Anon. (1947) 'Project for the expansion of the regional committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks (explanatory note and drawings), 1947', in *History of Architecture of Siberia Museum*, without a number. (In Russ.)
13. Kryachkov, A.D. (1940) 'Architecture of Novosibirsk in the Third Five-Year Plan', *Sovetskaya Sibir' = Soviet Siberia*, (40), p. 4. (In Russ.)

Информация об авторе

Паршуков Владимир Владимирович, доцент, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова, Новосибирск, Российская Федерация, vvparshukov@nsuada.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3151-1482>.

Information about the author

Vladimir Vladimirovich Parshukov, Assistant professor, Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts named after A.D. Kryachkov, Novosibirsk, Russian Federation, vvparshukov@nsuada.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3151-1482>.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 04.12.2022; одобрена после рецензирования 15.12.2022; принята к публикации 17.12.2022.

The article was received by the editorial board on 04 December 2022; approved after reviewing on 15 December 2022; accepted for publication on 17 December 2022.



Научная статья
УДК 7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.011

Осмысление советского прошлого в современном изобразительном искусстве Луганщины



Прокопец Светлана Евгеньевна

*Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского, Луганск,
Луганская Народная Республика, Российская Федерация
lana.svetlaya.prokopets@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена зарождению, развитию и современному состоянию художественной школы Луганщины в контексте советской эпохи. Рассматривая истоки и историко-культурные условия, повлиявшие на особенности искусства этого промышленного центра, автор прослеживает движение художественных процессов от соцреализма через авангард в его различных проявлениях в идеях, тематике и изобразительно-выразительных средствах к новому осмыслению реалистических традиций и изображению людей, проникнутых духом созидания и любовью к родному краю, готовых к подвигу в труде и на войне. Подчеркивается важная роль Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского и ее колледжа культуры и искусств в сохранении реалистической школы. В статье введен в научный оборот и сопровожден искусствоведческим комментарием ряд художественных произведений, созданных луганскими художниками в 2014–2021 годы.

Ключевые слова: изобразительное искусство, соцреализм, реалистическое искусство, Советский Союз, Луганщина, художественная школа

Для цитирования: Прокопец С.Е. Осмысление советского прошлого в современном изобразительном искусстве Луганщины // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 152–161.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.011>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/947>

Original article

Comprehension of the Soviet past in the modern fine art of the Lugansk region

Svetlana E. Prokopets

Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky, Lugansk, Lugansk People's Republic, Russian Federation
lana.svetlaya.prokopets@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the origin, development and current state of the art school of the Lugansk region in the context of the art of the Soviet period. The author examines the origins and historical and cultural conditions that influenced the features of the art of this industrial centre. He traces the movement of artistic processes from socialist realism, through the avant-garde in its various manifestations in ideas, themes and pictorial and expressive means to a new understanding of realistic traditions and the depiction of people imbued with the spirit of creation and love for their native land, ready for a feat in labour and war. The important role of the Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky and its college of culture and arts in the preservation of the realistic school is substantiated and illustrated. This study introduces into scientific circulation and accompanies a number of works of art created by Luhansk artists in 2014–2021 with an art history commentary.

Keywords: fine arts, socialist realism, realistic art, Soviet Union, Lugansk region, art school

For citation: Prokopets, S.E. (2022) 'Comprehension of the Soviet past in the modern fine art of the Lugansk region', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 152–161. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.011. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/947> (In Russ.)

Введение

Искусство эпохи Советского Союза достаточно востребовано сегодня, так как представляет большой интерес для изучения: с одной стороны, этот пласт культурного наследия широко раскрывает и представляет менталитет того времени, построенный на продвижении ценностей коммунизма, с другой стороны, он достоин внимания в аспекте художественно-выразительных средств и мастерства художников.

По мнению У. Макдугалла, российское искусство интересно западу своей уникальностью, связанной со своеобразным развитием. Долгое время в СССР оно пребывало в изоляции и развивалось по особому пути, и запад с большим интересом рассматривает художественное наследие соцреализма как «реакцию на абстрактное искусство и ответ на международные процессы той эпохи». Достаточно знаменитый на Западе

коллекционер и меценат Игорь Цуканов поставил перед собой довольно амбициозную цель — собрать коллекцию советского искусства музейного уровня. Это создало конкуренцию как для российских, так и западных музеев. С культурологической и искусствоведческой точки зрения эпоха Советского Союза смогла пережить генезис, развитие и затухание. Не сравнимая с тысячелетними великими культурами, она тем не менее за несколько десятилетий глубоко проникла во все сферы человеческой деятельности, стала рупором государства, которое, в свою очередь, окружило плотной опекой и контролем культурную среду.

Рассуждения о сугубо положительных или отрицательных качествах, которые имела данная культурная эпоха, лишены смысла лишь потому, что следует делать акцент на том, каким образом она смогла сохранить свое влияние так долго. За время своего существования она была

подхвачена, переосмыслена через самобытную культуру каждого народа, составляющего большую страну, и представлена как единое и мощное движение «...воплотить мечту авангарда и организовать всю жизнь общества в единых художественных формах...» многонациональными деятелями искусства¹.

Искусство соцреализма не могло возникнуть ниоткуда. Своим появлением, в некотором роде, оно обязано русскому авангарду, который был популярен в России до 1920-х годов. На пути формирования новой культурной эпохи с 1930-х годов государство сурово принялось критиковать любое инакомыслие, предложив принципы соцреализма [1]. И.В. Сталин, говоря о развитии культуры, рассуждал: «Нет искусства ради искусства, нет и не может быть каких-то “свободных”, независимых от общества, как бы стоящих над этим обществом художников, писателей, поэтов, драматургов, режиссеров, журналистов. Они просто никому не нужны. Да таких людей и не существует, не может существовать»².

Художественная жизнь Советского Союза была соткана из тех социальных и политических явлений, которые происходили в то время, что не могло не отразиться в монументальных, подчас эпохальных по своему внутреннему содержанию и внешнему размеру работах художников и скульпторов [2]. «Свободные» художники снова заговорят чуть позже, предъявляя свое творчество как протест, как способ борьбы с идейным маховиком, как возможность реплики в адрес классического искусства и строя того времени. С желанием пошатнуть закостенелую догму и переформатировать социально-культурную парадигму, стать новым отражателем общественной жизни на арену выйдет андеграунд. Свое видение он впервые с 1920-х годов представит на декабрьской экспозиции 1962 года в московском Манеже — «30 лет МОСХа». Не воспринятый Хрущевым, который считал, что искусство должно быть «понятным для народа», андеграунд снова уйдет в подполье.

Поскольку Луганская художественная школа складывалась в основном во время революции, войны и большую часть времени при Советском Союзе, то исследовать этот феномен целесообразно в контексте формирования соцреализма в целом, советском пространстве. Равно как и осмысливать это прошлое, анализировать его влияние на современное искусство Луганского края, особенно в свете последних событий. Исследованию этой темы пока не уделялось достаточно внимания. За последние несколько лет в качестве обзорных статей можно отметить работы Л.В. Рубченко, которая, в частности, затрагивала

тему развития художественной школы в рамках исторического очерка о Луганском училище (сегодня колледж культуры и искусств Луганской государственной академии культуры и искусства им. М. Матусовского) и его преподавателях [3]. А.Л. Шопин описывает создание музеев и Союза художников на Луганщине [4]. Н. Бугло рассматривает героические монументальные образы, созданные в период СССР [2]. Более ранние статьи, относящиеся к данной тематике, можно встретить у Л.М. Борщенко [5]. В вышеперечисленных трудах авторы раскрывают предпосылки формирования изобразительного искусства Луганской земли, делают акцент на тесной связи культуры Луганщины с большой Россией. Данное исследование предпринято с целью охарактеризовать влияние советского искусства на современное культурное пространство Луганщины.

Исторический аспект становления художественной школы Луганского края

Искусство Луганщины существует в общемировом культурном контексте и переживает все изменения, происходящие в современности. Долгое время, как и на всём советском пространстве, на ее территории доминировал соцреализм. Мощная идеологическая машина управляла государством, политикой, социальной сферой жизни, она наложила глубокий отпечаток на искусство того периода и культурную жизнь.

Прежде чем приступить к анализу художественных процессов на Луганщине, важно остановиться на их историческом и социокультурном контексте в период становления. Изобразительное искусство этого региона тесно связано с развитием промышленности. Так, например, еще не существовало художественной школы как таковой, когда изделия художественного литья, выполненные мастерами литейного завода, уже обладали высоким уровнем исполнения, и за годы работы литейщики и формовщики заложили определенные традиции и подняли литье со ступени ремесла на ступень художественности [6, с. 16–17].

На территории нынешней Луганской Народной Республики (до 2014 года — Луганской области) существуют города гораздо старше самого Луганска, который был основан в 1795 году по указу Екатерины II [7]. Например, в качестве деревень уже с 1696 года известны Брянка (тогда деревня Лозовая) и Зимогорье (до 1764 года — Черкасский Брод, позднее, до 1961 года — Черкасское), Лисичанск — в 1710 году, Кременная — в 1733 году. Были основаны они благодаря открытию залежей каменного угля и плодородному чернозему [8]. Тем не менее культурный, административный

¹ Гройс Б. Стиль Сталин // Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 16.

² Сталин И.В. Сочинения. Т. 16. М.: Издательство «Писатель», 1991. С. 53.

и промышленный центр формируется в городе Луганске, что в последствии станет началом развития творческой жизни региона. 14 октября 1795 года указом правительства России в Донецком (Славносербском) уезде открыли литейный завод на 650 тыс. рублей и выделили на него «до двух тысяч мастеровых и поселян». Вокруг литейного завода вырос поселок, который получил название «Луганский завод» [9].

Литейный завод, управляющим которого был назначен Карл Гаскойн — шотландец по происхождению, отливал ядра и пушки, снабжая Черноморский флот. Помимо этого, талантливые литейщики на достаточно высоком художественном уровне изготавливали статуэтки, пепельницы, чернильницы, канделябры и предметы церковной утвари, используя образцы скульптур малых форм и медальерного искусства. Некоторые образцы художественной продукции завода хранятся в музеях России. В Русском музее в Санкт-Петербурге находится несколько вариантов отливок композиции «Кузнец», автором которой является французский скульптор Н. Жак. Также отливы можно видеть в Тульском областном краеведческом музее, в музеях и частных коллекциях Луганска³.

В 1887 году завод был закрыт. Причиной этому послужило поражение России в Крымской войне, поскольку Черноморский флот, главный потребитель литейной продукции завода — пушек и ядер, был временно упразднен, поток заказов быстро сбавлял обороты.

Следующий толчок в развитии, которое принято считать перерождением, после чего город ждали серьезные изменения и преобразования, Луганск ощутил благодаря городскому голове Н.П. Холодильнику. Неравнодушный и настойчивый градоначальник добился от императора Александра III разрешения на передачу литейного завода военному министру. После этого завод из Горного перешел в Военное ведомство и стал выпускать продукцию в качестве патронного завода [4].

Быстрый темп развития, набранный промышленностью Луганского края, активизировал возведение объектов жилищно-гражданского назначения. В результате возникла потребность решения кадровых задач творческого направления. Общество нуждалось в мастерах художественно-оформительского профиля. Восстребованными стали дизайнеры и монументалисты.

В благоустройстве интерьеров и фасадов зданий, квартир и домов художники участвовали

в рамках частного заказа. В XIX веке значительно возросла роль меценатов и коллекционеров художественных произведений. Складывается тенденция к частному коллекционированию декоративно-прикладного искусства, предметов литейного производства, миниатюр, скульптуры, живописи и графики.

Однако с приходом власти Советов многие коллекции зажиточных горожан были конфискованы, возникла проблема сохранности художественных ценностей. Так, в 1920 году в Луганске, в Полтавском переулке, открыт первый музей живописной культуры. Коллекция музея состояла из приблизительно 800 национализированных экспонатов. В 1920–1930-е годы музей живописной культуры переименован сначала в социальный музей, а позже — в краеведческий. В военное время, в 1942–1943 годах, когда город был оккупирован, музей потерял основную часть коллекции. Но уже в 1949 году на улице Почтовой, в музее изобразительного искусства, основанном в 1944 году, открыта первая выставка.

Изобразительное искусство Луганщины обязано своим развитием еще одному предприятию. Если литейный завод стал своеобразным носителем искусства в массы, то Луганский паровозостроительный завод послужил основой для развития профессионального художественного образования на Луганщине. В 1927 году решением Донецкого областного управления профессионального образования на базе изостудии Луганского паровозостроительного завода создана профессиональная школа рисунка и живописи, срок обучения в которой составлял два года. Первый прием учащихся в количестве 80 человек был осуществлен в том же году. Профшколу в Ворошиловградское художественное училище переименовали в 1936 году.

Жизнь студентов-художников состояла не только из занятий в студиях. Совместно с педагогами они посещали заводы и шахты, колхозы и новостройки. Перед ними стояла серьезная задача передать в своих работах эпоху становления социализма.

В художественном училище, ставшем центром на Донбассе, преподавали такие известные живописцы и скульпторы Луганщины, как В.И. Агибалов, И.И. Ковалёв, В.И. Мухин. Благодаря именно В.И. Мухину была организована работа группы скульпторов с ним во главе, и в 1954 году в Краснодоне появился памятник героям «Молодой гвардии». Этот монумент получил название «Клятва». В.Х. Федченко (родился в Херсонской области) совместно с В.И. Мухиным создал

³ Борщенко Л.М. Судьба Луганского художественного музея и его коллекции (1920–2020): Доклад на VII Международной научно-практической конференции «Города Центральной России в истории предпринимательства и культуры» (Серпухов, 15–17 декабря 2020 г.).

памятник в Луганске «Не забудем — не простим»⁴. Художник П.Л. Тищенко (родился в с. Волоконовка, теперь Белгородская область) большую часть своей жизни посвятил Луганщине. Из-под его кисти вышли такие полотна, как «Пейзаж Донецкий» (1958), «Шахтеры Донбасса» (1960). Он создал цикл портретов родителей молодого гвардейцев.

Небольшой, но исторически важный вклад в изобразительное образование внес русский живописец, график, педагог Н.А. Яблонский. В 1929 году Н.А. Яблонский с семьей приехал в Луганск, где несколько лет, до переезда в Киев, работал преподавателем рисунка и живописи в художественном училище.

Первые педагоги, за спиной которых стояли такие маэстро живописи и скульптуры, как И. Репин, А. Архипов, Э. Блох, смогли заложить основу луганской художественной школы, делая при этом упор на реалистическое, правдивое искусство и черпая вдохновение в постреволюционной и поствоенной обстановке.

Следующее поколение талантливых художников и скульпторов, которые посвятили свою жизнь преподавательской деятельности, продолжило линию соцреализма. В Луганском музее собрана коллекция «Художники Луганщины XX — начала XXI века. (Живопись)», которая иллюстрирует настроение мастеров этого города. Их работы посвящены труду и процветанию родного края. Например, творчество М.Л. Вольштейна представлено полотном «Никаноровцы» (1972), В.Г. Ахвледиани — «Богатыри Донбасса» (1977–1979). В картинах чувствуется мощнейшая энергетика человека, готового к труду и подвигу на войне и на заводе [5; 10].

А.А. Фильберт в своих пейзажах передает лирическое настроение бескрайних степей Донбасса. Авторы огромного полотна «Непокоренные» (1947) — М.Л. Вольштейн, Ф.Т. Костенко и А.А. Фильберт. И везде мы видим неумную энергию героев полотна. Написанные в суровом стиле, защитники Отечества, герои труда: шахтеры, работники заводов и колхозов — все они излучают уверенность в завтрашнем дне, осознают важность дня сегодняшнего, своего труда и места, которое занимают в обществе. Эта энергия созидания пропагандировалась через изобразительные элементы, образы и коды [11].

Искусство СССР можно рассматривать как культ личности или пропаганду счастливой жизни, которой не было в послевоенные годы, когда приходилось поднимать города и села из руин, а населению довольствоваться малым. А можно видеть в изобразительном искусстве того

периода, выкованный невзгодами характер и понимать, что в сложное для государства время все тяготы ложатся на плечи простого, закаленного и надежного народа.

Искусство Луганщины сквозь призму разнообразных художественных течений

В период 1980–1990-х годов, когда мощная машина советского искусства замедляла свой ход, творческая интеллигенция Луганщины постепенно стала избавляться от давления пропаганды со стороны государства. Антагонистическое направление — андеграунд, который всегда присутствовал в социалистический период, шел параллельно в качестве своеобразного высказывания против официального искусства соцреализма и проявлял бурные всплески внутри своего движения, теперь, в период творческой вседозволенности, становится спокойнее. В тематических работах появляются характерные социальные и бытовые мотивы, в воплощении которых сочетаются трагический сарказм, гротеск и лиризм [12]. Художники пускаются в поиски психологизации образов и философствование. В некоторых работах проявляются черты постмодерна: яркий колорит, символичность. Манера письма некоторых авторов становится мягче, пропадает суровый мазок, который был так популярен в живописи соцреализма. Художники работают также в абстрактной манере, в графике и формальной композиции. А.И. Коденко и вовсе отходит от реалистичной живописи и, пройдя через сюрреализм, являет зрителю постсоветского пространства такой феномен, как медитативная живопись.

Но были и те, кто остался верен традиционной реалистичной живописи. В.Г. Скубак пишет пейзажи старого города Луганска, в которых угадывается прошлая суровая история края. Его цветочные натюрморты — это цветущая, манящая многообразием ароматов природа. В.В. Козлов в монументальные реалистичные образы привносит некоторую облегченность и методом коллажирования вводит в станковую композицию многоплоскостное пространство. Теперь искусство создается ради искусства, вне политики. Эта тенденция сохранилась вплоть до 2014 года, когда культура Луганщины в целом совершила своеобразное перерождение.

Возвращение к истокам

Это явление стало настолько ярким, что его волна подняла в молодых художниках в первую очередь то, что так трепетно хранит старшее поко-

⁴ Бугло Н. Героико-исторические образы в изобразительном искусстве XX века (на примере памятников города Луганска) // Одуванчик: сайт луганской культуры. 2021. 26 декабря. URL: <http://oduvan.org/nashi-proekty/obrazy-rodного-goroda/geroiko-istoricheskie-obrazyi-v-izobrazitelnom-iskusstve-hh-veka-na-primere-pamyatnikov-goroda-luganska/> (дата обращения: 14.10.2022).

1. **А. Крюков.**
Ополченец Николай.
2015.
Холст, масло.
160 x 170.
Источник: akrukov.ru



ление мастеров и что не смогли нарушить перемены в государстве и политике. Луганская школа сберегает в себе любовь к Отчизне, веру в человека, гуманизм и философию прозрения. Что касается реализма, то о нем говорил еще один из основателей художественной школы А.А. Фильберт: «Верю в реализм, искусство близкое, душевное

и понятное людям...». Этот постулат, несмотря на появление различных течений и направлений в изобразительном искусстве, был выбран большинством мастеров Луганщины как основополагающий.

Кроме того, эта вспышка культурной активности не смогла ограничиться одним регионом.



Оживленная выставочная деятельность луганских художников в Грозном, Симферополе, Ростове, Москве невольно вовлекает, не оставляет равнодушным и привлекает внимание к происходящему на Донбассе. Так, русский живописец Алексей Крюков, как в свое время А. Дейнека, впервые в 2015 году приехал в Донбасс и выполнил серию картин, посвященную ополченцам. Эта серия о сильных людях, о надеждах (рис. 1).

Отдельного внимания заслуживает современный луганский художник С.Н. Кондрашов. Его творчество очень ярко отображает хронологию и тенденции развития искусства Луганщины. Обучившись искусству в Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина в мастерской Е.Е. Моисеенко, он является представителем реалистической школы. Ранняя манера письма С.Н. Кондрашова напоминала стиль Е.Е. Моисеенко. Это хорошо заметно в дипломной работе «Дон 1918 года» (1988). Но уже в последующем творчестве С.Н. Кондрашов находит свой стиль. Ряд казачьих портретов периода 1989–1997 годов носит отпечаток искусства соцреализма, но появляется некоторый психологический подтекст. С полотен на зрителя смотрят лица с мудрыми и уставшими глазами.

В период с 1990 по 2000 год С.Н. Кондрашов пишет лирические пейзажи. В портретах современников и натюрмортах присутствуют декоративность пятна, сложные линии, красный цвет — всё это элементы модерна. К этому периоду можно отнести двойной портрет «Мои родные», «Мир теней», «Вернисаж» (1990), «Паром» (1992). С 2014 года художник не смог остаться в стороне от актуальных событий. На его полотнах снова появляются герои нынешнего времени — «Ополченец (Позывной Аббат)» (2014), «Ополченец Гречин», «Ополченец» (2015) и ряд других. С.Н. Кондрашов

пишет широко, корпусно, несколько сурово. Эти портреты — как эпизод, как констатация факта. Тяжесть фронтовых будней живописец передает с помощью окружения, например, изображает фигуру на фоне заснеженного поля или пейзажа в предзасветной мгле. Замечая на груди молодого солдата награды, зритель может только догадываться, какой ценой в бою они получены (рис. 2).

Что касается студентов факультета изобразительного искусства Луганской государственной академии имени М. Матусовского, то их мировоззрение формируется благодаря выбранному еще в далеком 1927 году ориентиру на реалистическое искусство, а также под влиянием сегодняшних событий. Методический фонд факультета содержит лучшие образцы луганских мастеров живописи, рисунка и композиции, собранные за годы существования образовательного учреждения. Каждая работа прошлых лет, как учебное пособие, представляет собой грамотное, уверенно выстроенное произведение, которое соответствует всем правилам создания картины. Они не имеют срока давности и всегда актуальны по силе изобразительных знаний.

За последние восемь лет в стенах академии были написаны дипломные работы, пронизанные патриотическим настроением. В 2019 году целый курс выпускников живописной мастерской В.В. Козлова и скульптурной мастерской А.Б. Елизарова выполнил свои дипломы на тему «Молодой гвардии». В последующие годы дипломники часто останавливают свой выбор на военной тематике. Также пишут бескрайние степи Донбасса. Студенты скульптурной мастерской в 2021 году представили дипломы, среди которых был проект памятника «Пожарный» работы Владислава Журавлёва, созданный по заказу Министерства чрезвычайных ситуаций и ликвидации

2. **С. Кондрашов.**

**Ополченец
(Позывной Аббат).**

2014.

Фрагмент.

Источник: Луганский
информационный центр

3. **В. Журавлёв.**

Пожарный.

2021.

Источник: Луганский
информационный центр

**4. Евгений Беруля
возле своей
скульптуры
«Сын полка»
перед защитой
диплома.**

2021.

Фото из архива ЛГАКИ
им. М. Матусовского



стихийных бедствий ЛНР. Сейчас памятник спасателю (рис. 3) занимает место возле одной из пожарных частей города Луганска.

Свою дипломную работу «Сын полка» (рис. 4) Евгений Беруля подарил Луганскому детскому дому. Прототипом героя скульптуры является Владимир Тарновский. После трагической гибели матери (она была расстреляна в 1941 немцами) Владимир в составе Красной армии как сын полка дошел до Берлина. Автор дипломного проекта очень точно изобразил юного героя, которому так рано пришлось повзрослеть.

Выводы

Подводя итог, важно отметить, что современное изобразительное искусство и сама художественная школа Луганщины немыслимы без советского прошлого. За время независимости, после развала Советского Союза в 1991 году, оказалось невозможным полностью стереть наследие соцреализма — слишком оно было близко и понятно простому народу. Это искусство родилось в промышленном и сельскохозяйственном крае заводов, шахт и золотых пшеничных полей. Окрепло же в послевоенное время. Сегодня здания и внутреннее убранство университетов, библиотек, администраций, в большинстве своем, хранят отпечаток советской эпохи.

Начиная с 1980-х годов каноны соцреализма на Луганской земле уступали место другим направлениям в изобразительном искусстве. Но художественное училище (с 1997 года — колледж) оставалось верным реалистической школе. Поэтому для художников-педагогов, которые осваивали новые тенденции, стали нормой двойственность и строгое разделение в творческой деятельности. Так, например, П.Н. Борисенко и А.И. Швыдкий продолжали свою работу в качестве художников-сюрреалистов, абстракционистов, а А.И. Коденко

открыл для себя и зрителя медитативную живопись. В своей же педагогической деятельности они придерживались реализма, помогая студентам находить композиционные сюжеты в простой бытовой обстановке.

Заключение

Сегодня уровень интереса к советскому искусству возрастает, и, безусловно, это происходит под влиянием современных драматических событий. В выставочных залах всё чаще экспонируются работы мастеров советской эпохи, иногда они дополняются работами современных художников и их студентов. Как ни парадоксально звучит, но разницы при сравнении работ разных лет практически не ощущается. 2014 год и последующие события невольно заставили живописцев и скульпторов обращаться к патриотической теме. Снова на полотнах герои войны — простые солдаты, офицеры, казаки, участники «Молодой гвардии». Луганская городская монументальная скульптура сегодня воспеваает труд спасателей, полиции. Открываются памятники пожарным, «беркутовцам», ополченцам. Это не полное подражание соцреализму: он, безусловно, стал крепким фундаментом для формирования сегодняшнего изобразительного стиля, однако следование реалистической школе теперь заключается не в картинах о надежде на светлое будущее с идеологической основой — авторы воспроизводят суровые будни действительности или пытаются восстановить историческую связь с прошлым.

За последние восемь лет на Луганской земле побывало достаточно много фотожурналистов, военкоров и художников из России. Их творчество увековечило происходящие перемены. Донбасская земля стала эпицентром, отправной точкой, из которой запустился механизм пробуждения патриотического течения, выходящего далеко за пределы региона.

Список источников

1. Голомшток И. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 294 с.
2. История советского искусства. Живопись, скульптура, графика / ред. Б.В. Веймарн и др. М.: Искусство, 1965. Т. 1. 304 с.
3. Рубченко Л.В. О формировании творческой школы регионального значения // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия : материалы V Международной научно-практической конференции (Казань, 16 ноября 2016 г.) / под ред. З.М. Явгильдиной. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2016. С. 28–30.
4. Шопин А.Л. История изобразительного искусства Луганщины // Философско-культурологические исследования [электронное научное издание ЛГАКИ им. М. Матусовского]. 2019. № 5. URL: <http://fki.lgaki.info/2019/05/06/история-изобразительного-искусства> (дата обращения: 14.10.2022).
5. Борщенко Л.М. Произведения художников Луганщины (из коллекции музея). Луганск: Элтон-2, 2011. 400 с.

6. Очерки истории культуры Луганщины : коллективная монография / ред. В.Л. Филиппов. Луганск: Шико, 2013. Т. 2. 240 с.
7. Локотош Б.Н. Очерки истории Луганска. Луганск: Редакционно-издательский отдел областного управления по печати, 1993. 140 с.
8. Історія міст і сіл УРСР. Луганська область / гол. редкол. Ю.Ф. Пономаренко. Київ: Вид-во УРЕ АН УРСР, 1968. 939 с.
9. Художественное литье на старом Луганском заводе. Традиции и современность : каталог выставки-публикации / автор вступ. ст. и сост. Л.М. Борщенко. Луганск: Знание, 1999. 19 с.
10. Луганщина — шахтарський край. Живопис, графіка, скульптура (із фондів Луганського обласного художнього музею) : каталог виставки / уклад. Г.О. Анікіна, автор вступ. ст. Л.П. Корнішина. Луганськ: Елтон-2, 2010. 28 с.: іл.
11. Фильберт В.А. Свет таланта большого художника: к 100-летию со дня рождения А.А. Фильберта : альбом. Киев: София-А, 2011. 232 с.
12. Морозов А.И. Поколение молодых. Живопись советских художников 1960–1980-х гг. М.: Советский художник, 1989. 107 с.

References

1. Golomshtok, I. (1994) *Totalitarian art*. Moscow: Galart. (In Russ.)
2. Veimarn, B.V. (ed.) (1965) *History of Soviet art. Painting, sculpture, graphics*, vol. 1. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
3. Rubchenko, L.V. (2016) 'On the formation of a creative school of regional significance', in Yavgildina, Z.M. (ed.) *Art and art education in the context of intercultural interaction* [Conference proceedings]. Kazan: Kazan University, pp. 28–30. (In Russ.)
4. Shopin, A.L. (2019) 'History of fine art of Lugansk Region', *Filosofsko-kul'turologicheskiye issledovaniya = Philosophical and cultural studies*, (5). Available from: <http://fki.lgaki.info/2019/05/06> (accessed 14.10.2022). (In Russ.)
5. Borshchenko, L.M. (2011) *Works of artists of Lugansk region (from the museum collection)*. Lugansk: Elton-2. (In Russ.)
6. Filippov, V.L. (2013) *Essays of history of Luganshchyna culture*, vol. 2. Lugansk: Shiko. (In Russ.)
7. Lokotosh, B.N. (1993) *Essays on the history of Lugansk*. Lugansk: Editorial and publishing department of the regional press department. (In Russ.)
8. Ponomarenko, Y.F. (ed.) (1968) *History of cities and villages of the Ukrainian SSR. Lugansk region*. Kyiv: UR of the Academy of Sciences of the USSR. (In Ukr.)
9. Borshchenko, L.M. (comp.) (1999) *Artistic casting at the old Lugansk factory. Traditions and modernity*. Lugansk: Znanie. (In Russ.)
10. Anikin, G.O. (comp.) (2010) *Lugansk region – Shakhtarsky region. Painting, graphic art, sculpture*. Lugansk: Elton-2. (In Ukr.)
11. Filbert, V.A. (2011) *The light of the talent of a great artist: to the 100th anniversary of the birth of A.A. Filbert*. Kiev: Sofia-A. (In Russ.)
12. Morozov, A.I. (1989) *The generation of the young. Painting by Soviet artists of the 1960s – 1980s*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)

Информация об авторе

Прокопец Светлана Евгеньевна, преподаватель, Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского, Луганск, Луганская Народная Республика, Российская Федерация, iana.svetlaya.prokopets@mail.ru.

Information about the author

Svetlana Evgenievna Prokopets, Teacher, Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky, city of Lugansk, Lugansk People's Republic, Russian Federation, iana.svetlaya.prokopets@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 16.11.2022; одобрена после рецензирования 29.11.2022; принята к публикации 05.12.2022.

The article was received by the editorial board on 16 November 2022; approved after reviewing on 29 November 2022; accepted for publication on 05 December 2022.



Научная статья
УДК 7.071+7.074(470+575.1)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.012

Вадим Николаевич Гуляев: многогранная личность в искусстве



Скубневская Татьяна Валентиновна ^a, Удовенко Ольга Юрьевна ^b

^a Алтайский государственный университет, Барнаул, Российская Федерация

^b Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент, Республика Узбекистан

^a skubnevskaya@gmail.com

^b oludovenko999@gmail.com



Аннотация. Статья посвящена деятельности В.Н. Гуляева (1890–1943), организатора, коллекционера, художника-графика, фотографа, оставившего яркий след в истории современного изобразительного искусства России и Узбекистана. В статье анализируются публикации и личные документы (переписка Государственного художественного музея Алтайского края с первыми художниками Алтая), проливающие свет на личность В.Н. Гуляева и его роль в развитии искусства Сибири и Узбекистана. Впервые вводятся в научный оборот сведения о коллекции работ художника в Государственном музее искусств Узбекистана и приводится ее анализ. Рассматриваются особенности графических произведений мастера — пейзажей и портретов: мотивы, композиция, техника исполнения, колорит. Кратко затронуты некоторые процессы в формировании советской художественной культуры 1920–1930-х годов в России и Узбекистане.

Ключевые слова: В.Н. Гуляев, Барнаул, графика, Алтайское художественное общество, «Новая Сибирь», «Мастера Нового Востока», Узбекистан, советское искусство

Для цитирования: Скубневская Т.В., Удовенко О.Ю. Вадим Николаевич Гуляев: многогранная личность в искусстве // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 162–171. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.012>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/943>

Original article

Vadim Gulyaev: many-sided personality in art

Tatyana V. Skubnevskaya ^a, Olga Yu. Udovenko ^b^a *Altai State University, Barnaul, Russian Federation*^b *State Art Museum of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan*^a *skubnevskaya@gmail.com*^b *oludovenko999@gmail.com*

Abstract. The article is devoted to V.N. Gulyaev (1890–1943), organizer, collector, graphic artist, photographer, who left a bright mark on the history of contemporary fine art in Russia and Uzbekistan. The article analyzes publications and sources of personal origin — the correspondence of the State Art Museum of Altai Krai with the first artists of Altai, shedding light on the personality of Vadim N. Gulyaev and his role in the development of the art in Siberia and Uzbekistan. Information about the stored collection of works by V.N. Gulyaev in the State Museum of Arts of Uzbekistan and its analysis is given for the first time. The authors note the features of the master’s graphic works — landscapes and portraits: their motives, composition, technique, colouring. The article touches upon some processes in the formation of the Soviet artistic culture of 1920–1930 in Russia and Uzbekistan.

Keywords: Vadim Gulyaev, Barnaul, graphics, Altai Art Society, “New Siberia”, “Masters of the New East”, Uzbekistan, Soviet art

For citation: Skubnevskaya, T.V. and Udovenko, O.Yu. (2022) ‘Vadim Gulyaev: many-sided personality in art’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 162–171. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.012. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/943> (In Russ.)

Введение

В год знакового события, столетия со дня создания СССР (1922–2022), анализируя политическую, экономическую и художественную сферы жизни огромной страны, мы понимаем, как порой масштабные личности в искусстве влияют своим творчеством, взглядами, эстетическим вкусом на формирование профессионального сообщества и сознание общественности.

В.Н. Гуляев (1890–1943) — коренной барнаулец, удивительно скромный человек, по мнению своих современников (М.Е. Тверитинова, Е.Л. Коровай, В.Е. Кайдалова, З.А. Чашниковой), оригинальный, тонкий художник, знаток русской и западной живописи, участник художественных выставок, член-учредитель обществ художников в России (Алтайское художественное общество, Барнаул, 1918 г.; «Новая Сибирь», Новосибирск, 1924 г.) [1] и в Узбекистане («Мастера Нового Востока», Ташкент, 1926 г.). Он — та самая многогранная

личность, незаслуженно оставшаяся у искусствоведов и культурологов в тени его экспрессивных товарищей М.И. Курзина и Е.Л. Коровай.

Объективно следует заметить, что на это имеются свои причины.

Так, благодаря сложившимся обстоятельствам, в Узбекистане сохранились как источниковая база — музейные и государственные архивы, так и сами работы М.И. Курзина и Е.Л. Коровай. Их произведения представлены в Государственном художественном музее Республики Каракалпакстан им. И.В. Савицкого (Нукус), Самаркандском государственном музее-заповеднике, Бухарском государственном музее-заповеднике и Государственном музее искусств Узбекистана (Ташкент). Эти источники позволили искусствоведам заниматься исследованиями жизни и творчества М.И. Курзина и Е.Л. Коровай как в советское время (Р.Х. Такташ, В.З. Хоминская, М.М. Бабаназарова, И.В. Богословская), так и в постсоветский

период (И.И. Галиев, Т.К. Мкртычев, П.Х. Хожаметова, Н.Д. Даулетбаева и др.). При этом круг желающих продолжать такие исследования растёт.

В то же время в Узбекистане существует только одна уникальная коллекция из 48 графических произведений В.Н. Гуляева, сложившаяся в Государственном музее искусств Узбекистана (ГМИ Уз) после приобретения у вдовы художника, О.Д. Гуляевой, в 1960-е годы. А в родном городе В.Н. Гуляева, в Государственном художественном музее Алтайского края (ГХМАК) хранятся всего две графические работы мастера, полученные в 1982 г. в подарок от В.Е. Кайдалова, народного художника Узбекистана, уроженца Барнаула [2].

Источниковая база для исследования творческой деятельности В.Н. Гуляева невелика — мы располагаем лишь личной перепиской художника с женой о самом близком, откровенном, что стало достоянием всех, как справедливо ужасалась Е.Л. Коровай (в переписке с Л.И. Снитко) [3]. Также нам известна одна аналитическая статья Р.В. Еремян, где отражаются главным образом события и мысли художника последних 17 лет, прожитых в Узбекистане, в то время как 36 лет, проведенные в России — царской и советской, — проходят скупыми строками констатации событий¹.

Далее, опираясь на материалы архива ГХМАК (переписку Л.И. Снитко с первыми членами Алтайского художественного общества — АХО), исследование П.Д. Муратова художественной жизни Сибири 1920-х годов, труды других авторов, постараемся показать масштаб личности В.Н. Гуляева в искусстве, «связать его с Сибирью», как этого хотела Е.Л. Коровай [3], высказать версию причин переезда творческих деятелей с Алтая в Узбекистан, рассказать об «интересном художнике, глубоком портретисте» [4].

Сибирский период жизни и творчества В.Н. Гуляева

Вадим Николаевич Гуляев родился 3 февраля 1890 г. в Барнауле². Он был внуком историка, этнографа, фольклориста, изобретателя, видного исследователя Алтая Степана Ивановича Гуляева и сыном архивариуса Главного управления Алтайского округа, краеведа, археолога [5, с. 110–115]. Интересно, что в 1878 г. дед В. Гуляева был произведен в статские советники, утверждён в звании потомственного дворянина [6, с. 121], а в 1880 г. сам С.И. Гуляев в своей статье «Наша биография-родословная», как отмечает В.В. Ворожбитов, писал: «Род наш... вступил ныне в сословие потомственного дворянства Казанской губернии, и да поможет Бог потомкам нашим

принести пользу отечеству...» [5, с. 111]. Однако до 1917 г. и тем более после Октябрьской революции мы не находим ссылок на факт дворянства в биографии В.Н. Гуляева. Бесспорно одно: и дед, и отец его были дворянами, русскими интеллигентами по проявлению. Дед и отец В.Н. Гуляева жили с семьями вместе, все под одной крышей, и дом их был «своего рода клубом местной интеллигенции, краеведов, заезжих ученых и путешественников» [6, с. 121]. В такой среде формировался молодой человек, склонный к анализу, с серьезным отношением к народному искусству.

Творческие способности проявились у Вадима рано. С 1907 по 1911 год он учился в Казанской художественной школе, дружил с М. Курзиным. Во время каникул, по воспоминаниям В.В. Карева, записанным Л.И. Снитко, занимался в Барнауле у Карева в мастерской офсетом, учился офорту. Каждый вечер готовились, много рисовали [7]. Талант рисовальщика помогал Вадиму в трудные минуты. Так, на основе реального события, случившегося с ним, художник М.И. Тверитинов написал уже в солидном возрасте рассказ «Ножичек», хранящийся в архиве ГХМАК [8]. Автор повествует, как в поезде во время возвращения домой на каникулы из Казанского училища Вадима задержали жандармы из-за революционной брошюры. Попав в камеру к уголовникам, В. Гуляев подтвердил делом, что он художник: в тюремных условиях огрызком полученного карандаша и ножичком из-за своей подкладки нарисовал и смастерил игральные карты такого качества, что заслужил признание сокамерников, которое помогло ему выжить.

Дружба с М. Курзиным прошла красной линией в судьбе В. Гуляева. После Казани они уже вместе в Москве снимают квартиру [9]. В 1912–1913 годах В. Гуляев учится в студии И.И. Машкова. Студия этого крупного представителя «Бубнового валета» имела огромную популярность среди учащихся. Здесь художник начал коллекционировать живопись и рисунки. После смерти Вадима Николаевича произведения А. Явленского и Д. Бурлюка, плакаты В. Маяковского и М. Черемныха были приобретены Государственным музеем искусств Узбекистана у его вдовы (рис. 1).

Дружба В. Гуляева и М. Курзина продолжилась и в Барнауле, вместе они делают выставки в Томске [9]. Важно отметить первый успех В. Гуляева на выставке «Художников-сибиряков» (Томск, 1915). В архиве ГХМАК хранятся рабочие листы В.В. Карева к рукописному каталогу Томской выставки 1915 г., где среди прочего содержатся названия работ В. Гуляева и их количество (17).

¹ Еремян Р.В. Рельеф памяти // San'at [Электронный журнал]. 2002. № 4.
URL: https://sanat.orexca.com/2002-rus/2002-4-2/history_art8-3/ (дата обращения: 05.10.2022).

² Гончарова Н. Дыхание листа // Свободный курс. 2020, 7 февраля.

1. **В.Н. Гуляев.**

Портрет жены.

Бумага,
графитный карандаш.
35,1 x 28.

Государственный музей
искусств Узбекистана



Одна работа В. Гуляева, «Голгофа», притягивает всех, она же экспонируется вновь и в 1918 г. на выставке АХО в Барнауле. Из всей экспозиции 1918 г., как отмечает М. Тверитинов, остались в памяти только две картины. «Одна из них отвечала тогдашнему умонастроению своим бунтарским характером и плакатной броскостью. Другая действовала на неискушенного зрителя неожиданностью формы. Первая работа принадлежала Курзину. Вторая работа — Гуляева... На метровом холсте в серо-коричневых тонах был изображен составленный из каких-то геометрических форм крест. Крест, надо полагать, могильный. Вокруг бурьян, серый безнадежный фон. Это, вероятно, и был в своей обнаженной форме так называемый кубизм. Но, так или иначе, из всех вещей на выставке этот крест производил самое сильное впечатление, и казалось, что он служил преддверием в заманчивую и неопознанную область изоискусства» [1, с. 76].

Создание АХО в 1918 г. стало вехой в творческой жизни В. Гуляева. Молодость, талант, эксперимент, выставки 1918–1922 годов, совместная работа с М. Курзиным в Губоно, Губполитсовете художественной студии [9]. В то же время, как отмечает П.Д. Муратов, в художественной жизни Барнаула в 1918–1920-е годы начинается борьба: некогда единое АХО делится на два противостоящих лагеря: «С одной стороны, добрые, хорошие люди и грамотные художники (А. Никулин, С. Надольский, Н. Янова-Надольская), стремившиеся дотянуть живопись Барнаула до того уровня, который они сами усвоили в Академии художеств и Московском училище живописи, ваяния и зодчества; с другой стороны, тоже добрые и хорошие люди и грамотные художники (В. Гуляев, Е. Коровай, М. Курзин), мечтавшие создать новое искусство, отражающее грандиозные социальные изменения в России» [10, с. 15]. В АХО становилось тесно, тут и проявился талант Гуляева: рассудительность и спокойствие вызывало уважение коллег, в АХО начинаются творческие диспуты, каким путем идти в искусстве.

В 1920 году В.Н. Гуляев вместе с В.В. Каревым (по воспоминаниям последнего) занимается организацией художественного музея [11]. В 1924 г. друг В. Гуляева, М. Курзин, уезжает в Москву. Туда же переезжает его оппонент по АХО А.О. Никулин, а в 1924 г., почувствовав желание и интерес к организационной работе, в Новосибирск переезжает и сам В.Н. Гуляев — секретарь (1924) и позже один из учредителей общества «Новая Сибирь» (1926) [12, с. 1].

В 1927 г. В.Н. Гуляев выступил одним из организаторов Первого съезда художников Сибири в Новосибирске, созданного с целью объединить

художников, главным содержанием которого стал пафос строительства социализма. Умение ладить с людьми, объяснять, доходить до каждого, помогать общему делу — основные качества Вадима Гуляева, позволившие ему добиться успехов. Вместе с Гуляевым в Новосибирске уже работают супруги Надольские — бывшие оппоненты по АХО. Точка зрения Гуляева на искусство услышана: «Эстетическое освоение мира — единственное возможное для художника. Кто не ищет новых ритмов, новых просторов, идеи, тот не понимает революции (тот “правый”）」 [13].

В Новосибирске В.Н. Гуляев активно ведет не только организаторскую, но и искусствоведческую работу. Примечательна в этом отношении его статья из газеты «Советская Сибирь»³, где автор высказал свои предложения и представления о планируемом в Новосибирске «Доме Ленина». По мнению В. Гуляева, это должен быть не монумент, а здание с большим залом — центром общественной жизни. В его создании должны принять участие архитектор, скульптор, художник. «Нет архитектуры без живописи и пространства», — отмечает В. Гуляев.

Узбекистанский период жизни и творчества В.Н. Гуляева

С 1926 г. В.Н. Гуляев живет в Узбекистане. Почему он переезжает в Ташкент, почему еще раньше туда уехал М.И. Курзин, за ним Е.Л. Коровай? Традиционно, согласно советской интерпретации в искусствоведении (Л.М. Ремпель), принято считать, что художников привлекало богатое культурное наследие Средней Азии с ее древними городами, природой, бытом. Да, это тоже было, однако мастера с Алтая искали прежде всего творческой свободы, которую мог предоставить Узбекистан, нуждались в соревновательности, в своей школе, в своих последователях.

Известно, что В.Н. Гуляев впервые оказался в Узбекистане по мобилизации в армию в годы Первой мировой войны, в 1915 г. служил в Каттакургане, затем в Самарканде. Второй раз — в 1926 г. переезжает в Ташкент навсегда.

Гуляев и Курзин приехали в Узбекистан уже сложившимися мастерами. Опыт, вкус и организаторские умения позволили В.Н. Гуляеву встать у истоков художественного объединения «Мастера Нового Востока» в Ташкенте. Несмотря на короткий период своего существования (1926–1930), объединение оставило яркий след в художественной жизни Узбекистана⁴.

В состав объединения входили живописцы и графики разных творческих темпераментов:

³ Гуляев В.Н. Новониколаевск. Дом Ленина // Советская Сибирь. 1924. № 45 (1287). 23 февраля. С. 3.

⁴ Еремян Р.В. «Мастера Нового востока» как часть мирового художественного процесса // San'at [Электронный журнал]. 2005. № 3-4. URL: <https://sanat.orexca.com/2005-rus/2005-3-2/master-3/> (дата обращения: 30.01.2022).

М. Курзин, А. Волков, В. Гуляев, А. Николаев (Усто Мумин), В. Маркова, И. Икрамов, М. Гайдукевич, В. Рождественский, С. Мальт и др. Художники сплотились в поисках новых, сложных, подчас мало выясненных путей, художественно-технических выражений и стилей, в том числе национального стиля. Подобное разнообразие, несомненно, шло на пользу искусству. Произведения свидетельствуют об огромных резервах выразительных средств у «Мастеров Нового Востока» и смелости их реализации. Связь сибирских художников из этого объединения — М. Курзина, В. Гуляева, В. Марковой — с обществом «Новая Сибирь», налаженная В. Гуляевым, сохранилась. В 1929 г. М. Курзин организовал в Новосибирске выставку «Мастера Нового Востока», которая включала 120 живописных и графических произведений М. Курзина, В. Гуляева, А. Волкова, М. Гайдукевича, С. Мальта⁵. Круг творческих интеллектуалов-живописцев «Мастеров Нового Востока» сплавливал воедино искусство разных регионов: Сибири и Средней Азии, как делали это В. Гуляев и М. Курзин. Художники также работали над созданием образов современного им Узбекистана.

Гуляев был по-особенному трепетно предан графике. Он — мастер немногословный; мотивы его пейзажей композиционно не усложненные, обобщенные, динамичные, не лишённые повествовательности. Типы среднеазиатских пейзажей — равнины, высокие скалистые горы, покатые холмы, яркая зелень, глубокие тени переданы с вдумчивым отношением к природе. Свобода и динамичность штриха, обобщенно переданные формы — всё подчеркивает сохраненную свежесть первого впечатления художника, работавшего на натуре. В пейзажах Гуляев почти не изображает человека, но всюду чувствуется его присутствие: в домах, садах, архитектурных памятниках. Какими необычными должны были показаться молодому автору невиданные ранее места, овеванные легендами! Зарисовки будничной жизни с собственным неспешным ритмом, который складывался здесь веками, производят незабываемое впечатление безмятежности. Художник хорошо владеет линией — он позволяет ей свободно и ритмично пролегать, слагаясь в лаконичные формы и силуэты, а пастель придает линиям рисунка бархатистую мягкость. Подобная легкость может быть достигнута лишь упорным трудом и талантом.

В «Дороге в кишлак» (1931) стройные тополя ритмично выстроились в ряд, словно юные девушки в танце, кроны их плавно изгибаются под порывами ветерка — вот он, тот волшебный миг, который нельзя упустить. Зеленые и охристые тона передают красочную гамму, характерную для среднеазиатских пейзажей, в работе

«Зангиата» (1936). Определяющая роль в решении большинства пейзажных композиций отведена чистому безоблачному небу. Всё это подчеркивает пространство, масштабность. Тихие, скромные мотивы привлекают Гуляева своей непритязательностью, в этой простоте он умеет открыть красоту Узбекистана.

Важную роль для Вадима Николаевича сыграли его поездки по окрестностям Ташкента и областям («Токфан», 1935; «Чирчикстрой», 1936). Для художников Гуляев тоже устраивал «горные походы» (1935–1937), умея увлечь своей страстью к исследованию неизведанных мест. Так, на снимке из архива ГХМАК (рис. 2) В.Н. Гуляев запечатлен в полном походном снаряжении во время путешествия по горным местностям Узбекистана и Таджикистана, в том числе на Гиссарский хребет.

Во время походов Гуляев не только выполнял наброски, своего рода репортажи, но и делал фотоснимки: ему принадлежат портреты художников и народных мастеров. Конечно, В.Н. Гуляев был знаком с новейшими веяниями и тенденциями европейского искусства конца XIX — начала XX века. У него были возможности ознакомиться с ними еще в годы учебы в Казанском художественном училище (1907–1911) и в студии Ильи Машкова в Москве («Балерина»; «Ташкент вечером», рис. 3 — обе из собрания ГМИ Узбекистана).

Интересна совместная рукописная брошюра поэтов Ю. Сопова и Л. Мартынова, а также художников — В. Гуляева и Е. Коровой, созданная в 1922 году в Омске и Барнауле (рис. 4). В брошюре помещены стихи с иллюстрациями В. Гуляева и Е. Коровой.

В Государственном музее искусств Узбекистана существует одно из немногих сохранившихся изображений В.Н. Гуляева — акварельный портрет работы Е. Коровой. Это погрудное изображение бритоголового человека в очках. Задумчивое, серьезное лицо выдает погруженность мужчины в собственные мысли. Будучи художником-графиком, Гуляев работал в издательстве «Кизил Узбекистан», журнале «Гулистон», республиканских газетах. В 1931 году он поступает на заочное отделение Московского полиграфического института, и уже в отсутствие В.Н. Гуляева в Ташкенте открылась графическая мастерская, в организацию которой он внес значительный вклад. Во время работы над оформлением павильонов Средней Азии на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (ВСХВ) в Москве В.Н. Гуляев был арестован по ложному доносу. Ему предъявили обвинение в антисоветской деятельности. По этому же делу проходили А. Конобеев из Главискусства, Усто Мумин и другие. В.Н. Гуляев был выслан

⁵ Там же.



2. Фотография
В.Н. Гуляева.
1935.
Из архива ГХМАК

3. **В.Н. Гуляев.**

Ташкент вечером.

Бумага, пастель,
тон., акварель, уголь.

34,7 x 23,7.

Государственный музей
искусств Узбекистана



в г. Туринск Свердловской области, где ушел из жизни 29 марта 1943 г., не дождавшись справедливого оправдания и освобождения.

Заключение

В.Н. Гуляев — это яркая страница в истории современного изобразительного искусства России и Узбекистана. Эстетические вкусы художника, его ненавязчивые советы, представляется, помогли в формировании и становлении профессионального искусства на Алтае, в Сибири и Узбекистане. Работы В.Н. Гуляева еще требуют осмысления искусствоведами и встречи со зрителем.



4. Е.Л. Коровай,
В.Н. Гуляев.
На правах рукописи.
Обложка брошюры
работы В.Н. Гуляева.
1922.

Бумага, тушь, акварель.
20,2 x 17,6.

Государственный музей
искусств Узбекистана

Список источников

1. Дариус Е.И. 90 лет со времени создания в Барнауле Алтайского художественного общества // Барнаульский хронограф. Календарь знаменательных и памятных дат 2008 / сост. А.М. Ковалёва и др. Барнаул: Алтай, 2007. С. 75–80.
2. Архив Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК). Ф. 4. Л.И. Снитко. Р. 1: Материалы, собранные для работы. Д. 7.
3. Архив Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК). Ф. 4. Л.И. Снитко. Р. 1: Материалы, собранные для работы. Д. 21. Л. 19.
4. Архив Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК). Ф. 4. Л.И. Снитко. Р. 1: Материалы, собранные для работы. Д. 21. Л. 1.
5. Ворожбитов В.В. Новые материалы к биографии С.И. Гуляева // Гуляевские чтения. Вып. 1 : материалы первой, второй и третьей историко-архивных конференций / редкол.: В.Б. Бородаев и др. Барнаул: [б. и.], 1998. С. 110–115.
6. Названия улиц города Барнаула: историко-лингвистическое описание / отв. ред. Л.М. Дмитриева. Барнаул: Изд-во Алтайского университета, 2003. 632 с.
7. Архив Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК). Ф. 4. Л.И. Снитко. Р. 1: Материалы, собранные для работы. Д. 25.
8. Архив Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК). Ф. 4. Л.И. Снитко. Р. 1: Материалы, собранные для работы. Д. 15. Л. 1–5.
9. Архив Государственного художественного музея им. И.В. Савицкого Республики Каракалпакстан. Личное дело М. Курзина.
10. Муратов П.Д. Художественная жизнь Сибири 1920-х годов. Л.: Художник РСФСР, 1974. 143 с.
11. Архив Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК). Ф. 4. Л.И. Снитко. Р. 1: Материалы, собранные для работы. Д. 25. Л. 3.
12. Архив Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК). Ф. 4. Л.И. Снитко. Р. 1: Материалы, собранные для работы. Д. 1. С. 1.
13. Архив Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК). Ф. 4. Л.И. Снитко. Р. 1: Материалы, собранные для работы. Д. 3. Оп. 1. Л. 7.

References

1. Darius, E.I. (2007) '90 years since the creation of the Altai Art Society in Barnaul', in Kovaleva, A.M. (comp.) *Barnaul chronograph: a calendar of significant and memorable dates 2008*. Barnaul: Altai, pp. 75–80. (In Russ.)
2. *Archive of the State Art Museum of Altai Krai (GHMAK)*, coll. 4: L.I. Snitko, sec. 1: Materials collected for work, fol. 7. (In Russ.)
3. *Archive of the State Art Museum of Altai Krai (GHMAK)*, coll. 4: L.I. Snitko, sec. 1: Materials collected for work, fol. 21, p. 19. (In Russ.)
4. *Archive of the State Art Museum of Altai Krai (GHMAK)*, coll. 4: L.I. Snitko, sec. 1: Materials collected for work, fol. 21, p. 1. (In Russ.)
5. Vorozhbitov, V.V. (1998) 'New materials for the biography of S.I. Gulyaev', in Borodaev, V.B. (ed.) *Gulyaev Readings*, issue 1 [Conference proceedings]. Barnaul: s.n., pp. 110–115. (In Russ.)
6. Dmitrieva, L.M. (ed.) (2003) *Names of the streets of the city of Barnaul: historical and linguistic description*. Barnaul: Altai University. (In Russ.)
7. *Archive of the State Art Museum of Altai Krai (GHMAK)*, coll. 4: L.I. Snitko, sec. 1: Materials collected for work, fol. 25. (In Russ.)
8. *Archive of the State Art Museum of Altai Krai (GHMAK)*, coll. 4: L.I. Snitko, sec. 1: Materials collected for work, fol. 15, pp. 1–5. (In Russ.)
9. Anon. (no date) 'Personal file of M. Kurzin', in *Archive of the State Museum of Arts of the Republic of Karakalpakstan named after I.V. Savitsky (Nukus Museum of Art)*.
10. Muratov, P.D. (1974) *Artistic life of Siberia in the 1920s*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
11. *Archive of the State Art Museum of Altai Krai (GHMAK)*, coll. 4: L.I. Snitko, sec. 1: Materials collected for work, fol. 25, p. 3. (In Russ.)
12. *Archive of the State Art Museum of Altai Krai (GHMAK)*, coll. 4: L.I. Snitko, sec. 1: Materials collected for work, fol. 1, p. 1. (In Russ.)
13. *Archive of the State Art Museum of Altai Krai (GHMAK)*, coll. 4: L.I. Snitko, sec. 1: Materials collected for work, fol. 3, aids 1, p. 7. (In Russ.)

Информация об авторах

Скубневская Татьяна Валентиновна, кандидат педагогических наук, доцент, Алтайский государственный университет, Барнаул, Российская Федерация, skubnevskaya@gmail.com.

Удовенко Ольга Юрьевна, заведующая отделом народно-прикладного искусства Узбекистана, Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент, Республика Узбекистан, oludovenko999@gmail.com

Information about the authors

Tatyana Valentinovna Skubnevskaya, Cand. Sc. (Pedagogical Sciences), Associate Professor, Altai State University, Barnaul, Russian Federation, skubnevskaya@gmail.com.

Olga Yuryevna Udovenko, Head of the Department of Folk and Applied Arts of Uzbekistan, State Art Museum of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan, oludovenko999@gmail.com.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.
The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 26.11.2022; одобрена после рецензирования 14.12.2022; принята к публикации 15.12.2022.

The article was received by the editorial board on 26 November 2022; approved after reviewing on 14 December 2022; accepted for publication on 15 December 2022.



Научная статья

УДК 7.035/036+75.021.32-035.676.332.4(510)

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.013

Наследие художника Су Гаоли: творческий метод, основные темы и сюжеты

Хуан Юаньпэн^a, Вэй Цзе^b



^{a, b} Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация

^a 861121819@qq.com, <https://orcid.org/0000-0002-9326-9126>

^b 237934983@qq.com



Аннотация. Статья посвящена творчеству художника Су Гаоли, который относится к поколению мастеров, получивших образование в «новом Китае» в 1950–1960-е годы. Его произведения, выполненные маслом и посвященные горным ландшафтам Тайханшань, отличаются по тематике от картин китайских живописцев того периода. Если живопись его современников была посвящена революционным и историческим темам и отображению бытовой жизни, то творчество Су Гаоли отличается гуманистическим характером, реалистической направленностью в воспроизведении природных ландшафтов, пленэрностью. Одна из основных тем его произведений — виды горы Тайхан. В контексте творческого пути художника анализируются его картины и их влияние на развитие китайской масляной живописи. Знание традиционного китайского искусства и обучение в академическом Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина заложили основы мастерства Су Гаоли. В его картинах наблюдается монументализм в композиционном построении. Опора на родную культуру, возвращение к корням, глубокое переживание жизни позволили художнику создать искренние и лаконичные живописные полотна.

Ключевые слова: Су Гаоли, живопись маслом, искусство Китая, мастерская А.А. Мыльниковой, Институт им. И.Е. Репина, гора Тайхан

Для цитирования: Хуан Юаньпэн, Вэй Цзе. Наследие художника Су Гаоли: творческий метод, основные темы и сюжеты // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 172–185. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.013>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/956>

Original article

The legacy of the artist Su Gaoli: creative method, main themes and plots

Huang Yuanpeng ^a, Wei Jie ^b^{a, b} Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation^a 861121819@qq.com, <https://orcid.org/0000-0002-9326-9126>^b 237934983@qq.com

Abstract. The article explores the work of the artist Su Gaoli, who belongs to the generation of masters educated in the “New China” in the 1950s and 1960s. His oil paintings, dedicated to the mountain landscapes of Taihangshan, differ in subject matter from paintings by Chinese painters of that period. If the painting of his contemporaries was devoted to revolutionary and historical themes and depicting everyday life, then the work of Su Gaoli is distinguished by a humanistic character, a realistic orientation in the reproduction of natural landscapes, and plein air method. One of the main themes of the artist’s work is the landscapes of Taihang Mountain. In the context of the artist’s creative path, his paintings and their influence on the development of Chinese oil painting are analysed. Knowledge of traditional Chinese art and study at the Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I.E. Repin laid the foundations for the skill of the artist. In his paintings, there is a mastery of compositional construction and monumentality. Reliance on native culture, a deep experience of life allowed the artist to create sincere and concise paintings.

Keywords: Su Gaoli, oil painting, Chinese art, workshop of A.A. Mylnikov, Ilya Repin Institute, Taihang Mountain

For citation: Huang Yuanpeng and Wei Jie (2022) ‘The legacy of the artist Su Gaoli: creative method, main themes and plots’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 172–185.

doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.013. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/956> (In Russ.)

Становление и творческий путь Су Гаоли

Су Гаоли, известный китайский мастер, работающий в технике масляной живописи, педагог, выдающийся представитель третьего поколения художников-живописцев, продолжатель традиций русского искусства, ученик А.А. Мыльникова, директор Китайской ассоциации художников, профессор Центральной академии изобразительных искусств, где долгое время возглавлял мастерскую масляной живописи, отмечен наградами Госсовета¹. В 2000 г. Су Гаоли организовал свою первую персональную выставку в художественной галерее Центральной академии изобразительных искусств. На открытии президент Китайской ассоциации художников Фань Диань отметил: «Редко можно

встретиться с творчеством, подобным живописи Су Гаоли, который большую часть своей жизни преподавал и писал картины. И всегда целью его искусства была природа. Путь искусства — это поистине жизненный путь» [1, с. 62].

В детстве Су Гаоли жил в уезде Биндин провинции Шаньси, у восточного подножия Тайхана, в красивой деревне Наньяншэн, окруженной зелеными отрогами гор. Взросление Су Гаоли сопровождалось яркими картинами мирной сельской жизни. Детские игры, волы и ослы, работающие на полях, праздники, свадьбы и похороны, традиционные фонари, течение Хуанхэ, танцы с драконами — все эти образы и обычаи оставили глубокий след в его памяти, всегда вызывая теплое чувство к родному краю. Когда

¹ 苏高礼, 360百科 (中国美术家协会, 2019-12-03): <https://baike.so.com/doc/5702548-5915264.html> [Су Гаоли // Энциклопедия 360 (Ассоциация художников Китая, 03.12.2019). URL: <https://baike.so.com/doc/5702548-5915264.html>].



1. Су Гаоли.
Воспоминания
о частной школе
родного края.

1955.

Холст, масло.

24,7 x 26,8.

Музей Центральной
академии
изобразительных
искусств

Су Гаоли было пять лет, его дядя Су Чжун отправил его и его брата Гао И в частную школу. В ранней работе «Воспоминания о частной школе родного края» (рис. 1) запечатлена память художника о том периоде жизни. До конца своих дней Су Гаоли считал, что проведенное в деревне Наньяншэн детство — это очень редкий и важный жизненный опыт.

Горы, реки, леса и роции родины, ее плодородная земля всегда эмоционально тепло воспринимались художником, и это побудило его так часто писать Тайханшань. Вскоре Су Гаоли переехал учиться в начальную школу в Шицзячжуан, где его талант к живописи стал еще более очевидным: больше всего он любил уроки рисования, его привлекало волшебство линий и цвета. В это время Су Гаоли сделал копию детской книги «Меч трех героев» и разработал собственное практическое руководство по каллиграфии. Доверие и поддержка, оказанные ему учителем Ли Цзэжу, привели к тому, что Су Гаоли обрел большую уверенность в себе и решил стать художником. Поступив во вторую среднюю школу Шицзячжуана, он встретил

своего учителя по изобразительному искусству — Лю Яня, оказавшего ему большую помощь в продвижении по художественному пути.

Итак, в детстве Су Гаоли испытал как сладость и горечь сельской жизни, так и трудности, связанные с получением образования за ее пределами. Как мы увидим далее, это оказало большое влияние на его мировоззрение и творческий путь.

Еще до учебы в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина любимым советским живописцем Су Гаоли был А.А. Пластов, молодой китайский живописец находился под сильным влиянием его творчества. И это не случайно. Многие из живописных работ Аркадия Александровича отражают сельскую жизнь того времени в России — простые по сюжету, значительные, эмоционально глубокие. Будучи прикрепленным к Центральной академии изобразительных искусств, Су Гаоли купил на сэкономленные деньги альбом этого выдающегося советского художника. «Ужин трактористов», «Фашист пролетел» и другие картины, написанные маслом,

чрезвычайно потрясли его. Вглядываясь в различные работы А.А. Пластова на сельскую тематику, молодой китайский художник всегда вспоминал о Тайхане и о родной деревне Наньяншэн. Творчество Пластова значительно повлияло на художественную манеру Су Гаоли, который перенял склонность к пленэрной живописи, работу с перспективой, акцент на реалистическом методе и гуманистических идеях. Кроме того, благодаря А.А. Пластову он осознал, что истинное искусство связано с той почвой, которая вырастила художника, с чувством родины, которая его воспитала и к которой он больше всего привязан, с настоящей дружбой.

Спустя год, проведенный на факультете масляной живописи в Центральной академии изобразительных искусств, Су Гаоли успешно проходит отбор на стажировку в СССР, в Институте им. И.Е. Репина у известного художника А.А. Мильникова. Этот опыт способствовал быстрому росту мастерства: «Условия для учебы были отличными: хорошие учителя, библиотеки, музеи, богатые материалы. Очень непросто чувствовать ответственность перед государством, которое смогло отправить (нас) оттачивать мастерство, поэтому в России мы старались всё время посвящать учебе» [2, с. 15]. Подготовка в мастерской А.А. Мильникова была ориентирована на монументальную живопись. И учитель, и ученики отдавали предпочтение построению и доскональной проработке мощной структуры крупномасштабной картины. Студенты много трудились над набросками, постоянно обобщая, детализируя, добиваясь ясности художественного высказывания. Важно обратить внимание, что шестилетняя учеба в мастерской А.А. Мильникова не только повысила технические навыки Су Гаоли, создала его художественный стиль, но и заставила его обратить пристальное внимание на наследие китайского искусства.

Что касается влияния западноевропейских мастеров, то Су Гаоли отдавал предпочтение Сезанну, Гогену и Марке. Так, например, у Марке его привлекал способ создания образа города, окутанного дымкой. Вернувшись на родину, Су Гаоли углубленно изучил художественный язык Сезанна, вдохновлявшего китайского художника своей работой с линией, яркостью цвета, выстраиванием основы композиции. В живописных произведениях на тему Тайхана он пробовал использовать сезанновский подход к обобщению форм и цветов и постепенно формировал свой стиль живописи.

Вернемся к традициям китайского искусства, оказавшим влияние на творчество Су Гаоли. Так, еще в детстве художник познакомился с живописью тушью. До поступления

в специализированное художественное заведение он занимался каллиграфией и изучал традиционную живопись, которую преподавал Цзян Чжаохэ. Проходя подготовку за границей, Су Гаоли осознавал глубину традиционной культуры своего народа. Профессор А.А. Мильников неоднократно требовал, чтобы китайский студент обращался к особенностям национального искусства в своих живописных работах. Изучение фресок Дуньхуана оказало глубокое влияние на Су Гаоли и вдохновило его на поиски путей «китаизации» языка масляной живописи. Летом 1978 года кафедра масляной живописи Центральной академии изобразительных искусств организовала для всех преподавателей художественную экспедицию в пещеры Могао в Дуньхуане провинции Ганьсу, что дало ему возможность воочию увидеть настенную роспись, в том числе фрески периода Северной Вэй. Композиции «Кормление тигра» и «Танец в воде» произвели сильное впечатление на Су Гаоли. «Кормление тигра», будучи фреской, очень похожа на картину маслом со сложной архитектурной и яркими образами. «Танец в воде» — это небольшая композиция из переплетающихся водорослей, в которые вписаны сцены из жизни периода Северной Вэй, в основной части изображены четыре обнаженные мужские фигуры, танцующие по кругу. Эта композиция динамична и насыщена, линии чисты и выразительны, в произведении хорошо сочетаются реалистичность и декоративность, а общая эстетика сходна с живописными формами Матисса. Су Гаоли очень вдохновлялся копированием и изучением этих фресок, поэтому часто применял китайскую изобразительную технику в живописи маслом, например, использовал характерные линии и заимствовал пейзажные мотивы из традиционного китайского искусства. Кроме того, Су Гаоли проявлял большой интерес к народному творчеству и пытался применять народную технику живописи в своих работах.

Творческий путь Су Гаоли также стал возможен благодаря поддержке Ло Гунлю и Дун Шивэня. Ло Гунлю изучал особенности китайской живописи маслом, у Дун Шивэня была своя художественная концепция и стремление к идейному содержанию в произведениях масляной живописи. Всё это стало дополнительным стимулом для Су Гаоли к разработке своего художественного стиля: он всегда считал, что основой для поиска нового в искусстве должно стать постоянное изучение национальных особенностей. В картинах, посвященных горе Тайхан, Су Гаоли делает акцент на трех аспектах: эстетике сельского ландшафта, традициях

китайского искусства и обобщении собственных творческих поисков. Он твердо верил в то, что процесс «китаизации масляной живописи» должен способствовать тому, чтобы китайские художники вырабатывали свою особую эстетику, соответствующую условиям культурного взаимодействия Востока и Запада. Китайское искусство в его масляно-живописном воплощении является фундаментом для формирования стиля, поиск и развитие национальной живописи маслом требует неустанной работы нескольких поколений художников, и это очень долгий путь.

Пейзажная живопись Су Гаоли

В 1966 году Су Гаоли вернулся из СССР домой и преподавал в Центральной академии изобразительных искусств до самого окончания жизни в 2019 году, одновременно занимаясь живописью. Основную часть его работ составляют произведения, посвященные Тайхану.

На созданных им пейзажах запечатлены места Хуэйсянь, Линь и Цзиюань, образы гор бывшего Тайхана. Картины Су Гаоли чем-то напоминают тех жителей Тайханшаня, которых он пишет, — они полны простоты и сердечности, и это заставляет любого испытать теплое чувство возвращения домой.

В 2013 году художник провел выставку масляной живописи «Мой путь этюдов» в галерее Академии масляной живописи при Центральном институте художественных исследований. Более ста работ, созданных в период с 1962 по 1986 год, было отобрано для экспозиции, а это лишь небольшая часть его этюдов. Это свидетельствует о том, что художественный метод Су Гаоли имеет мощную этюдную основу, что его эстетические взгляды проистекают из глубокого понимания традиций европейской истории масляной живописи, обращенных к природе, к натуре.

Известный живописец эпохи Возрождения А. Дюрер утверждал: «Если художник умеет делать точные наброски, завершённые работы будут близки к натуре, особенно когда созданные образы красивы. Таким образом, его работы, естественно, будут признаны произведениями искусства и будут достойны восхищения» (Цит. по: [3, с. 143]). Но имитация реальности является лишь основой традиции реалистической масляной живописи, суть которой заключается в стремлении художника к идеальной красоте. А картины художника Су, написанные маслом на основе грамотных этюдов и набросков, демонстрируют его искреннюю любовь к земле и народу, а также простую человеческую искренность и доброту, выраженные языком искусства. Благодаря идеалам Су Гаоли его

картины маслом не являются чистым воспроизведением действительности, а приобретают романтический и даже порой героический характер. Как, например, уверены в своих силах ожившие под кистью художника Су персонажи картин «Крестьянин Ли Суолинь» и «Я — крестьянин» (1976).

Полотно «Под солнцем» (1961) показывает, что практика зарисовок Су Гаоли восходит к русской художественной традиции, в первую очередь к принципу создания этюдов в естественной световоздушной среде. Его залитые солнцем сельские пейзажи — одухотворенные и воздушные, они передают тонкое чувство восприятия природы. Постоянная «тренировка» в поиске формы и цвета — незаменимая практика для художника в становлении его мастерства.

С другой стороны, в картине «Горная дорога» (1962) мы видим, что эта традиция передачи естественного света в набросках происходит и от импрессионизма, правда, с большей детализацией. В качестве еще одного примера можно привести живописные полотна «Кукурузное поле» (рис. 2) и «Деревня Сячжуан», написанные в 1963 году в родном поселке художника. В них мы видим отсылки к манере Сезанна, а именно четкие границы между светлым и темным. Впрочем, в отличие от сезанновских работ с локальными колористическими пятнами, Су Гаоли использовал более богатые оттенки.

Отметим, что произведения Су Гаоли всегда очень живы и выразительны, часто носят этюдный характер, хотя с 1970-х годов более тяготеют к завершенности. Художник нередко изображает одно и то же место в разное время, желая получить иное колористическое решение и выражение чувств. Так, например, в конце 1980-х годов он изображал виды горы Тайхан при разном освещении.

Будучи превосходным пейзажистом, в живописных произведениях мастер воплощает свой идеал природы. Конечно, зачастую она преображена человеком, хотя и не изуродована видами промышленных сооружений. Так, в картинах «Осенняя вспашка» (рис. 3) и «Пейзаж. Лунное и солнечное освещение» (рис. 4) природа и жизнь человека находятся в гармоничном единстве.

Все этюды художника имеют конкретные топонимы в подписи. Думается, что мало кто из живописцев когда-либо отправится в столь отдаленную горную деревню, и для будущих поколений картины Су Гаоли — это произведения еще и исторического и географического значения.

В контексте развития китайской масляной живописи с 1960-х годов Су Гаоли обратил внимание на формальные исследования

2. Су Гаоли.**Кукурузное поле.**

1963.

Холст, масло.

24,7 x 26,8.

Музей Центральной
академии
изобразительных
искусств

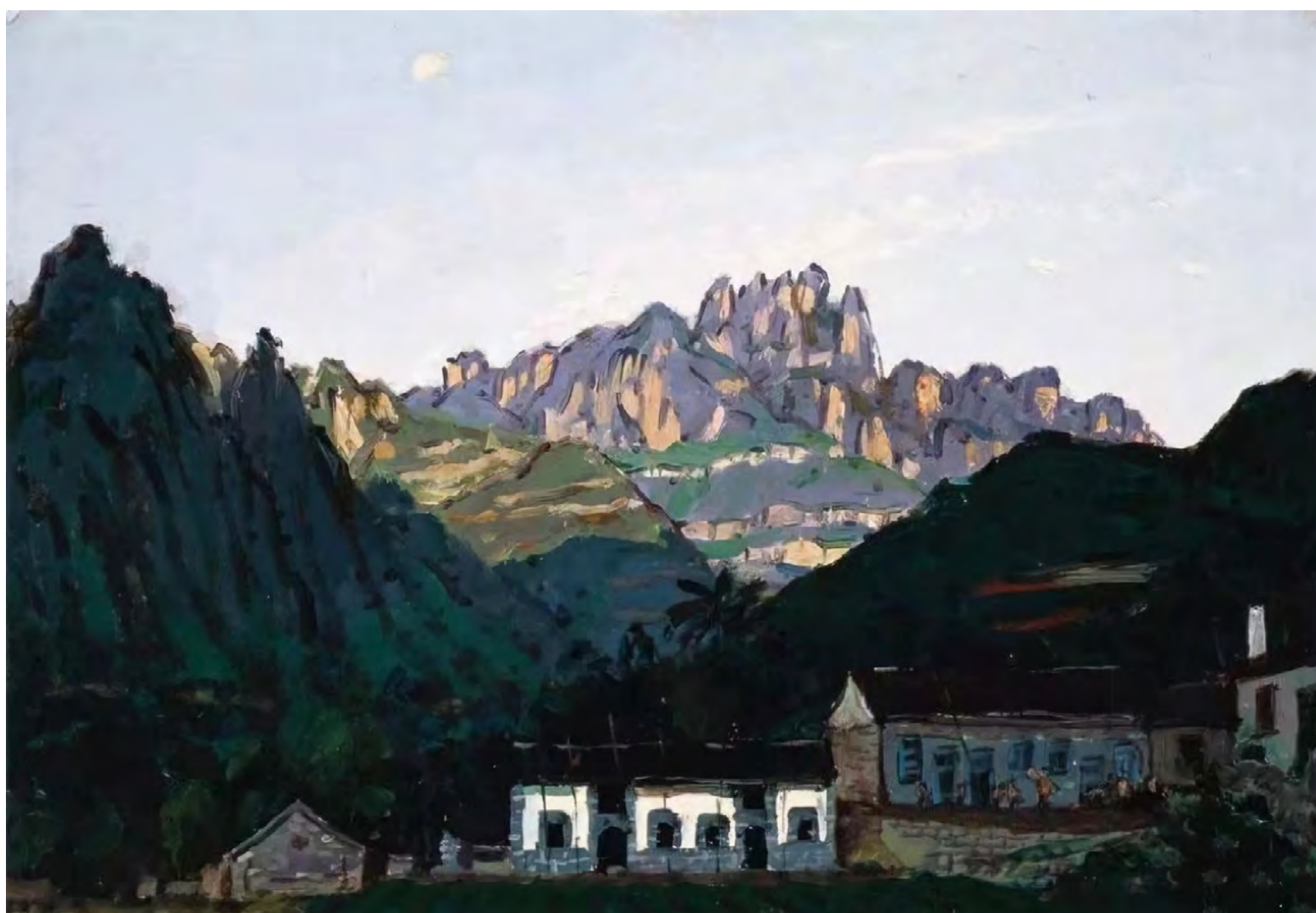
изобразительно-выразительных средств и создание собственного художественного языка. Изучение его этюдов показывает, что во многих отношениях он использует творческий поисковый подход, и это придает его произведениям современную форму, отличающуюся от классической масляной живописи. Созданная в 1975 году работа «Железный молот разбивает Тайхан» представляет собой композицию, построенную на полицентричной перспективе, в которой четко просматриваются разные точки взгляда. В другом произведении, «Овечья тропа в горах» (1976), написана местность Хугуань в провинции Шаньси, здесь стиль изображения напоминает пейзажную живопись тушью. Картина

«Заросли» (1986, рис. 5), на которой запечатлен уголок Синьцзяна, также отличается красотой форм, выразительностью линий крон деревьев.

В цикле картин «Родина» (1988) Су Гаоли изучает организацию плоскости и пространства. Освещенные ярким солнцем очертания жилых домов в родном крае Тайханшань становятся четкими, пространство более организованным, а внимание зрителя привлечено к плоскости произведения. Причем глубина пространства увеличивается не за счет насыщенности цвета, а за счет линейной перспективы и постепенного растворения образов. Это хорошо видно в работе «Вэньчан», композиция которой построена на контурах и силуэтах (1991, рис. 6).



3. Су Гаоли.
Осенняя вспашка.
1977.
Холст, масло.
36,5 x 53,2.
Музей провинции Шаньси



4. Су Гаоли.
Пейзаж.
**Лунное и солнечное
освещение.**
1981.
Холст, масло.
39,4 x 54,8.
Музей провинции Шаньси

5. **Су Гаоли.**

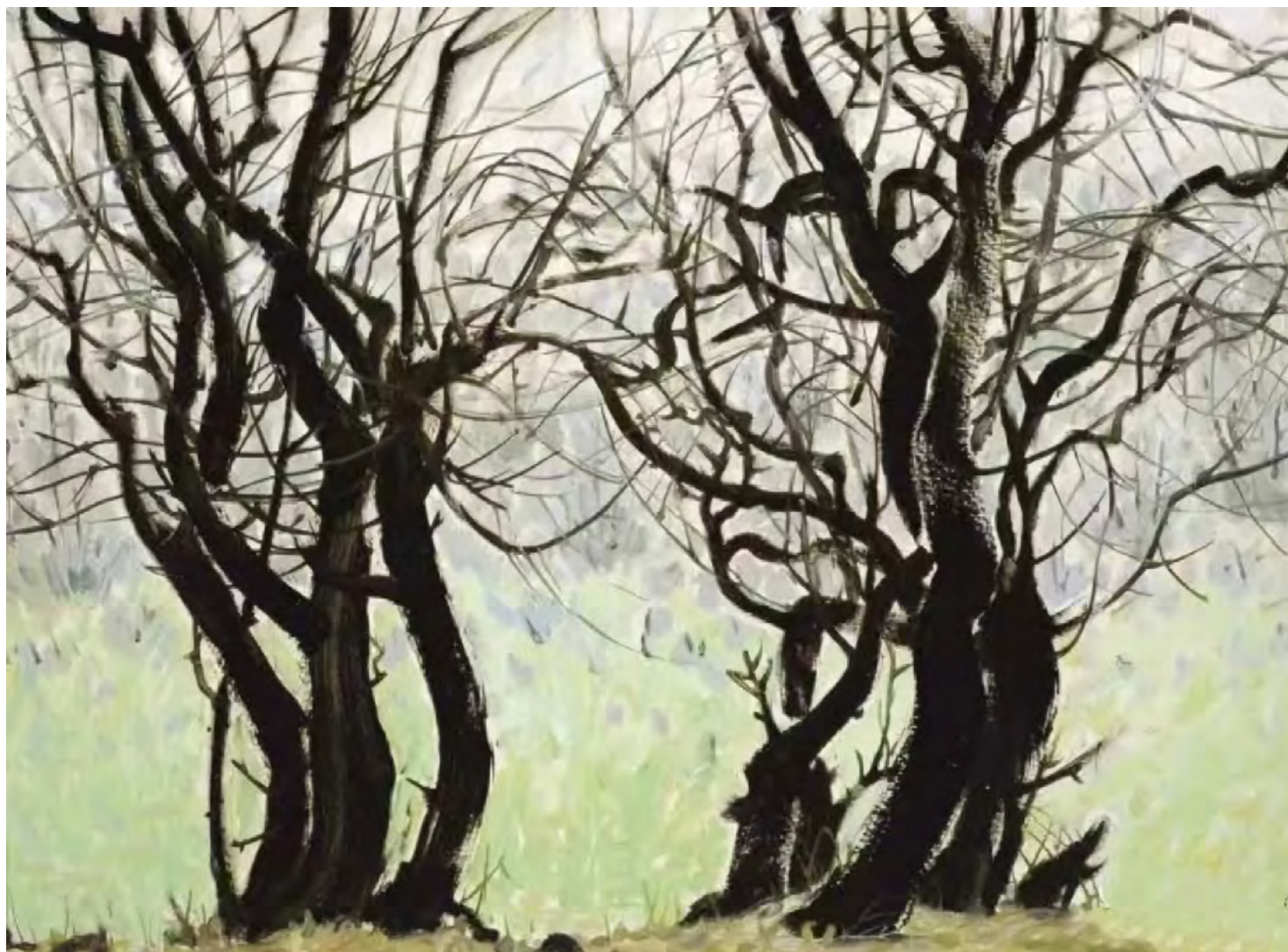
Заросли.

1986.

Холст, масло.

39,4 x 54.

Музей провинции Шаньси



6. **Су Гаоли.**

Вэньчан.

1991.

Холст, масло.

39 x 55,3.

Музей провинции Шаньси





Картина «Улицы Цяочжуан» (рис. 7) демонстрирует особенно четкие и выразительные виды освещенных солнцем горных деревень. Здесь Су Гаоли умело делает акцент на темных линиях. Во многих работах, начиная с «Кукурузы» (1986) и заканчивая картиной «Заря на реке Саньцзи» (2017, рис. 8), художник часто очерчивал фигуры с помощью плотных черных контуров, чтобы сделать их такими же грубыми и тяжелыми, как скульптуры. И в такой же технике он изображает жителей Тайханшаня — тот же метод художник использует в портретах и очерчивании фигур в композициях. Например, на картинах «Гладь реки» (1985), «Крестьянин Чэнь Юнгуй» (1988) люди написаны силуэтно на ярком фоне. В одном из исследований говорится, что «Су Гаоли написал много портретов крестьян, которые настолько выразительны, что мы ощущаем сам дух крестьянской жизни. Каждый образ особенный, ведь все детали вплоть до движения бровей и уголков губ являются отражением жизненного опыта этого человека [4, с. 12].

На протяжении многих десятилетий Су Гаоли в свойственной ему манере «зарисовки» изучал природу, старался почувствовать через нее жизнь, понять ее ценность. Одновременно пейзажи художника несут и характерный отпечаток эпохи. Результаты этого познания отражены не только в живописном творчестве Су Гаоли, но и в его

искусствоведческих работах, где он излагает собственные представления об искусстве, разбирает творческие идеи и способы самовыражения, реализует свои индивидуальные художественные идеалы и стремления.

Сюжетно-тематические картины и монументальные произведения Су Гаоли

В исследованиях по истории масляной живописи в новом Китае часто обсуждался важный вопрос о ее национальных истоках. В этом смысле Су Гаоли продолжил поиски представителей предыдущего поколения — Дун Шивэня и У Цзуаня. Тем не менее становление его художественного языка в большей степени обусловлено традиционным китайским искусством, особенно монументальным. В его масляной живописи это влияние воплотилось в плоскостности, линейности и воздушности. В 1963 году Су Гаоли сделал копию фрески дворца Юнлэ в Шаньси, а в 1966 году, по окончании Института им. И.Е. Репина, он выполнил крупную витражную композицию «Созидатели». Первым государственным заданием, которое мастер получил по возвращении на родину в 1967 году, была работа в составе группы художников над настенными росписями «Пробуждение» и «Родина». До 1973 года Су Гаоли также сотрудничал с Ван Шисикэ, выполняя небольшую фреску

7. Су Гаоли.

Улицы Цяочжуан.

2017.

Холст, масло.

112 x 150.

Музей провинции Шаньси

8. Су Гаоли.

Заря на реке Саньцзи.

2017.

Холст, масло.

134 x 150.

Музей провинции Шаньси

9. Линь Ган, Пан Тао,
Су Гаоли.
Премьер Чжоу —
дорогой наш человек.
1976.
Холст, масло.
200 x 300.
Национальный
художественный
музей Китая



«Праздничная площадь Тяньаньмэнь» в провинции Хэбэй. В картине «Рабочие на водохранилище», написанной в 1977 году в Цзюане, художником найден идеальный баланс в сочетании силовых линий. Как мы уже отметили ранее, в 1978 году он вместе с преподавателями факультета масляной живописи отправился в Дуньхуан для копирования фресок. В том же году в Цинхэе написал ряд картин, в которых можно увидеть не только черты китайского стиля, но и наиболее характерные элементы живописи Дун Шивэня и У Цзюаня. Позже, в 1979 году, Су Гаоли стал преподавать этюдную технику аспирантам мастерской монументальной живописи в Центральной академии изобразительных искусств. С этих пор он неоднократно посещал Датун в провинции Шаньси, Пиньяо, Фэньян и Хундун в провинции Тайюань, изучая там традиционное искусство.

Творчество Су Гаоли обладает как реалистической строгостью и простотой, так и ярким революционным романтизмом. В 1976 г. совместно с Линь Ганом и Пан Тао художник

создал работу «Премьер Чжоу — дорогой наш человек» (рис. 9), которая в 1977 г. была отобрана для участия в выставке «Изобразительное искусство, посвященное 35-летию выступления председателя Мао на Яньаньском симпозиуме по литературе и искусству». К этому времени Су Гаоли уже был одним из ведущих представителей китайской масляной живописи. На картине изображен премьер Чжоу. Он сидит в недавно отремонтированном крестьянском доме, держа в руках длинный золотистый початок кукурузы, и доброжелательно разговаривает с Чэнь Юнгуем и другими жителями поселения. Детализация изображения демонстрирует типичные черты реалистического искусства. Так, карта мира на стене отражает интернациональные позиции Коммунистической партии Китая той эпохи, когда, несмотря на все трудности, выделялись десятки миллиардов юаней на поддержку Вьетнама и других социалистических стран, товарищей и братьев. Небольшой громкоговоритель над входом в доме в то время был важнейшим средством связи для сельских жителей.



10. Ду Цзянь,
Гао Ягуан, Су Гаоли.
Неизгладимая память.

1979.

Холст, масло.

300 x 410.

Национальный
художественный
музей Китая

11. Ду Цзянь,
Гао Ягуан, Су Гаоли.
На горе Тайхан.

1984.

Холст, масло.

250 x 360.

Музей Лун, Шанхай



12. Су Гаоли за работой.

2019.

Фото: Хуан Юаньпэн



Как и «Весенний ветер Ян Лю» художника Чжоу Шуцяо, данное произведение несет характерный для той эпохи энергичный духовный настрой.

С 1977 года Су Гаоли в сотрудничестве с Ду Цюанем и Гао Ягуаном написал три большие картины: «Председатель Мао, премьер Чжоу и председатель Чжу», «Неизгладимая память» (рис. 10), «На горе Тайхан» (рис. 11). Первая из них приняла участие в выставке «Председатель Мао всегда живет в наших сердцах (в ознаменование первой годовщины его кончины)», которая была организована в Музее китайской революции. На полотне три великих человека стоят на земле, позади них — река Цзиньсушань, простирающаяся на 10 тысяч ли, а вдалеке — пышные леса. Образы живые, хотя и довольно простые. Председатель

Чжу Дэ напоминает старого крестьянина, именно он является примером художественного воплощения народного вождя революции.

«Неизгладимая память» (1979) написана в технике фрески. На ней запечатлены события 5 апреля 1976 года, важный исторический момент в современной истории Китая, когда жители страны с болью отдавали дань памяти премьеру Чжоу у памятника народным героям на площади Тяньаньмэнь, утопающей в океане цветов. Картина «На горе Тайхан» (1984) высотой 2,5 и длиной 3,6 метра изображает вождя, воина и народ, которые вместе создали славную историю народной войны и сопротивления. Картина мрачная и величественная, персонажи словно сливаются с горами и землей Тайханшаня. Обе работы выходят за рамки композиции традиционной реалистической живописи

и объединяют фигуры и пейзаж в великолепную историческую сцену, сочетающую черты реализма и романтизма. Благодаря этому картины становятся подлинно эпическими полотнами.

Известный искусствовед Инь Шуанси писал: «В истории развития китайской реалистической живописи романтический компонент был больше, чем реалистический, начиная с “Церемонии основания нации” и заканчивая картинами “Пять героев горы Булоу”, “Поездка председателя Мао в Аньюань” и “Взятие президентского дворца”. Китайская реалистическая живопись всегда была наполнена революционным, идеалистическим и романтическим настроением» [5, с. 55]. Искусство масляной живописи Су Гаоли — это реализм с романтическими чертами, на более высоком уровне выражающий «подлинный характер» эпохи, в которую жил художник. Эта «реальность», как говорит Курбе, и является правдой жизни, а не той фотографической правдой, которая делает акцент на чувственном восприятии, отчужденном от сознания живописца. В своем «Манифесте реализма» он провозглашал: «Я представляю обычаи, идеалы и облик эпохи, которую вижу. Проще говоря, создаю живое искусство, исходя из собственных представлений не только как художника, но и как человека...» [6, с. 40].

Начиная с 1990-х годов Су Гаоли посвящает себя преподаванию на факультете масляной живописи в Центральной академии изобразительных искусств, его многочисленные ученики стали выдающимися мастерами. В этот период Су Гаоли больше не пишет масштабных живописных полотен, а концентрируется на изучении простых образов и создании пейзажей родного края, обогащая их духом современности, с одной стороны, и неповторимым колоритом китайского искусства, с другой. Художник долгое время жил в сельской местности Тайхана, изображая ее историю и обычаи. Такой была и его последняя картина (рис. 12).

Список источников

1. 范迪安. 写生作品的时代风貌—苏高礼的油画艺术. 中国美术馆. 2007 (8). P. 62 [Фань Диан. Стиль этюдных работ эпохи — искусство масляной живописи Су Гаоли // Национальный художественный музей Китая. 2007. № 8. С. 62].
2. 韩立伟著. 我爱家乡美. 山西人民出版社. 2014年9月 [Хань Ливэй. Я люблю красоту своего родного города (стремление профессора Су Гаоли к китаизации масляной живописи). Шаньси: Народное издательство Шаньси, 2014. 228 с.].
3. 迟轲主编. 西方美术理论文选. 四川美术出版社, 1993年 [Избранные очерки по теории западного

Во время творческих экспедиций Су Гаоли в ходе неустанных поисков и живописной практики сформировался его художественный стиль, для которого характерны высокое качество исполнения, простота и цельность, богатая национальная специфика и дух сельской жизни — уникальное сочетание реального и идеального, обыденного и возвышенного.

Заключение

Анализируя творческий путь Су Гаоли, мы ясно видим, что его работы имеют четкую тематику, лаконичное композиционное построение, яркий, насыщенный колорит. Особенно этим отличаются его произведения с видами Тайхана. Высоко оценивая искусство художника, Ду Ли отмечает: «При взгляде на картины Су Гаоли зачастую можно не увидеть его мастерства, которое как бы растворяется в образе. Его стиль естественен и прост, что и создает эстетическую ценность его произведений. Его картины отличаются непосредственностью, лиризмом, исполненным доброты и великодушия» [7, с. 64]. Выступая на симпозиуме по литературе и искусству, генеральный секретарь Си Цзиньпин подчеркнул, что литературное и художественное творчество новой эпохи должно «глубоко укорениться в жизни и в народе»², а, как заметил Чжун Хань, искусство Су Гаоли — «это то, что возникло из корней китайского народа, земли, истории, собственного сердца, жизни»³. Ду Цзянь, утверждавший, что Су Гаоли — это воплощение «честного, искреннего мастерства», действительно уловил главное: он не только как художник, но и как сын Тайхана с широкими гуманистическими взглядами создал своей кистью яркие произведения подлинно китайского искусства, плоть от плоти истории, культуры и природы своей страны.

² 习近平. 让“深入生活、扎根人民”成为新常态. 人民日报. 2015, 年1月8日, 第一版. P. 1 [Си Цзиньпин. Пусть станет нормой концепция «Углубляясь в жизнь — укореняясь в народе» // Жэньминь Жибао. 2015, 8 января. С. 1].

³ 刘杰. 浅谈苏高礼先生的太行山写生作品. 中央美术学院硕士论文. 中国知网2016年第08期. P. 4 [Лю Цзе. К вопросу об особенностях этюдов горы Тайхан Су Гаоли : магистерская диссертация Центральной академии изобразительных искусств // Китайская сеть знаний. 2016. № 8. С. 4].

- искусства / под ред. Чи Кэ. Сычуань: Издательство изобразительных искусств Сычуани, 1993].
4. 戴士和. 本色农民—读苏高礼先生的农民肖像. 美术研究. 2006 (3). P. 12–14 [Дай Шихэ. Настоящие крестьяне: изучая портреты крестьян работы Су Гаоли // Искусствоведение. 2006. № 3. С. 12–14].
 5. 殷双喜. 太行之子—苏高礼的油画艺术. 美术家. 2007年8月. P. 54–59 [Инь Шуайси. Сын горы Тайхан. Искусство масляной живописи Су Гаоли // Художник. 2007. № 8. С. 54–59].
 6. 库尔贝. 写实主义宣言 (1885年). 转引自. 西方美术理论文选. 2020年 [Курбе Г. Манифест реализма // Избранные очерки по теории западного искусства / под ред. Чи Кэ. Сычуань: Издательство изобразительных искусств Сычуани, 1993].
 7. 杜健. 欣赏苏高礼的写生作品. 美术. 2000 (9). P. 64–65 [Ду Цзянь. Исследование этюдов Су Гаоли // Изобразительное искусство. 2000. № 9. С. 64–65].

References

1. Fàn Dì'ān. Xiěshēng zuòpǐn de shídài fēngmào — Sū Gāolǐ de yóuhuà yìshù. Zhōngguó měishù guǎn. 2007 (8). P. 62 [Fan Di'an (2007) 'Sketching works of the times — Su Gaoli's oil painting art', *National Art Museum of China*, (8), p. 62]. (In Chin.)
2. Hán Liwěizhe. Wǒ ài jiāxiāng měi. Shānxī: Shānxī Rénmín chūbǎn shè, 2014 [Han Liwei (2014) *I love the beauty of my hometown (Professor Su Gaoli's commitment to the sinicization of oil painting)*. Shanxi: Shanxi People's Publishing House]. (In Chin.)
3. Chí Kē zhǔbiān. Xīfāng měishù lǐlùn wénxuǎn. Sìchuān: Sìchuān měishù chūbǎn shè, 1993 nián [Chi Ke (ed.) (1993) *Anthology of Western art theory*. Sichuan: Sichuan Fine Arts Publishing House]. (In Chin.)
4. Dài Shìhé. Běnsè nóngmín — dú Sū Gāolǐ xiānshēng de nóngmín xiàoxiàng. Měishù yánjiū, 2006 (3). P. 12–14 [Dai Shihe (2006) 'Natural Peasants — Reading Su Gaoli's portraits of peasants', *Měishù yánjiū = Art Research*, (3), pp. 12–14]. (In Chin.)
5. Yīn Shuāngxǐ. Tàixíng zhīzǐ — Sū Gāolǐ de yóuhuà yìshù. Měishù jiā. 2007 nián 8 yuè. P. 54–59 [Yin Shuangxi (2007) 'Son of Taihang — Su Gaoli's oil painting art', *Měishù jiā = Artist*, (8), pp. 54–59]. (In Chin.)
6. Kù ěr bèi. Xiěshí zhǔyì xuānyán (1885 nián). Zhuǎn yǐn zì: Xīfāng měishù lǐlùn wénxuǎn, 2020 nián [Courbet, G. (2020) 'Manifesto of Realism', in Chi Ke (ed.) *Anthology of Western art theory*. Sichuan: Sichuan Fine Arts Publishing House]. (In Chin.)
7. Dù Jiàn. Xīnshǎng Sū Gāolǐ de xiěshēng zuòpǐn. Měishù. 2000 (9). P. 64–65 [Du Jian (2000) 'Appreciating Su Gaoli's sketches', *Měishù = Art*, (9), pp. 64–65]. (In Chin.)

Информация об авторах

Хуан Юаньпэн, аспирант, Департамент искусств и дизайна Школы искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация, 861121819@qq.com, <https://orcid.org/0000-0002-9326-9126>.

Вэй Цзе, аспирантка, Департамент искусств и дизайна Школы искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация, 237934983@qq.com.

Information about the authors

Huang Yuanpeng, Postgraduate Student, Department of Arts and Design of the School of Arts and Humanities, Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation, 861121819@qq.com, <https://orcid.org/0000-0002-9326-9126>.

Wei Jie, Postgraduate Student, Department of Arts and Design of the School of Arts and Humanities, Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation, 237934983@qq.com.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 05.09.2022; одобрена после рецензирования 29.11.2022; принята к публикации 19.12.2022.

The article was received by the editorial board on 05 September 2022; approved after reviewing on 29 November 2022; accepted for publication on 19 December 2022.



Научная статья

УДК 6.03/09

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.015

Николай Грицюк и Константин Черных: к вопросу о художественных стратегиях в позднесоветском искусстве



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 анализируются творческие стратегии новосибирских художников Н.Д. Грицюка (1922–1976) и К.А. Черных (1923–1968) в контексте тенденций позднесоветского искусства. В условиях нормативного дискурса художественная стратегия Н.Д. Грицюка имела двойственный характер. С одной стороны, он выстраивал траекторию поведения, ограниченную установками официального искусства: состоял в Союзе художников и пользовался его преимуществами (коллективные и персональные выставки, пленэры, творческие поездки), в начале творчества (конец 1950-х — начало 1960-х гг.) обращался к конъюнктурным сюжетам и темам (образу современного города, индустриальным мотивам). С другой стороны, создавал невидимые для публики гротески («грицюковины») — каракули и почеркушки в альбомах и блокнотах, ставшие для художника полем свободного самовыражения, которые во второй половине 1960-х гг. переросли в абстрактные композиции без названий, зачастую не выставляемые на публичных площадках, но демонстрируемые в пространстве мастерской для узкого круга из «своих». К.А. Черных, в отличие от Н.Д. Грицюка, был непрофессиональным, самодеятельным художником. Его маргинальное положение в обществе позволяло свободно обращаться к неожиданным темам, техникам и приемам: древнерусская проблематика, библейские сюжеты, карнавальное творчество, протоперформансы, коллажи. Выбранная стратегия художественного и повседневного антиповедения сближает его творчество с искусством аутсайдеров. Реализация в художественном сообществе Новосибирска в 1960–1970-х гг. двух разных творческих стратегий — сознательного, намеренного двоемыслия и антиповедения-юрродствования — отражает сложное внутреннее устройство позднесоветского искусства, по сути своей многослойного, не ограниченного оппозицией «официального» и «неофициального».

Ключевые слова: Н.Д. Грицюк, К.А. Черных, художественная стратегия, неофициальное искусство, позднесоветское искусство

Для цитирования: Чимитов В.Н. Николай Грицюк и Константин Черных: к вопросу о художественных стратегиях в позднесоветском искусстве // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 198–213. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.015>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/934>

Original article

Nikolay Gritsyuk and Konstantin Chernykh: on the issue of artistic strategies in late Soviet art

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 analyses the creative strategies of Novosibirsk artists N.D. Gritsiuk (1922–1976) and K.A. Chernykh (1923–1968) in the context of trends in late Soviet art. Under the conditions of normative discourse, N.D. Gritsiuk's artistic strategy had a dual nature. On the one hand, he built a trajectory of behaviour limited by the guidelines of official art: he was a member of the Union of Artists and enjoyed its preferences (collective and solo exhibitions, open air events, art trips), at the beginning of his career (late 1950s — early 1960s), he turned to conjunctural plots and themes (the image of the modern city, industrial motifs). On the other hand, he created grotesques (“gritsiukoviny”) that were invisible to the public — scribbles and improvised drawings in albums and notebooks, which became a field of free self-expression for the artist. In the second half of the 1960s, they evolved into abstract compositions without titles, often not exhibited in public, but shown in the studio space for a small circle of “insiders”. K.A. Chernykh, unlike N.D. Gritsyuk, was a non-professional, amateur artist. His marginal position in society allowed him to freely turn to unexpected themes, techniques and methods: Old Russian themes, biblical subjects, carnival art, proto-performances, and collages. His chosen strategy of artistic and everyday anti-behavior brings his work closer to the art of outsiders. The implementation in the art community of Novosibirsk in the 1960s — 1970s two different creative strategies — conscious double-mindedness and anti-behavior — reflects the complex internal structure of late Soviet art, inherently multi-layered, not limited to the opposition of official and unofficial.

Keywords: Nikolay Gritsyuk, Konstantin Chernykh, artistic strategy, unofficial art, late Soviet art

For citation: Chimitov, V.N. (2022) ‘Nikolay Gritsyuk and Konstantin Chernykh: on the issue of artistic strategies in late Soviet art’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 198–213.

doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.015. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/934> (In Russ.)

Введение

В современной искусствоведческой практике при анализе нонконформистского направления в позднесоветском искусстве часто используется социологическое понятие «стратегия». А.К. Флорковская [1], Е.А. Бобринская [2], Е.В. Зайцева [3], применяя социокультурный подход, пытаются понять и объяснить, каким образом неофициальная художественная среда избегала установок соцреалистического канона и уклонялась от навязываемой официальными идеологами нормы публичного поведения. При этом значение термина

«стратегия» при анализе творчества художников-нонконформистов критиками и искусствоведами раскрывается крайне редко, и до сих пор отсутствует его определение. Также не выявлены отчетливые границы его применения к специфическим художественным процессам, индивидуальным творческим биографиям художников 1950–1980-х гг., их авторским стилям и методам.

Нонконформистские тенденции были характерны не только для столичного, но и для регионального искусства. При этом явление нонконформизма в регионах искусствоведами анализируется

преимущественно с эстетических позиций. Т.В. Бабикова [4], Т.С. Коробейникова [5], М.Г. Чурилов [6], Т.П. Жумати [7] выделяют изобразительные и выразительные приемы художественного языка автора, определяют степень радикальности формальных экспериментов на фоне сюжетно-ориентированного соцреалистического искусства. Пытаясь расширить рамки региональных исследований, мы рассмотрим творческие биографии новосибирских художников Н.Д. Грицюка и К.А. Черных в контексте социокультурной ситуации 1960–1970-х гг., акцентируя внимание на их творческих стратегиях.

В качестве методологического основания мы применяем теоретическое положение, выдвинутое К. Burke: «Всякое художественное или критическое сочинение... избирает какую-то стратегию по отношению к ситуации» [8, р. 14] (*перевод наш.* — *Прим. В. Ч.*). Иными словами, художественное произведение с воплощенной авторской идеей «представляет собой ответ на вызов, исходящий от той ситуации, в которой оно появилось» [9, с. 7]. Таким образом, феномен художественной стратегии нас интересует с точки зрения его внутренней обусловленности определенной социокультурной ситуацией, исходящими от нее вызовами, т.е. в его структурной зависимости от характера взаимоотношений художественной среды и общества.

Феномен стратегии можно рассматривать «как соотнесение художником себя с полем искусства во всей сложности отношений художественной формы с системой репрезентации, теорией искусства, философией, идеологией, биографией художника, общественно-политическими задачами и историческими процессами» [3, с. 9]. Исходя из этого тезиса мы сконцентрируемся скорее не на способах избегания Н.Д. Грицюком и К.А. Черных устоявшегося эстетического канона (в плоскости эстетической, касающейся природы искусства, творческой лаборатории, творческого мышления), а на выборе ими тех или иных траекторий художественного поведения, обусловленных, по сути, специфическим социокультурным пространством 1960–1970-х гг.

Николай Грицюк: избегание нормы

Вокруг проблемы художественной стратегии выстраивает биографию Н.Д. Грицюка его близкий друг, журналист З.М. Ибрагимов [10]. Используя материалы из исследований П.Д. Муратова и В.С. Манина, воспоминаний друзей и почитателей творчества Грицюка, его писем, она в своей книге пытается интуитивно определить границы его творческой свободы и выявить свидетельства конфликта с господствующим эстетическим канонам.

Так, в начале книги З.М. Ибрагимов обстоятельно реконструирует проблему выбора учебного

заведения, вставшую перед молодым фронтовиком в 1946 году: «...Что именно выбрать, какому вузу доверить себя на пять лет, чтобы не только диплом о высшем образовании получить, но и само это образование — по высшему классу? <...> Его выбор должен быть точным» [10, с. 27]. Отбросив мысль о возможном обучении в институте имени В.И. Сурикова, Грицюк поступает в Московский архитектурный институт, однако «пары месяцев оказалось достаточно, чтобы понять — попал не туда. <...> Ему стало тоскливо, и он... оказался в Текстильном. Чем поначалу смутил домашних. Несерьезный какой-то вуз. Девичий. Тряпичный какой-то. Почему не Художественный институт имени В.И. Сурикова? Домашним объяснил — побоялся. Подготовки никакой, провалит экзамен на “настоящего художника”» [10, с. 27].

Выбор Текстильного института вместо суриковского З.М. Ибрагимов пытается объяснить, опираясь на соображения П.Д. Муратова. Суриковский институт в воображении З.М. Ибрагимовой и П.Д. Муратова предстает столичным образцовым вузом, являющимся олицетворением выхолощенных стандартных установок. Преподавание в «каноническом вузе» (по Ибрагимовой) направлено на выработку у студентов умений и навыков создания большой тематической картины «с развитым в повествование сюжетом» (по Муратову), в процессе обучения акцентируется внимание на ведущих жанрах (умение писать портреты), неизменным условием выдвигается содержательная и формальная законченность произведения. З.М. Ибрагимов заключает: «Суриковский институт низвел бы индивидуальность Грицюка к уровню среднему (и серому), обрекая прописными требованиями содержания — в ущерб эстетике. <...> Трудно представить Николая Демьяновича отказавшимся от себя (и от Живописи в его понимании) в угоду востребованному стандарту» [10, с. 27]. В свою очередь, Текстильный институт, который Грицюк успешно окончил в 1953 г., «“девичий”, “легкопромышленный”, “прикладной” вуз мог позволить себе в занятиях живописью дистанцироваться от идеологического официоза. Не запрещать творческий эксперимент, а знакомить своих питомцев с художественными поисками дореволюционной России. К ним Текстильный был равнодушен не только из крамольного любопытства к закрытым запасникам. В этом институте — волею судеб — сохранялась живая связь времен, разорванных историческими катаклизмами» [10, с. 27–28]. В 1950-е гг. трансляция и восстановление художественной памяти о живописной культуре эпохи авангарда в художественных институтах прикладной направленности осуществлялись благодаря преподавателям, чьи непоколебимые взгляды на творчество сформировались

в 1910–1920-е годы. В Текстильном значимой фигурой являлись А.В. Куприн (бывший бубноволетовец и экспериментатор от живописи) и В.В. Почиталов (ученик А.В. Шевченко, прошедший формальную школу ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН). Творческие биографии этих художников являются ярким примером выбора в иерархически выстроенном нормативном искусстве 1930–1950-х гг. особого третьего пути, когда сохранение прежних живописных идеалов становится возможным исключительно в периферийных пространствах. Такими пространствами символической свободы стали: преподавание в периферийных по социальной значимости учебных заведениях, занятие прикладными сферами творчества, увлечение непопулярными видами и техниками изобразительного искусства, художественная деятельность на окраинах страны. З.И. Ибрагимова в итоге заключает: «Обретение Школы Грицюком — за это высшему образованию можно и простить периферийный адрес “Текстильный институт”» [10, с. 29].

Стратегия дистанцированного существования по отношению к официальной идеологии проявилась уже в раннем творчестве Грицюка (1950-е — начало 1960-х гг.) в виде сформировавшегося в годы обучения интереса ко всему, что занимает периферийное положение в иерархической системе сюжетно и тематически ориентированного советского изобразительного искусства. Так, художник работает преимущественно в жанре городского пейзажа, который в соцреалистическом каноне традиционно занимал проигрышные позиции, поскольку ведущими жанрами эпохи были тематико-сюжетные и исторические картины. Грицюк выбирает специфическую технику письма — акварель, относящуюся к графике, что автоматически определяло ее периферийное положение в иерархии видов искусства.

Возникла парадоксальная ситуация. Представители власти от искусства, выстроившие «иерархизированную пирамиду художественных жанров» [11, с. 138], упускали из виду художников, работавших на периферии. Такие обстоятельства позволили Грицюку развить в городском пейзаже и в акварели нетривиальные приемы и техники. При этом даже в периферийных в жанровом и видовом значении акварельных листах рубежа 1950–1960-х гг. художник не отступает от задачи реализовывать актуальные для своего времени темы и сюжеты: он воспекает индустриализацию и процессы обновления городского пространства, размышляет об уходящей натуре, старом быте некогда провинциального Новосибирска, фиксирует современную городскую повседневность, сюжеты из которой наполняет оптимистической

интонацией. Поэтому выглядит странным, что вовлеченность Грицюка в актуальную повестку не защищала его от негативной критики в местных периодических изданиях рубежа 1950–1960-х годов. Так, некоторую долю сомнения у журналистов вызывал выбор акварелистом жанра пейзажа. В газетной заметке 1959 г. вскользь высказывается следующая мысль: «Может быть, правомерны в какой-то степени упреки в том, что художник не торопится создавать широкие, крупномасштабные полотна»¹.

Умеренные в плане пластических экспериментов и живописных вольностей романтические городские мотивы и сюжеты сменяются в первой половине 1960-х гг. смелыми образными и выразительными решениями, в которых обнаруживается интерес Грицюка к искусству авангарда. Акварелист в мотиве древнерусской архитектуры переосмысливает художественные открытия А.В. Лентулова, А.В. Куприна, примитивистов, а на материале индустриального ландшафта исследует творческий метод П.Н. Филонова. Именно такие эксперименты Грицюка с формой, несмотря на то что его творчество оценивалось и художественным сообществом, и зрителями преимущественно в положительном ключе, подвергались негативной критике. В 1966 г. в газетной заметке З. Каганов высказывается следующим образом: «Новые сюжеты, новое содержание требуют новых форм. Поиски новых форм привели на западе к уродству, дикости. Н.Д. Грицюк в своих поисках “не левачит”, “не загибает” в сторону абстракционизма, оставаясь реалистом, хотя известные элементы формализма присущи его некоторым работам»².

Несмотря на активную вовлеченность Грицюка в официальную повестку — он пользовался преимуществами Союза художников, участвовал в официальных выставках, печатался в газетах, ездил на творческие дачи, общался с профессиональным художественным сообществом, создавал произведения на актуальную проблематику, — его творческие открытия вызывали у зрителей и критики некоторую долю смущения и даже недовольства из-за явного отклонения от программы официального искусства.

О глубине переживаний художника, внутренне сопротивляющегося иерархической системе, может свидетельствовать его письмо супруге в августе 1960 г.: «Я жив. И, наверное, буду жить. Правда, живу, не как все живут, а живу ассоциациями, мечтами о возможном и невозможном... В работе у меня сейчас нет какой-то собранности. Ты знаешь мою анархичность, тебе, правда, это трудно понять, но ты, кажется, уже давно примирилась с этим фактом. Я давно понял,

¹ Мельников Е. Одухотворенные мелочи // Советская Сибирь. 1959. 26 апреля.

² Каганов З. Акварели Николая Грицюка // Вечерний Новосибирск. 1966. 15 апреля.

что всё, что я делаю, это пусто, на потребителя, без особой концепции, определенного взгляда на жизнь, работал, а получилась отрывка прошлого. Но ведь как хочется работать по-настоящему. Но ведь настоящее нужно знать. Нужно быть убежденным и, главное, — не принимать на веру все замечания. Критика в нашем деле — довольно банальная вещь. Я говорю о «критике», которая у нас бытует. Так или иначе, у меня всегда есть вера, что я всё-таки что-то сделаю. Я, кажется, залез в дебри, и мне будет трудно выбраться, оставляю это пока при себе... То, что я делаю, видишь ли, я бы сказал, что это вопрос подсознательного чувства» [10, с. 64]. Откровенный отрывок очерчивает рисунок будущей программы художника, для которого важными станут не пластические эксперименты с живописью в духе авангардных художников и не мотивы обновленческих процессов в современном городе, решенные в духе постимпрессионистов, а «подсознательные чувства» и смутные ассоциации, которые, по мнению Н.Д. Грицюка, наиболее полно отражают настоящее время со всеми его противоречиями и тревожной атмосферой.

В контексте нашего исследования существенным является откровение Грицюка по поводу внутренней трансформации художественного мышления и приближения к новому языку подсознательной природы, который он «оставляет пока при себе». Речь, очевидно, идет об «импровизационных рисунках», возникающих случайно, стихийно в небольших блокнотах, на полях книг и путевых альбомов, в качестве автографов раздариваемых друзьям и знакомым, ставших в итоге для Грицюка полем свободного самовыражения в условиях нормативной действительности (об истоках формирования гротескных образов в поэтике Грицюка см. [12]). Представляя собой невидимое для публики творчество, эти небольшие «гротески» постепенно превращались в большие фантазмагорические полуабстрактные композиции без названий, которые художник, вероятно, старался не выставлять публично, демонстрируя их в первую очередь своим близким и друзьям. При этом к концу 1960-х гг. некоторые беспредметные композиции дозированно выставлялись на официальных тематических выставках, чередуясь с натурными городскими сериями и на первый взгляд доступными для зрительского восприятия намеренно китчевыми фольклорными мотивами праздничной Москвы (рис. 1). В.С. Манин пишет об одной из последних персональных выставок, открытой в Таллине в 1975 г., на которой художник «отважился выставить свои беспредметно-декоративно-яркие и цветонапряженные

работы» [13, с. 47] (*курсив наш. — Прим. В. Ч.*). Осторожность Грицюка вполне объяснима, если иметь в виду содержание газетных заметок 1960-х гг. о его выставках, в одной из публикаций читаем: «В то же время на своей московской выставке Н. Грицюк показал две-три экспериментальные работы. Желая, очевидно, выразить “очищенную” эмоциональность, настроение как таковое, он пошел по неверному пути сочинения полуабстрактных композиций... и потерпел неудачу»³. Как видим, Грицюк, будучи официальным художником и какое-то время даже исполняющим обязанности председателя Союза художников (1964–1965), умудрялся создавать и фантазмагии, и абстрактные композиции, представляющие собой, по сути, зашифрованные безымянные послания, в которых было заложено индивидуальное отношение автора ко многим противоречивым политическим событиям своего времени, переживание накаленной атмосферы переломных 1960–1970-х гг., ощущение надвигающейся катастрофы, выраженное в хаотических нагромождениях гибридных форм и предметов в пространстве гротескных композиций (рис. 2; о природе абстрактных композиций Грицюка см. [14]).

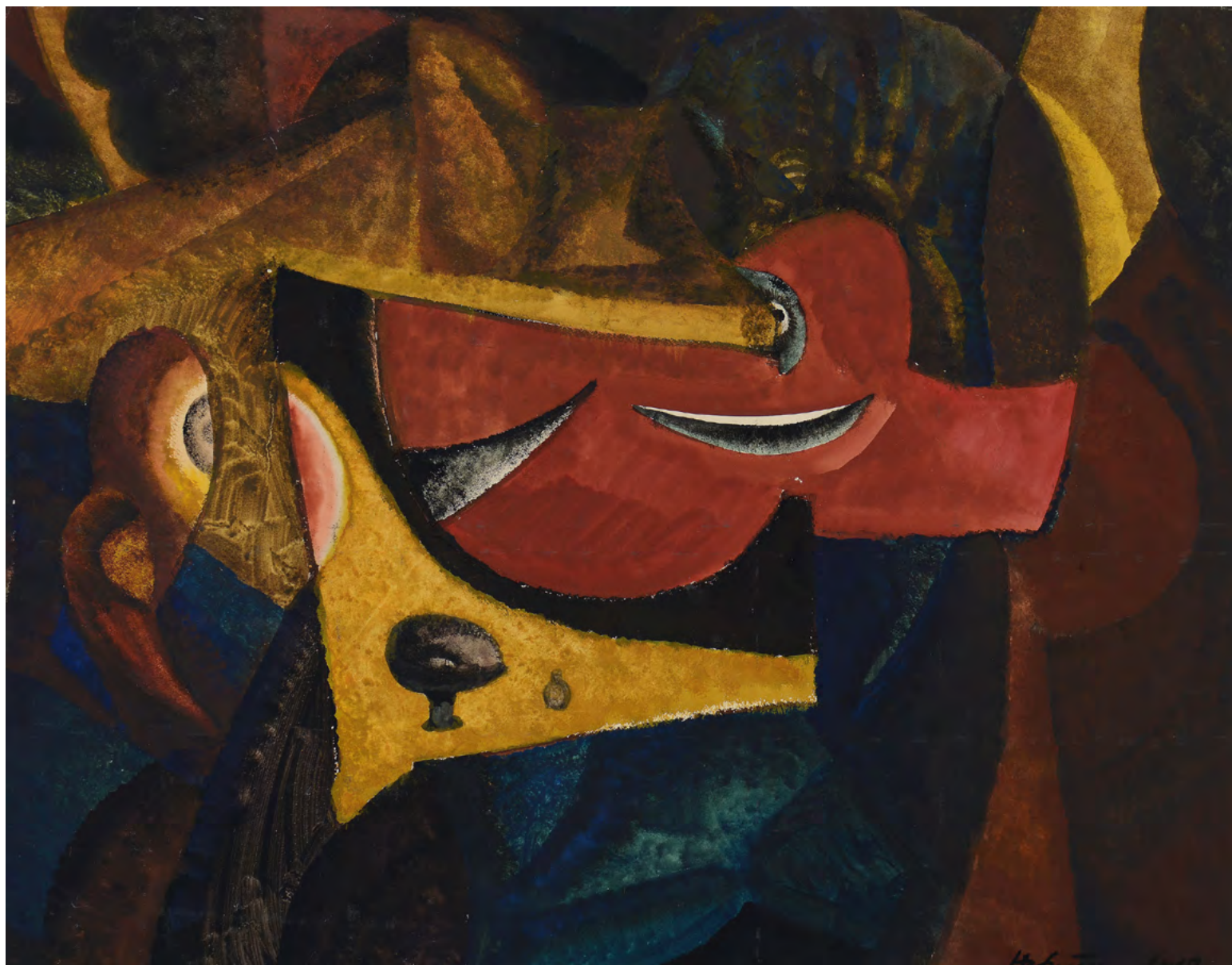
В воспоминаниях З.М. Ибрагимовой творческая биография мастера разворачивается на фоне общей социокультурной ситуации раздвоенности советского общества — на официальную и неофициальную его части — в послевоенный период. Поэтому Грицюк представлен З.М. Ибрагимовой в образе трагического художника, сопротивляющегося официальной доктрине внутренне и в своем творчестве. Его произведения регулярно подвергались критике со стороны зрителей и представителей официальной власти. Публику не устраивала его живописная свобода, страсть к пластическим экспериментам, игнорирование ведущих для нормативного дискурса жанров, видов и тем.

Однако, если обратиться к публичному поведению Грицюка, можно увидеть, как в нем проявляется не только сопротивляющаяся система натура, но и стратегия сознательного уклонения от нормы. В своем творчестве художник прибегает к стратегии двоемыслия. Этот сознательный, а может, и стихийный выбор, основанный на личных предпочтениях автора, наиболее отвечающих его темпераменту, и специфические жизненные обстоятельства позволили ему реализоваться в искусстве, выпадающем из официального метода. Здесь допустимо говорить о сознательном уходе Грицюка от канона социалистического реализма и намеренном существовании на периферии советской действительности.

³ Михайлова А. Многообразие в искусстве социалистического реализма // Коммунист. 1964. № 5.

1. **Н.Д. Грицюк.**
Ярмарка.
1972.
Бумага, темпера.
79,2 x 60.
Новосибирский
государственный
художественный музей





2. **Н.Д. Грицюк.**
Без названия.
1969.
Бумага, акварель,
темпера.
58,7 x 74,3.
Новосибирский
государственный
художественный музей

Константин Черных: отклонение от нормы

Характерным явлением позднесоветского искусства, помимо концептуалистских открытий московских нонконформистов и нетривиальных по отношению к нормативному дискурсу произведений художников полуофициального круга (в том числе и Н.Д. Грицюка), является творчество художников-аутсайдеров. Маргинальное положение А.Т. Зверева и В.Я. Ситникова (Москва), В.Ф. Капелько и А.Г. Поздеева (Красноярск), Е.М. Малахина (Букашкина) (Свердловск) и других в культурном пространстве 1950–1980-х гг. является существенным препятствием в исследовании их творчества не только в официальном, но и в неофициальном контексте. На наш взгляд, попытки вписать творческие открытия аутсайдеров в рамки одного направления или группировки непродуктивны, поскольку за их произведениями и стратегиями скрывается множество парадоксов социального характера, вероятно, вызванных у одних — лиминальным, пограничным состоянием,

у других — тотальным социальным и художественным антиповедением.

Если отбросить политические коннотации и эстетические притязания в анализе и обратить внимание на повседневное поведение неординарных региональных художников, можно увидеть, как настойчиво в нем проявляются их нонконформистские устремления, альтернативность мышления, радикальный вызов окружающей нормативной действительности. Это иллюстрирует, с одной стороны, неоспоримость бинарности позднесоветского художественного пространства, традиционно осмысляемого через конфликты и столкновения официального и неофициального полюсов, а с другой — его множественную и дискретную социальную структуру, внутренний плюрализм художественных взглядов и принципов. Отклонение от нормы как ведущая поведенческая стратегия характерна и для новосибирского художника-самоучки К.А. Черных. Необходимо иметь в виду, что порождаемые

художниками-аутсайдерами образы обусловлены специфичностью их биографий, их маргинальным образом жизни, стимулами, исходящими из окружающей социокультурной ситуации. Поэтому в нашем исследовании мы не будем подробно анализировать поэтику Черных, а рассмотрим его поведенческую стратегию в контексте социокультурного пространства Новосибирска.

В очерке Д.В. Черных, племянника художника, подробно описывается позиция графика в социальном пространстве Новосибирска 1950–1970-х гг., реконструируется образ художника-аутсайдера, своим антиповедением выпадающего из рамок нормативной повседневности. Воспоминания Д.В. Черных являются важным материалом, позволяющим выявить поведенческую модель Константина Черных.

В начале очерка Д.В. Черных описывает период взросления художника, выявляет истоки формирования личностных качеств, определивших его дальнейшую жизнь. В пятнадцатилетнем возрасте К. Черных исключили из школы «за избыточную независимость»: «Освободившись, таким образом, от “системы”, Константин работал где и кем придется (кочегаром, в артели), не помышляя о долговременном устройстве своей жизни, и — рисовал!» [15, с. 19]. Осенью 1941 г. Черных призвали в армию, однако через несколько месяцев, в феврале 1942 г., признали непригодным к воинской службе по состоянию здоровья: его мучили бессонницы, вызванные перенесенной в детстве болезнью, последствия которой отразились на мозговой деятельности. После возвращения из госпиталя в Новосибирск К. Черных продолжал подрабатывать где придется и учился рисовать. Жизненные перипетии начинающего художника Е.П. Маточкин объясняет следующим образом: «Как известно, есть ранения физические, телесные, а бывают и психические. Черных, человек тонкой душевной организации, фактически стал инвалидом войны. Дома мучился бессонницей и засыпал только под утро» [16, с. 51–52]. Пунктирно выделенные искусствоведом ментальные нарушения Черных, очевидно, предопределили траекторию последующей социализации художника.

В 1943 г. началась многолетняя дружба Черных с театральным художником А.И. Морозовым (1926–1984), служившим в Новосибирском театре оперы и балета. С 1944 г. Черных стал работать художником-оформителем в городских театрах. В 1946 г. в течение нескольких месяцев проживал в Ленинграде и Москве, посещал столичные музеи и галереи. В Москве познакомился с венгерским живописцем-монументалистом и рисовальщиком Б.Ф. Уитцем (1887–1972), общение с которым послужило возникновению интереса к искусству Возрождения и формированию

футуристической манеры письма. В конце 1940-х гг. работал в новосибирском театре кукол, где познакомился со своей будущей женой М.Н. Вильям (1905–1981) — ссыльной из Москвы, художницей детской театральной игрушки. В 1949 г. у них родилась дочь Ольга. Однако этот брак был непродолжительным: после 1953 г. Маргарита с дочерью уехали в Москву, К.А. Черных изредка навещал их. «Обычно это происходило летом: Маргарита Николаевна с Олей выезжали в какую-нибудь подмосковную деревню, и Константин приезжал туда к ним», — вспоминает Д.В. Черных [15, с. 22].

Существование художника на обочине социальной и культурной жизни повлияло и на его творческую стратегию. В его невидимом для широкой публики графическом творчестве 1940–1950-х гг. преобладают крайне смелые и непривычные для своего времени темы и сюжеты: К.А. Черных создает образы арлекинов; увлекается древнерусскими мотивами и экзотическими восточными сюжетами, почерпнутыми из народных былин и сказок; исследует культуру африканских масок; погружается в миры античной мифологии. В условиях господства материалистических и позитивистских установок еще одним скрытым вызовом выглядит обращение Черных к теме ангелов, причем порой вписанных в современные городские реалии или идиллические деревенские ландшафты (рис. 3). Созданные в противовес соцреалистическому канону, вездесущие ангелы Черных олицетворяют посылаемую свыше благодать (рис. 4). Для самого автора они являются не просто символом, но реальным феноменом: «Помимо дара земного существует дар небесный. Вот почему ангелов видят не все, а лишь некоторые. Я абсолютно убежден в существовании ангелов» [цит. по: 16, с. 61–62].

В середине 1960-х гг. Черных увлекается христианской проблематикой, создает листы на сюжеты из Священного Писания: «Жены Мироносицы» (1966, рис. 5), «Бегство в Египет» (1968), «Вход в Иерусалим I» (1968), «Успение Пресвятой Богородицы» (около 1968) и др. «Однако в них нет уже былой ангельской просветленности; всё полно тяжелых трагических предчувствий. Графика линий стала острой, цвет — напряженным», — отмечает Е.П. Маточкин [16, с. 65]. Сам же художник пишет: «Я страдал от того, что был чужд самому себе. Но теперь я вновь узнаю себя, потому что люблю храмы и города родной земли и людей, на земле живущих. Как хорошо быть всего лишь человеком, осознающим всемогущего Бога» [цит. по: 16, с. 65].

«Пороговое» существование в институционализированной среде 1950-х гг. привело, вероятно, к парадоксальному опережению Константином Черных развития отечественного искусства в контексте религиозных поисков (метафизические



3. **К.А. Черных.**
Явление ангелов.

1960-е.

Бумага, тушь.

20,5 x 28,6.

Новосибирский
государственный
художественный музей

откровения М.М. Шварцмана и В.В. Стерлигова приходится на 1960–1970-е гг.). Невозможность участия в официальных выставках закономерным образом повлияла на немислимую для того времени свободу самовыражения графика, ставшую реальной исключительно в пространстве андеграунда: Черных жил в небольшой комнате в доме для политкаторжан и работал исключительно по ночам. Маргинальное положение в официальном художественном сообществе привело его к явному игнорированию принципа выставочной репрезентативности произведений. В итоге его работы представляли собой, скорее, маргиналии, случайные зарисовки, дополненные сокровенными рассказами о жизни (проповедями) и в совокупности друг с другом составившие облик творца, устремленного своим внутренним взором в иррациональные миры. Согласимся с высказыванием, что «художник “из глубинки” может позволить себе быть дилетантом и чудачком, ломать стереотипы, иронизировать и придумывать своих Небесных водолазов» [17, с. 205].

В начале 1960-х гг. вокруг персоны Константина Черных формируется сообщество из почитателей его творчества — «неформальный кружок более молодых художников, которые относились к нему как к мэтру» [15, с. 26]. Д.В. Черных

подчеркивает: «Думаю, что молодых художников привлекал не только вдруг раскрывшийся талант Константина, но и его независимая позиция. Все они либо уже были, либо готовились стать членами Союза художников — то есть “входили в систему”. Константин в систему не входил. Он не был членом Союза художников и вряд ли когда намеревался им стать. Более того, после Театра кукол он, кажется, нигде не служил — работал только по подряду (его инвалидность обеспечивала формальную легитимацию такого статуса — что в советских условиях было немаловажно). Константин был “свободным художником” в точном смысле этих слов: ни с чем не конфликтовал и ничему не оппонировал, но и ни к чему не применялся — а просто, по завету отца, “делал то, к чему был призван”. Такая позиция не могла не привлекать» [15, с. 26]. Акцентируя внимание на притягательности Черных для начинающих художников, автор очерка объясняет это притяжение его нонконформистской позицией: график не был озабочен вопросом положения в обществе, не испытывал интереса к институциям, иерархиям, «системе». Феномен магнетизма Черных для узкого круга из «своих» можно объяснить и с точки зрения его «наивной» стратегии, если иметь в виду, что он прежде всего художник-аутсайдер.

4. К.А. Черных.

Ангел и паломники.

1960.

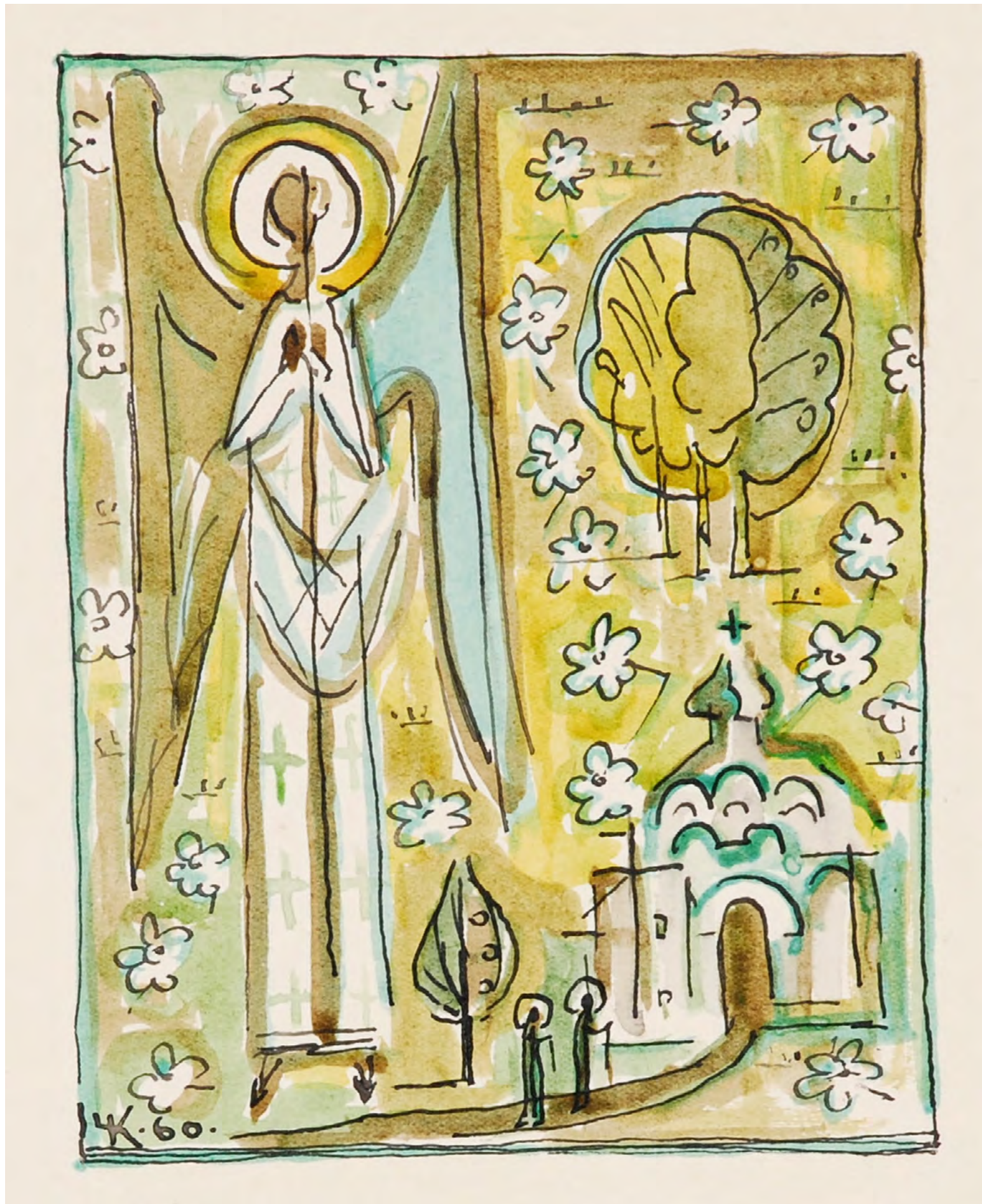
Бумага, тушь, акварель.

29,8 x 20,8.

Новосибирский

государственный

художественный музей





5. К.А. Черных.

Жены-мироносицы.

Около 1966.

Бумага, тушь, акварель.

17,5 x 27,5.

Новосибирский
государственный
художественный музей

Так, А.А. Суворова отмечает: «Неученый» художник, дарование которого оказалось сформированным вне системы официального советского искусства, мыслится как личность, свободная от государственных стратегий. Наивный язык искусства привлекает интеллектуалов как один из способов альтернативной индивидуальной стратегии. <...> Для человека, включенного в государственную систему культуры, науки, образования, интерес к наиву оказывается некоторой компенсацией внутренне противоречивого статуса принадлежности к официальной структуре» [18, с. 87]. В контексте проблемы поведения художников-аутсайдеров, альтернативного по отношению к официальной норме, интересно проследить, какие внешние формы поведенческого отклонения приобретало в творческой стратегии К.А. Черных.

Очерчивая психологический портрет художника, своим вызывающим и харизматичным поведением заметно выделявшегося в социальной среде Новосибирска, Е.П. Маточкин отмечает его компенсирующую притягательность для окружающей публики, зрителей, которые испытывают внутреннюю потребность к высвобождению потаенных эмоций и чувств, подавляемых в условиях

нормативной реальности. Привлекательными для публики оказываются его «незаскорузлая душевная чуткость и почти детская открытость» [16, с. 50]. Непосредственность мышления, наивность и при этом показная эпатажность, отмечаемые исследователями как существенные свойства личности К.А. Черных, на наш взгляд, являются внешними проявлениями бессознательно выстраиваемой художником стратегии антиповедения — неотъемлемой характеристики поведения юродивых в русском средневековом обществе, по Б.А. Успенскому [19].

В социальных и художественных стратегиях наиболее радикальных с точки зрения публичной репрезентации художников-аутсайдеров позднесоветского периода Н.А. Хренов [20], А.И. Шаклеева [21], Н.П. Рябчун и М.А. Москаленко [22] выделяют признаки восстановления практики юродствования — архаичной модели поведения, прочно вошедшей в российский менталитет и развивающейся не только в контексте религиозного мировоззрения Средневековья, но и в контексте светском, позитивистском Нового и Новейшего времени, причем «в своей секулярной форме

отчужденное от религиозной содержательности юродство, становясь светской формой поведения, направляется на обличение современного миропорядка» [21, с. 209]. Ключевым аспектом в социальном положении юродивых является их почитание и уважение в средневековом обществе, где они воспринимались как посредники между миром обыденным и божественным, сакральным.

Важно отметить, что авторитетом независимого художника Черных наделила публика, восхищающаяся его необычными творческими штудиями и неординарным поведением. Друзья графика и искусствоведы, лично с ним знакомые, в своих воспоминаниях трансформировали его образ в легендарную публичную личность, т.е. вывели его персону за пределы художественности и искусства. Такое превращение художника в «публичную личность» [20, с. 83] обусловлено не только богатым воображением близкого окружения, но и особенностями поведения К. Черных — художник испытывал потребность во всеобщем внимании к своей персоне, поэтому принимал активное участие в общих застольях и празднествах, превращающихся не без его помощи в карнавальное действо.

На вечеринках К.А. Черных вырезал из бумаги фигурки «чертиков» и веселые аппликативные поздравительные открытки, которые раздарили друзьям: они «вырезались... из темной бумаги и накладывались на лист контрастного тона. Их вид вполне оправдывает уменьшительно-ласкательный суффикс, но не корень прозвища: ничего бесовского в них нет, скорее есть что-то маскарадно-карнавальное. <...> “Чертики” стали изумительным средством светского времяпрепровождения и замечательными мелкими, ни к чему не обязывающими подарками» [15, с. 29]. Вырезанные художником из цветной бумаги «чертики» сами по себе вряд ли могут претендовать на целостное художественное высказывание, поскольку в первую очередь являются частью театрализованной акции, направленной на возникновение коммуникативной реакции у близкого окружения Черных — невольных зрителей или участников случайно возникшей и стихийной по своей природе перформативной практики. Отношение К.А. Черных к этому процессу, разумеется, было несерьезным — в одном из своих манифестов он сказал: «Я понял, что интеллект и талант нужны для дела, а для хорошего поведения в обществе — обаяние и юмор» [15, с. 28]. В намеренно несерьезной стратегии поведения художника можно найти черты, близкие поведению юродивых. Так, А.М. Панченко отмечает: «На людях юродивый надевает личину безумия, “глумится”, как скоморох, “шалует”. Всякое людное место становится для него сценической площадкой (поэтому юродство — явление

по преимуществу городское). Сборища притягивают юродивого, и он одинаково “шалует” и в кабаке, и в монастыре» [23, с. 105].

Потребность Константина Черных в зрелищной театрализации обыденного опыта, очевидно, свидетельствует о подсознательном стремлении к размыванию границ между художественной и повседневной реальностями. Процесс слияния пространств жизни и творчества в среде московских художников-концептуалистов выделяет Н.А. Приходько: «Разговоры и обсуждения, которые всегда сопровождали процесс восприятия художественных работ, теперь интегрируются в саму ткань произведения. В творчестве художников “московской концептуальной школы” произведение искусства больше не является автономным объектом, как, например, у “шестидесятников”, но, даже если оно и имеет материальную основу, его основное содержание находится в ментальном поле и представляет собой своего рода комментарий к существующей в публичной сфере системе образов и отношений» [24, с. 165].

Импровизированные домашние выставки для «своих» устраивали в 1960–1970-е гг. не только московские концептуалисты, но и, например, Грицюк, в специфической коммуникативной ситуации застолья или просмотра работ нарочито нивелировавший свое авторское «я» и выдвигавший на первый план фигуру зрителя, примеряющего на себя роль автора. Близкий друг художника А. Русов вспоминает: «Я сказал как-то, что в центре одной из его фантастических работ находится неприятно раздражающая глаз фигура. “Ну и что?” — в его голосе прозвучала досада. Я тотчас понял, что не стоило мне этого говорить. “Я убегу, если тебе так не нравится”, — то ли шутил он, насмешничал, то ли говорил серьезно — не всегда можно было понять» [25, с. 89]. Пристальное внимание Грицюка к коммуникативным практикам приводило к процессуальному развитию и планомерной образно-пластической трансформации предметного мотива, который заинтересовал художника. Этот мотив в различных вариациях становился частью абстрактного повествования в рамках серии или цикла. Общение в кругу «своих» трансформировалось у Н.Д. Грицюка (как и у К.А. Черных) в специфическую культурную практику, в которой творческое начало, интегрированное в жизнь художника и круга его друзей-зрителей, превращалось в оригинальное средство повседневного общения.

Выводы

В отдельных сферах позднесоветского искусства жизненные и художественные стратегии тесно переплетаются, сливаются и направляют траектории друг друга. В границах творческой

натуры художника и его биографии они включаются в единую и целостную стратегию жизнотворчества. Так, Черных, разрабатывая необязательные с точки зрения публичной репрезентативности «маргиналии» и «гротески», отражающие трансцендентальную проблематику, реконструируя свои сокровенные представления о мироздании в дневниковых заметках-проповедях, прибегая к перформативным практикам и протоакциям в ситуации дружеских застолий, в итоге создает такой образ авторского «я», в котором жизненное и художественное сливаются в одну стратегию уклонения от нормы, выразившуюся в практике юродствования.

Любопытно, что в исследованиях, выстроенных вокруг персон К.А. Черных и Н.Д. Грицюка по отдельности, рассматривается существование у каждого из них своего круга общения, в каждом из которых они выступают центральной фигурой притяжения. В действительности же и Грицюк, и Черных, помимо своих узких групп, входили в одно общее «карнавализованное» культурное сообщество Новосибирска, в котором занимали, по всей видимости, разные ниши и разные роли. Грицюк как официально признанный художник представлял стратегию осознанного ускользания от нормы, Черных же, будучи художником-аутсайдером, уклонялся от нормы под воздействием своего порогового состояния.

Список источников

1. Флорковская А.К. Феномен московского неофициального искусства позднесоветского времени: эволюция, социокультурный контекст, сообщества, стратегии, художественные направления : дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2018. 424 с.
2. Бобринская Е.А. Чужие? Т. 1. Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Бреус, 2013. 496 с.
3. Зайцева Е.В. Художественная стратегия московской концептуальной школы, 1970-е – 2000-е: проблемы, поиски, перспективы : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 227 с.
4. Бабилова Т.В. «Неофициальное» советское искусство Сибири // Эрнст Неизвестный и нонконформизм в искусстве СССР : материалы круглого стола к 90-летию со дня рождения Э.И. Неизвестного (Екатеринбург, 8 апреля 2015 г.) / ред. С.А. Корепанова и др. Екатеринбург: Квадрат, 2015. С. 137–144.
5. Коробейникова Т.С. Сибирский авангард как культурный феномен (на материале творчества художников 60–80-х гг. XX в.) // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 352. С. 70–73.
6. Чурилов М.Г. Творчество лидеров неофициального искусства Сибири в контексте тенденций нонконформизма // Седьмые искусствоведческие Снитковские чтения : сборник материалов XV Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 60-летию Государственного художественного музея Алтайского края и 90-летию Л.И. Снитко (Барнаул, 11–12 декабря 2019 г.) / ред. Н.С. Царёва, Л.В. Корникова, Т.В. Трояновская. Барнаул: Алтайский дом печати, 2018. С. 193–201.
7. Жумати Т.П. Художественный андеграунд 1960–1980-х гг.: столицы и провинция // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2005. № 2. С. 173–182.
8. Burke K. The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1941. 486 p. URL: <https://archive.org/details/philosophyoflite00inburk/page/n11/mode/2up> (дата обращения: 01.10.2022).
9. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 352 с.
10. Ибрагимова З.М. «Я пишу настроения». Николай Грицюк и его живопись. Новосибирск: Харменс, 2005. 204 с.
11. Голомшток И. Соцреализм и изобразительное искусство // Соцреалистический канон / под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 134–145.
12. 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>.
13. Манин В.С. Фантасмагории // Николай Грицюк. Человек и художник : сборник / сост. В.Э. Грицюк. Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1987. С. 29–49.
14. Чимитов В.Н. «Обусловленность временем»: к вопросу о природе абстрактных композиций Н.Д. Грицюка из серии «Фантазии и интерпретации» // Артикульт. 2020. № 3 (39). С. 107–116. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2020-3-107-116>.

15. Черных Д.В. Константин Черных. Штрихи к биографии // Константин Черных. К 90-летию со дня рождения : альбом / сост. А.Н. Грицюк. Новосибирск: Деал, 2013. С. 12–30.
16. Маточкин Е.П. Константин Черных. Штрихи к искусству // Константин Черных. К 90-летию со дня рождения : альбом / сост. А.Н. Грицюк. Новосибирск: Деал, 2013. С. 50–65.
17. Барковская Н.В. Эстетизация обыденного: «Вязаник» Леонида Тишкова // Между автономией и протейзмом: формы/способы социокультурного бытия и границы современного искусства : коллективная монография / науч. ред. Л.А. Закс, Т.А. Круглова. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2020. С. 193–207.
18. Суворова А.А. Советское наивное искусство: между конформностью и нонконформизмом // Новое искусствознание. 2021. № 3. С. 82–90. <https://doi.org/10.24412/2658-3437-2021-3-82-90>.
19. Успенский Б.А. Антиповедение в культуре Древней Руси // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры / сост. А.Д. Кошелев. М.: Гнозис, 1994. С. 320–332.
20. Хренов Н.А. Творческая личность как публичная личность: искусство как способ институционализации лиминальности // Ярославский педагогический вестник. 2015. Т. 1, № 2. С. 82–91.
21. Шаклеева А.И. Юродствование как феномен российских культурных практик // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 2 (113). <https://doi.org/10.20323/1813-145X-2020-2-113-209-215>. С. 209–215.
22. Рябчун Н.П., Москаленко М.А. Художественная практика советского андеграунда как разновидность светского юродства // Научные исследования и современное образование : сборник материалов VIII Международной научно-практической конференции (Чебоксары, 27 сентября 2019 г.) / ред. О.Н. Широков. Чебоксары: Интерактив плюс, 2019. С. 119–122.
23. Панченко А.М. Смех как зрелище // Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1976. С. 91–194.
24. Приходько Н.А. О некоторых специфических практиках московского концептуализма: точки соприкосновения искусства и жизни // Культура и искусство. 2017. № 3. С. 163–175. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2017.3.18152>.
25. Русов А. Портрет художника в зрелости // Николай Грицюк. Человек и художник : сборник / сост. В.Э. Грицюк. Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1987. С. 77–102.

References

1. Florkovskaya, A.K. (2018) *The Phenomenon of Moscow unofficial art of the late Soviet period: evolution, socio-cultural context, communities, strategies, art directions*. Dr. Art sci. thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
2. Bobrinskaya, E.A. (2013) *Aliens? Vol. 1. Unofficial art: myths, strategies, concepts*. Moscow: Breus. (In Russ.)
3. Zaitseva, E.V. (2008) *Artistic strategy of the Moscow conceptual school, 1970s – 2000s: problems, searches, prospects*. Cand. Art sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
4. Babikova, T.V. (2015) 'Unofficial Soviet art of Siberia', in Korepanova, S.A. (ed.) *Ernst Neizvestny and non-conformism in the art of the USSR* [Round table materials]. Ekaterinburg: Kvadrat, pp. 137–144. (In Russ.)
5. Korobeynikova, T.S. (2011) 'Siberian avant-garde as a cultural phenomenon (based on the 1960s – 1980s works of artists)', *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta = Tomsk State University Bulletin*, (352), pp. 70–73. (In Russ.)
6. Churilov, M.G. (2018) 'Creativity of the leaders of the unofficial art of Siberia in the context of nonconformist tendencies', in Tsareva, N.S., Kornikova, L.V. and Troyanovskaya, T.V. (eds.) *Seventh Snitkov Readings on Art History* [Conference proceedings]. Barnaul: Altayskiy dom pechaty, pp. 193–201. (In Russ.)
7. Zhumati, T.P. (2005) Artistic underground of the 1960s – 1980s: capitals and provinces, *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts*, (2), pp. 173–182. (In Russ.)
8. Burke, K. (1941) *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. Baton Rouge: Louisiana State University Press. Available from: <https://archive.org/details/philosophyoflite00inburk/page/n11/mode/2up> (accessed: 01.10.2022).
9. Berg, M. (2000) *Literaturocracy. The problem of appropriation and distribution of power in literature*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russ.)
10. Ibragimova, Z.M. (2005) *"I write moods." Nikolay Gritsyuk and his painting*. Novosibirsk: Harmens. (In Russ.)
11. Golomshtok, I. (2000) 'Socialist realism and fine arts', in Günther H., Dobrenko E. (ed.) *Socialist realism canon*. Saint Petersburg: Akademicheskiiy proyekt, pp. 134–145. (In Russ.)
12. 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. (In Russ.)

13. Manin, V.S. (1987) 'Phantasmagorias', in Gritsyuk, V.E. (comp.) *Nikolay Gritsyuk. Man and artist* [Collection of articles]. Novosibirsk: Novosibirskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 29–49. (In Russ.)

14. Chimitov, V.N. (2020) 'Connected to his times: the origins of N.D. Gritsiuk's abstract compositions from the series "Fantasies and interpretations"', *Articult*, (3), pp. 107–116. doi:10.28995/2227-6165-2020-3-107-116. (In Russ.)

15. Chernykh, D.V. (2013) 'Konstantin Chernykh. Strokes to the biography' in Gritsyuk, A.N. (comp.) *Konstantin Chernykh. To the 90th birthday* [Album]. Novosibirsk: Deal Publ., pp. 12–30. (In Russ.)

16. Matochkin, E.P. (2013) 'Konstantin Chernykh. Strokes to art', in Gritsyuk, A.N. (comp.) *Konstantin Chernykh. To the 90th birthday* [Album]. Novosibirsk: Deal Publ., pp. 50–65. (In Russ.)

17. Barkovskaya, N.V. (2020) 'Aestheticization of the ordinary: "Vyazanik" by Leonid Tishkov', in Zaks, L.A. and Kruglova, T.A. (eds.) *Between the autonomy and proteism: forms and ways of sociocultural being and the limits of present-day art*. Ekaterinburg: Humanitarian University, pp. 193–207. (In Russ.)

18. Suvorova, A.A. (2021) 'Soviet naive art: between conformity and nonconformity', *New Art Studies*, (3), pp. 82–90. doi:10.24412/2658-3437-2021-3-82-90. (In Russ.)

19. Uspensky, B.A. (1994) 'Anti-behavior in the culture of Ancient Rus', in *Uspensky B.A. Selected works, vol. 1: Semiotics of history. Semiotics of culture*. Moscow: Gnozis, pp. 320–332. (In Russ.)

20. Khrenov, N.A. (2015) 'A creative person as a public personality: art as a way of liminality institutionalization', *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, 1(2), pp. 82–91. (In Russ.)

21. Shakleeva, A.I. (2020) 'Foolishness as a phenomenon of Russian cultural practices', *Yaroslavskij pedagogicheskiy vestnik = Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, (2), pp. 209–215. doi: 10.20323/1813-145X-2020-2-113-209-215. (In Russ.)

22. Ryabchun, N.P., Moskalenko, M.A. (2019) Artistic practice of the Soviet Underground as a kind of secular foolishness, in *Scientific research and modern education* [Conference proceedings]. Cheboksary: Interaktiv plus, pp. 119–122. (In Russ.)

23. Panchenko, A.M. (1976) 'Laughter as spectacle', in Likhachev, D.S. and Panchenko, A.M. *Laughing World of Ancient Rus*. Leningrad: Nauka, pp. 91–194. (In Russ.)

24. Prikhodko, N.A. (2017) One some specific practices of Moscow conceptualism: the crossing points of art and life, *Culture and Art*, (3), pp. 163–175. doi:10.7256/2454-0625.2017.3.18152. (In Russ.)

25. Rusov, A. (1987) 'Portrait of the artist in maturity', in Gritsyuk, V.E. (comp.) *Nikolay Gritsyuk. Man and artist* [Collection of articles]. Novosibirsk: Novosibirskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 77–102. (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 25.11.2022; одобрена после рецензирования 05.12.2022; принята к публикации 08.12.2022.

The article was received by the editorial board on 25 November 2022; approved after reviewing on 05 December 2022; accepted for publication on 08 December 2022.



Краткое сообщение
УДК 736+679.87
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.016

Значение советской художественной школы для живописи Узбекистана



Ахмедова Эльмира Рахимовна

Союз художников Академии художеств Узбекистана, Ташкент, Республика Узбекистан
elmira-akhmedova@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена первому выпуску художников Узбекистана (Рахим Ахмедов, Нигмат Кузыбаев, Тачат Оганесов, Манон Саидов, Виктор Зеликов), получивших высшее художественное образование в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в 1947–1953 годах. Их связь с русской и советской художественной традицией имела огромное историческое значение: выпускники в дальнейшем стояли у истоков создания профессиональной художественной школы в республике. Их творчество ярко отражает основные тенденции развития искусства Узбекистана 1960–1980-х годов. Произведения художников хранятся во многих музеях мира.

Ключевые слова: академия художеств, советская художественная школа, социалистический реализм, реалистическая школа живописи, Узбекистан, Институт имени И.Е. Репина

Для цитирования: Ахмедова Э.Р. Значение советской художественной школы для живописи Узбекистана // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 214–225.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.016>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/955>

Short Communications Article

The importance of the Soviet art school for the painting of Uzbekistan

Elmira R. Akhmedova

Union of Artists of the Academy of Arts of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan
 elmira-akhmedova@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the first graduation of the artists of Uzbekistan, who received higher art education at the Leningrad Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I.E. Repin in 1947–1953. These are Rakhim Akhmedov, Nigmat Kuzybaev, Tachat Oganosov, Manon Saidov, Viktor Zelikov. Their connection with the Russian and Soviet artistic tradition was of great historical importance, since the graduates later started with the founding of a professional art school in the republic. The creative work of the studied artists vividly embodies the main trends in the development of the art of Uzbekistan in the 1960s — 1980s. Their artworks are kept in many museums around the world.

Keywords: academy of arts, Soviet art school, socialist realism, realistic school of painting, Uzbekistan, Repin Institute of Arts

For citation: Akhmedova, E.R. (2022) 'The importance of the Soviet art school for the painting of Uzbekistan', *Ishkustvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 214–225. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.016. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/955> (In Russ.)

Введение

В динамике быстро отдаляющейся от нас эпохи, кардинально меняющихся исторических реалий и культурных изменений необходимо проанализировать роль советской художественной школы для Среднеазиатского региона, осмыслить творческое наследие и ее вклад в становление национальных художественных школ. Сегодня, оценивая создание специальной студии, мы понимаем, какое огромное историческое значение она имела: ее выпускники стали первыми художниками, которые получили высшее художественное образование и заложили его основы в своих республиках, они стояли у истоков создания специальных учебных заведений и подготовки национальных кадров.

Узбекские выпускники Института им. И.Е. Репина 1940–1950-х годов

В 1947 году правительство СССР, заботясь о развитии национальных художественных школ,

приняло решение об организации в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина специальной студии для молодежи из республик Средней Азии, Казахстана и Кавказа (рис. 1). Это способствовало подъему искусства и культуры в данных регионах: появились выдающиеся художники своего времени, которые и создали профессиональную школу, ставшую базой для дальнейшего развития искусства в своих республиках.

Первый выпуск (с 1947 по 1953 год) — это сокурсники Рахим Ахмедов, Нигмат Кузыбаев, Тачат Оганосов, Манон Саидов, Виктор Зеликов, профессиональные дипломированные художники Узбекистана, выпускники живописного факультета Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Академии художеств, в последующем известные художники и педагоги¹. Пятеро молодых людей, приехавших учиться из солнечного и жаркого Ташкента

¹ Рахим Ахмедов (1921–2008) — народный художник СССР, народный художник Узбекистана, академик, профессор. Тачат Оганосов (1922–1992) — заслуженный деятель искусств Узбекистана, профессор. Нигмат Кузыбаев (1929–2004) — народный художник Узбекистана, профессор, академик. Манон Саидов (1923–2001) — заслуженный деятель искусств Узбекистана, академик, профессор. Виктор Зеликов (1922–1979) — заслуженный деятель искусств Узбекистана, доцент.



1. Студенты национальной студии из республик Средней Азии, Казахстана и Закавказья.

1948.

Ленинград.

Фото из архива семьи

Ахмедовых

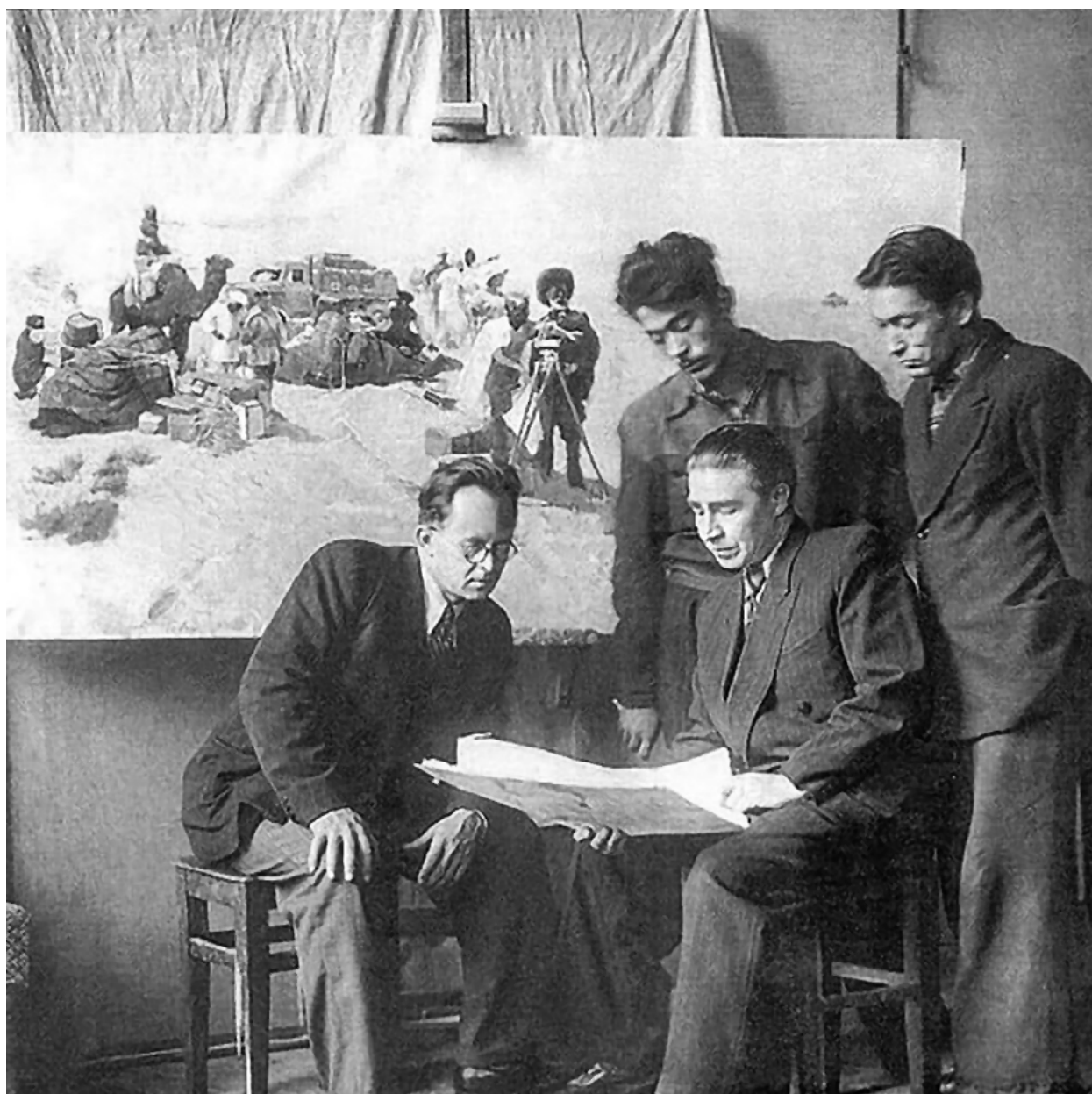
2. В мастерской В.М. Орешникова: А.А. Мыльников, студенты Р. Ахмедов и Н. Кузыбаев.

1952.

Ленинград.

Фото из архива

Г. Кузыбаева



в пасмурный и холодный Ленинград, увидели послевоенный город. Тогда в аудиториях института рядом с мальчишками-студентами, вчерашними школьниками, сидели фронтовики, которым пришлось до срока повзрослеть. «Мы прибыли в полуразрушенный город, который пережил страшную блокаду, находясь 872 дня в осажденном, парализованном положении,— вспоминал народный художник СССР, академик Рахим Ахмедов, участник Великой Отечественной войны.— Меня поразили ленинградцы, которые сохранили силу духа, оптимизм, самоотверженность и доброту. Здание Академии художеств также пострадало, и мы, студенты, принимали участие в субботниках по его восстановлению»². В феврале 1942 года профессорско-преподавательский коллектив и студенты Института им. И.Е. Репина были эвакуированы из блокадного Ленинграда в Самарканд. И многие хорошо помнили, с какой любовью и добротой их принимали узбекистанцы. Поэтому, как вспоминал заслуженный деятель искусств, академик Манон Саидов, «...особенным было отношение педагогов к ребятам из Узбекистана, нас окружали заботой, поддерживали в учебе, относились к нам с поистине отеческой теплотой»³.

Об историческом значении этой студии для региона писал туркменский художник, народный художник СССР, Герой Социалистического Труда, академик Иззат Клычев: «Мы вместе, юношенинградцы и молодые парни из Казахстана, Туркмении, Азербайджана и Узбекистана, постигали в натуральных классах Академии художеств основы рисунка, штудировали гипсы, брали в руки кисть. Мы пришли в Академию во второй послевоенный год, в эти залы, освященные именами многих замечательных художников, учившихся и преподававших здесь, пришли с немалым жизненным опытом, но убийственно малограмотные в области культуры и искусства...»⁴.

Первые два года учебы в «национальной студии» студенты осваивали рисунок, композицию, живопись, также шло и обучение русскому языку, а с третьего курса их распределяли в персональные мастерские, которыми руководили выдающиеся художники и педагоги — Б.В. Иогансон, И.Э. Грабарь, В.М. Орешников, И.А. Серебряный, Ю.М. Непринцев, А.А. Мыльников (рис. 2).

«Нам повезло, нашими учителями были замечательные люди,— вспоминал выпускник института Тачат Оганесов.— Они не только учили нас грамоте, живописной культуре, но и формировали в нас настоящее отношение к профессии, воспитывали в нас гражданские идеалы, помогали нам в трудную минуту. Сама обстановка, сами стены

Академии, ее музеи, педагоги, даже те, у которых мы не учились, служили нам примером для подражания» [1, с. 169]. Для молодых узбекистанцев город Ленинград, с его величественной архитектурой, историей, стал открытием нового мира, а залы Эрмитажа и Русского музея — школой высокого мастерства: здесь они впервые увидели шедевры мирового искусства. Будущие живописцы также посещали театры и филармонию. Всё это определило их художественный вкус и оказало огромное формирующее и воспитательное влияние. Выпускники с большой благодарностью пронесли через всю жизнь воспоминания о своих ленинградских преподавателях, каждый из которых внес большой вклад в становление студентов как творческих личностей.

Возвратившись на родину, они активно включились в художественную жизнь — участвовали в республиканских и всесоюзных выставках, вступили в Союз художников, преподавали в Республиканском художественном училище им. П.П. Бенькова и продолжали творить, став в дальнейшем выдающимися представителями узбекской культуры.

Художественная школа Узбекистана: преемственность с русской и советской традицией реалистической живописи

Начало самостоятельной творческой деятельности молодых художников пришлось на середину 1950-х годов — время, когда развитие искусства Узбекистана проходило крайне сложно: последствия драматических десятилетий сталинизма еще сдерживали приток новых идей, однако с наступлением оттепели уже намечались некоторые послабления. Как пишет исследователь живописи Центральной Азии Н. Ахмедова, «здесь можно отметить новые черты, имевшие общий типологический характер и связанные с приходом в искусство нового поколения профессиональных художников, подготовленных в вузах Москвы и Ленинграда» [2, с. 74].

Думается, что обретенные за годы учебы знания и опыт помогли им войти в новый самостоятельный период, став связующим пластом, который позволил художникам, сохраняя преемственность, развиваться в новом контексте и достигнуть высочайших творческих результатов. Задачи обновления искусства, поиски новых путей связывали с появлением молодого поколения живописцев, в творчестве которых сфокусировались и индивидуально преломились все важнейшие проблемы и тенденции развития изобразительного искусства Узбекистана второй половины XX века.

² Из записи беседы автора с Р. Ахмедовым.

³ Из записи беседы автора с М. Саидовым.

⁴ Клычев И. Мои университеты // Советская культура. 1972. 9 сентября.

У каждого из этих художников сложилась интересная и насыщенная творческая биография. Они были воспитанниками реалистической школы живописи, и расцвет их дарования органично вписался в динамичный художественный процесс советского искусства 1960–1970-х годов, когда новаторские искания художников ярко проявились во всех жанрах: портрете, тематической и исторической картине, пейзаже и натюрморте. Система изобразительно-выразительных основ реализма заняла центральное место в искусстве этих живописцев. Их творческие поиски главным образом были связаны с расширением спектра портретных образов (рис. 3, 4), жанрово-тематическими композициями (рис. 5), созданием новых исторических героев (рис. 6), своеобразными мотивами пейзажного жанра (рис. 7). Высокое художественное мастерство, глубокие размышления о времени и людях отражены в лучших их произведениях, которые стали классикой отечественной культуры и хранятся во многих музеях мира.

Произведения Рахима Ахмедова всегда выделялись своими тематическими и стилистическими особенностями — глубиной портретных образов, особым живописным дарованием. В них, как подчеркивает искусствовед Л.В. Шостко, «всё — от жизни, всё — от полноты бытия, воспринятых художником пылливо, искренне, очень внимательно и проникновенно» [3]. Можно отметить, что желание воплотить традиционную тематику в декоративной образности, трансформировать жанровые границы живописи дает Рахиму Ахмедову новые пластические возможности, которые характерны для многих его картин: «Девушка из Сурхандарьи» (1959), «И в труде солдат» (1960), «Утро. Материнство» (1962, рис. 8), «Песня» (1964) и других.

Художник Тачат Оганесов вошел в искусство Узбекистана как портретист, создавший замечательную галерею образов современников. Наиболее значительные его произведения в этом жанре — «Портрет писателя С. Бородин» (1957), «Портрет скульптора Макарова» (1960), «Портрет художника В. Еремяна» (1962), «Портрет поэта Х. Алимджана» (1972). Также большое место в его творчестве занимают детские образы (рис. 9).

Манона Саидова отличали свобода живописно-пластических вариаций, мягкость колорита, крепкая, тяготеющая к монументальности форма, как в картинах «Хлопок» (1967), «Сбор урожая» (1967, рис. 10), «Семья. Утро» (1969), «Ликбез» (1975), «Турксиб» (1972–1977).

Нигмат Кузыбаев в своем творчестве обращался ко всем жанрам живописи, но особенно его талант живописца проявился в историческом

жанре и пейзаже. Картины, созданные художником в 1970–1980-е годы, — «Пробуждение», «У стен Биби-Ханум», «Поэт Алишер Навои и правитель Хусейн Байкара», «Абу Али ибн Сино (Авиценна)» — остаются лучшими произведениями исторической живописи Узбекистана XX века. Гармония и лирико-поэтическое начало в природе получили глубокое образное воплощение в серии пейзажей, где особенно проявился его дар тонкого колориста (рис. 11).

Талант Виктора Зеликова, к сожалению, вследствие многих обстоятельств и ранней смерти живописца, не смог полностью реализоваться. Так, в портрете военного музыканта «Трубач», одном из лучших в творчестве художника, он мастерски передает индивидуальные черты, тщательно моделирует лицо и руки, уделяет внимание деталям одежды и предметов (рис. 12).

В 1954 году по инициативе художников Оганеса Татевосяна и Рахима Ахмедова в театральном институте создается кафедра живописи, которая в дальнейшем станет художественным факультетом Ташкентского театрально-художественного института. Сегодня это Государственный институт художеств и дизайна им. К. Бехзада.

Сокурсники, выпускники одной альма-матер стали первыми художниками-педагогами в республике, именно они и заложили основы развития высшего художественного образования и подготовки национальных кадров не только для Узбекистана, но и для всей Средней Азии.

Заключение

Получить художественное образование в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Академии художеств в Санкт-Петербурге и сегодня считается доброй традицией для мастеров изобразительного искусства Узбекистана. Многие известные художники республики в разные годы были его выпускниками: Р. Чарыев, А. Байматов, В. Нечаев, А. Маматова, Б. Джалалов, С. Абдуллаев, В. Жданов, А. Икрамжанов, М. Нуридинов, С. Рахметов, А. Хатамов и другие достойно сохранили преемственность реалистической школы живописи⁵.

Выступая в 2021 году на Международной конференции в Ташкенте, посвященной 100-летию со дня рождения Рахима Ахмедова, член-корреспондент Российской академии художеств, профессор С.М. Грачёва отметила: «Думается, что со временем появятся фундаментальные монографические исследования, в которых будет собрана весьма разрозненная информация, объединяющая творчество мастеров разных стран,

⁵ Автор статьи была куратором выставок в Ташкенте: «Художники Узбекистана, выпускники Ленинграда – Санкт-Петербурга», посвященной 300-летию города (2003), и «Alma-Mater. Художники Узбекистана — выпускники российских художественных вузов» (2019), где впервые данная тема получила свое воплощение.

З. Р. Ахмедов.

Вышивальщица.

1956.

Холст, масло.

90 x 80,5.

Государственная

Третьяковская галерея



чьи истоки творчества восходят к ленинградской академической школе» [4, с. 32]. И пятеро первых выпускников Ленинградского института живописи из Узбекистана, несомненно, заслуживают отдельной главы в этой монографии.



4. Т. Оганесов.
Портрет народного

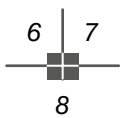
художника
Узбекистана
О. Татевосяна.
1961.

Холст, масло.
100,2 x 125,5.
Государственный музей
искусств Узбекистана,
Ташкент

5. М. Саидов.
Семья.

Утро.
1969.
Холст, масло.
134 x 200.
Государственный музей
искусств Узбекистана,
Ташкент





6. **Н. Кузыбаев.**

**Портрет поэта
Фурката.**

1979.

Холст, масло.

180 x 120.

Дирекция
художественных
выставок Академии
художеств Узбекистана,
Ташкент

7. **В. Зеликов.**

Театральная площадь.

1958.

Холст, масло.

110 x 140.

Дирекция
художественных
выставок Академии
художеств Узбекистана,
Ташкент

8. **Р. Ахмедов.**

Утро.

Материнство.

1962.

Холст, масло.

190 x 150.

Государственный музей
искусств Узбекистана,
Ташкент





9. Т. Оганесов.

Портрет дочери.

1961.

Холст, масло.

71 x 51.

Частная коллекция

10. **М. Саидов.**

Сбор урожая.

1967.

Холст, масло.

148 x 206.

Дирекция
художественных
выставок Академии
художеств, Ташкент



11. **Н. Кузыбаев.**

Осень.

Белая лошадь.

1978.

Холст, масло.

120 x 100.

Государственный музей
искусств Узбекистана,
Ташкент





12. **В. Зеликов.**

Трубач.

1956.

Холст, масло.

79 x 59.

Государственный музей
искусств Узбекистана,
Ташкент

Список источников

1. Искусство Советского Узбекистана 1917–1972. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративно-прикладное искусство. Театрально-декорационная живопись. Художники кино. Архитектура и градостроительство / под ред. Л.И. Ремпель. М.: Советский художник, 1976. 606 с.
2. Ахмедова Н. Живопись Центральной Азии XX века: традиции, самобытность, диалог. Ташкент: [б. и.], 2004. 224 с.
3. Шостко Л.В. Рахим Ахмедов. 90 лет со дня рождения : каталог. Ташкент: [б. и.], 2011.
4. Грачёва С.М. Роль Ленинградской академической художественной школы в формировании творчества Р. Ахмедова и других мастеров Узбекистана // Рахим Ахмедов. 1921–2008. Время и Художник. Ташкент: [б. и.], 2021. С. 20–32.

References

1. Rempel, L.I. (ed.) (1976) *Art of Soviet Uzbekistan 1917–1972. Painting. Sculpture. Graphic arts. Decorative and applied art. Theatrical and decorative painting. Cinema artists. Architecture and urban planning.* Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
2. Akhmedova, N.R. (2004) *Painting of Central Asia of the 20th century: traditions, originality, dialogue.* Tashkent: s.n. (In Russ.)
3. Shostko, L.V. (2011) *Rakhim Akhmedov. 90th birthday.* Tashkent: s.n. (In Russ.)
4. Gracheva, S.M. (2021) 'The role of the Leningrad academic art school in shaping the creativity of R. Akhmedov and other masters of Uzbekistan', in *Rakhim Akhmedov. 1921–2008 Time and the Artist.* Tashkent: s.n., pp. 20–32. (In Russ.)

Информация об авторе

Ахмедова Эльмира Рахимовна, искусствовед, кандидат философских наук, доцент, председатель секции искусствоведов, Союз художников Академии художеств Узбекистана, Ташкент, Узбекистан, elmira-akhmedova@mail.ru.

Information about the author

Elmira Rakhimovna Akhmedova, art historian, Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor, Chairman of the section of art critics, Union of Artists of the Academy of Arts of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan, elmira-akhmedova@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 26.11.2022; одобрена после рецензирования 09.12.2022; принята к публикации 14.12.2022.

The article was received by the editorial board on 26 November 2022; approved after reviewing on 09 December 2022; accepted for publication on 14 December 2022.



Научная статья

УДК 7.01

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.017

К вопросу о сущности искусства: попытка диалектического определения



Иванов Андрей Владимирович

Алтайский государственный аграрный университет, Барнаул, Российская Федерация
ivanov_a_v_58@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3125-484X>

Аннотация. В статье представлено диалектико-логическое понимание сущности искусства через систему многих определений, разворачивающихся от абстрактного к конкретному. Вводятся критерии отличия искусства от антиискусства и псевдоискусства. Выделяются три уровня изобразительного искусства, характерные для всех его жанров: субъективно-игровое (или технематическое), социально-исповедальное и софийное.

Ключевые слова: диалектическая логика, искусство, антиискусство, псевдоискусство, технематическое искусство, социально-исповедальное искусство, софийное искусство

Для цитирования: Иванов А.В. К вопросу о сущности искусства: попытка диалектического определения // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 226–239.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.017>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/919>.

Original article

In reference to the essence of art: an attempt of the dialectical definition

Andrey V. Ivanov

Altai State Agricultural University, Barnaul, Russian Federation
ivanov_a_v_58@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3125-484X>

Abstract. The article gives a dialectical-logical understanding of the essence of art through a system of many definitions that unfold from the abstract to the concrete. The criteria for distinguishing art from anti-art and pseudo-art are introduced. There are three levels of fine art characteristic all of its genres: subjective-game (or technematic), social-confessional and sophian.

Keywords: dialectical logic, art, anti-art, pseudo-art, technematic art, socio-confessional art, sophian art

For citation: Ivanov, A.V. (2022) 'In reference to the essence of art: an attempt of the dialectical definition', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 226–239. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.017. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/919>. (In Russ.)

Введение

Вопрос о своеобразии художественной реальности (или феномена искусства) — один из краеугольных для эстетики и искусствоведения. Он имеет многовековую историю обсуждения, ибо без его решения невозможно четко отделить искусство от псевдоискусства и антиискусства, а также рационально выстроить иерархию художественных творений, хотя все понимают, что есть гениальные, а есть заурядные произведения искусства. Понятно, что многое в искусствоведении зависит от интуиции, профессиональных знаний и общей культуры искусствоведа, который часто на уровне неявного знания уверенно отделяет подлинное произведение искусства от того, что им не является. К тому же в искусствоведении разработаны свои проверенные временем и традицией методы анализа художественного произведения, его профессионально-технического и идейного содержания.

Однако отсутствие доказательного знания, касающегося важнейших атрибутов искусства

и критериев художественности, т.е. того, что позволяет четко отличать искусство от не-искусства, не позволяет считать искусствоведение полноценной теоретической наукой¹. Не претендуя на целостное решение столь сложной проблемы и не принадлежа к корпорации профессиональных искусствоведов, тем не менее постараюсь показать, что наработанная в рамках философии универсальная диалектическая методология позволяет, по крайней мере, приблизиться к решению следующих вопросов: 1) чем подлинное произведение искусства отличается от псевдоискусства и антиискусства; 2) какие существуют уровни художественного творчества в зависимости от их близости или удаленности от сущностных — идеально-эталонных — характеристик искусства.

В связи с этим постараюсь дать *диалектическое определение*² понятия искусства³, двигаясь от его наиболее дальних смысловых пределов (от его абсолютного иного), т.е. от того, что с искусством граничит, но таковым не является, к анализу его превращенных форм (*к своему иному*)

¹ В этом плане оно, впрочем, не отличается от других гуманитарных наук, например литературоведения или культурологии, где проблема теоретической фундаментальности и обоснованности знания стоит не менее остро.

² В самом термине «определение» указывается на полагание мысленных пределов бытию какого-то явления или процесса. Без такого полагания они просто не могут существовать в качестве объектов рационального познания.

³ Сразу оговорюсь, что под искусством здесь буду понимать исключительно изобразительное искусство, а не театр, кинематограф, танец или музыку.

искусства, т.е. к тому, что лишь по видимости может трактоваться в качестве подлинной художественной реальности. Завершу же это диалектическое смысловое движение установлением внутренних существенных (субстанциальных) свойств искусства и иерархии форм художественной реальности, которые эти свойства в той или иной мере воплощают. Смысловое движение мысли подчиняется здесь важнейшему принципу диалектической логики — восхождению от абстрактного к конкретному. Символически это диалектико-логическое движение мысли можно представить в виде скручивающейся к центру спирали определений, где в центре будет дано итоговое, вбирающее в себя все предыдущие, стержневое (или «именное», говоря языком А.Ф. Лосева) определение предмета.

Какие-то логические шаги в таком диалектическом определении понятия «искусства» могут показаться читателю, особенно профессиональному искусствоведам, тривиальными, однако они необходимы, чтобы понимание искусства носило не эмпирический и феноменологический, а именно теоретический — последовательный, систематический и доказательный — характер. Образец такого диалектического теоретического определения понятия заинтересованный читатель может найти в известной работе А.Ф. Лосева «Музыка как предмет логики». С авторскими попытками теоретического определения понятий «любовь» и «духовность» можно ознакомиться в работе «Свет мироздания (философский этюд о любви)» и в совместной статье с С.М. Журавлёвой «Духовность и ее атрибуты» [1; 2].

К сожалению, в последние годы в гуманитарной культуре России оказались практически утраченными традиции диалектической логики, представленной, кроме А.Ф. Лосева, такими блестящими именами, как Э.В. Ильенков⁴, Б.М. Кедров или Г.С. Батищев⁵. Хочется надеяться, что диалектическую логику, заложенную трудами Гераклита и Платона, Плотина и Николая Кузанского, Шеллинга и Гегеля, С.Л. Франка и П.А. Флоренского, еще ждет в нашей стране свой философский ренессанс.

Диалектическое определение сущности искусства

Когда ставится задача дать теоретическое диалектико-логическое определение понятия искусства, то сразу возникает вопрос о том, что является *абсолютно иным* относительно реальности искусства. На него можно дать вполне определенный и давно известный ответ: *искусством не являются естественные формы дикой природы*. Природа существует и может развиваться по своим собственным объективным законам, обходясь без человеческого участия⁶. При этом природа является неисчерпаемым источником вдохновения для художников (достаточно вспомнить жанр пейзажа), а важными разновидностями искусства являются созданные человеком парки, сады, клумбы и другие образцы ландшафтного дизайна. Существует, наконец, искусство икебаны, однако художественная форма, которая придается цветам в букете или флористической композиции, — это всегда продукт именно человеческих рук и человеческого художественного сознания.

Соответственно, *искусством может быть только то, к чему прикасались руки человека, куда он внес свой сознательный трудовой (ремесленный) вклад*. Это можно считать минимальным атрибутом произведения искусства, отличающего его от природных объектов. Неслучайно греки в понятие «технэ» включали результаты и чисто производственно-ремесленного, и художественного творчества. Умение технически работать с «эстетическим материалом» искусства (выражение И.А. Ильина) [6, с. 337] — деревом, камнем, металлом, глиной, холстом, красками, виртуальной реальностью компьютера и т.д. — необходимая ремесленная составляющая искусства на протяжении всей его истории. Владение техническими художественными навыками часто требует длительного ученичества и больших физических затрат. Владение секретами художественного ремесла можно, в свою очередь, считать необходимым, хотя и недостаточным атрибутом художественного творчества, ибо, как мы увидим ниже, можно технически безупречно создавать отвратительные и антихудожественные вещи.

Понятно также, что отнюдь не все продукты человеческого труда можно отнести к сфере искусства. Есть производственные и бытовые

⁴ У Э.В. Ильенкова есть отличная работа [3], имеющая в том числе и отношение к проблематике, обсуждаемой в данной статье.

⁵ Перу этого автора принадлежит очень глубокая работа [4].

⁶ Если, конечно, не стоять на последовательно религиозных позициях, что все природные формы являются результатом Божественного творчества и где грань между искусством и природой является сугубо относительной. Такая позиция четко представлена, например, в известном трактате великого философа эпохи Возрождения Николая Кузанского «О предположениях», глава 12 «О природе и искусстве» [5, с. 253–254]. Однако и в этом случае придется развести творение природных форм и создание художественного произведения, ибо у последнего, в отличие от природного объекта, есть сверхприродное идеально-смысловое содержание и материальная форма, которую не найти в естественной среде.

творения человека вроде топора, плуга, зубной щетки, атомной электростанции или компьютера. Они могут быть лишены всяких эстетических достоинств, выполняя сугубо технические и материально-потребительские функции. Мир искусственно и даже искусно созданной человеком материальной культуры, но в котором не воплощены элементы красоты и гармонии, т.е. в котором отсутствует внеутилитарная эстетическая составляющая, — может быть назван *своим иным* искусства, т.е. тем, с чем подлинное искусство наиболее близко граничит, но таковым не является. Любопытно, что переход от проточеловека к собственно человеку многие антропологи связывают как раз с появлением в продуктах человеческого труда минимальной эстетической составляющей.

Более того, на уровне ремесленно-материального творчества человека мы впервые встречаемся с феноменом *антиискусства*, т.е. с чем-то абсолютно враждебным и противоположным сущности искусства, с его прямым антиподом, с которым оно никогда не сможет примириться. Это враждебное *свое иное* искусства связано с разрушительным безобразием, которое может породить только человек, будь то вырубленные леса, уничтоженные почвы, загрязненные реки, разрушенные города, мертвенно-механические урбанистические ландшафты, уродливые дома, некрасивые одежда, мебель и посуда. Безобразны также свалки и грязь, оставляемые после себя человеком.

Кстати, вся проблема художественного статуса татуировок на теле человека как раз и связана с тем, что они, даже несмотря на возможные графические и колористические достоинства, оставляют неустранимое впечатление грязи на коже человека. Очень часто внешняя грязь — прямая проекция внутренней, духовной нечистоты. Таковы татуировки захваченных в Мариуполе в плен бойцов украинского «Азова» (запрещенной в России организации). Отсюда же и проблема художественного статуса городских граффити. Сами по себе они могут быть вполне профессиональными и интересными, но пространство их расположения (асфальт, заборы, стены гаражей и домов) часто порождает неустранимое ощущение неуместности из-за хаоса и нечистоты городского ландшафта, которые они вроде как призваны художественно прикрыть.

При этом граффити надо отличать от монументального искусства, которое вносит в городской ландшафт как раз эстетическую организующую составляющую, а часто и глубокое идейное содержание. Таковы, например, росписи Мехико и других мексиканских городов, сделанные выдающимися мексиканскими художниками-монументалистами Давидом Альваро Сикейросом, Диего Риверой и Хосе Ороско. Правда, в поздний период

творчества Х. Ороско в его монументальных работах появляются образы скелетов и монстров, оставляющих, вопреки желанию самого автора выразить тем самым безобразие нашей технической и капиталистической цивилизации, общее впечатление неуместности и нечистоты.

Закономерно, что любое безобразие, разрушение, грязь и хаос порождают протест со стороны нашего внутреннего чувства, вызывают эстетическое и моральное отвращение. Такую антихудожественную деятельность человека в мире и порожденную ей безобразную реальность можно назвать *антиремеслом* и его продуктами. Это исходная и наиболее грубая форма антиискусства, которая одновременно является и *антиприродной деятельностью*.

Соответственно, искусством в собственном смысле слова является ремесленная деятельность, *основанная на профессиональных навыках и технологиях, в результате которой создается новая материальная реальность, обладающая явным эстетическим содержанием, т.е. красотой и соразмерностью, доставляющими радость нашим чувствам*. Подобная ремесленная деятельность по законам созидания и красоты зримо проявляется в архитектуре, декоративно-прикладном и ювелирном искусствах. Сюда можно отнести также гастрономическое, парфюмерное, визажистское, костюмерное и парикмахерское искусства, связанные с эстетизацией не только окружающего социального пространства и сферы быта, но и телесного облика самого человека. Эти виды искусства сохраняются и развиваются по сию пору. Без них полноценное существование человека невозможно. Здесь исток знаменитого принципа Ф.М. Достоевского «красота спасет мир». В декоративно-прикладные творения может вкладываться и какое-то глубокое идейное содержание, адресованное не только нашим чувствам, но и мыслям. Однако наличие у творца глубокого идейного замысла не является атрибутивным свойством художественных ремесел. Их чисто эстетические достоинства вполне самодостаточны и самоценны.

Однако высокое художественное творчество призвано не только эстетически радовать наши зрение и слух, обеспечивать комфортность и красоту быта, но и влиять на человеческую душу, доводить до нее значимые идеи и ценности, раскрывать какую-то духовную — сверхприродную, сверхутилитарную и сверхэмпирическую — реальность, лежащую за пределами нашего непосредственного чувственно-повседневного опыта. Поэтому следует уточнить данное выше определение, чтобы под него подпали виды и жанры искусства, где наличествует зримое идейно-смысловое (или духовное) содержание.

Искусство представляет такой вид ремесленного мастерства, в результате которого создается эстетическая реальность, несущая идейное и ценностное содержание, обращенное не только к чувствам и эмоциям, но также к душе и разуму человека. Сверхзадачей такого идейного воздействия художника на душу зрителя является ее аристотелевское катарсическое очищение от низменных страстей⁷, т.е. одухотворение и просветление, направляющие личность на путь совершенствования. Для этих целей возникают такие разновидности изобразительного искусства со своими ремесленными навыками и методами создания эстетической реальности, как живопись, скульптура, монументальное искусство, позднее художественная фотография, компьютерный дизайн и т.д.

Говоря об идейном содержании искусства, мы сталкиваемся здесь с несколькими его *превращенными формами* (термины, используемые Гегелем и Марксом), когда явление не соответствует своему понятию. Ряд этих превращенных форм правомерно назвать *псевдоискусством или имитацией художественного творчества*. В частности, такой имитацией является *ремесленно-натуралистическое копирование действительности*, обстоятельную критику которого за иллюзионизм и субъективизм дал в свое время П.А. Флоренский в статье «О реализме» и в «Исследованиях по теории искусства» [8; 9, с. 154–157]. Причина появления натуралистических «творений» чаще всего диктуется не собственно эстетической потребностью художника донести до зрителя какое-то значимое духовное содержание, а коммерческими интересами. Таковы бесчисленные натуралистические пейзажи, натюрморты и портреты, чаще всего сделанные с фотографий, которые украшают столовые, гостиные и салоны состоятельных людей. Отсюда и название — «салонное искусство». В лучшем случае подобные произведения являются частью декоративно-прикладного искусства, если им присущ определенный уровень ремесленного мастерства; в худшем — страдают техническими художественными изъянами и/или полным отсутствием какой-либо художественной оригинальности⁸. Невысокая оценка этой псевдохудожественной реальности отнюдь не означает, что она вредоносна и заслуживает только осуждения. Пока есть спрос на такую «художественную» продукцию, до той поры будут существовать и ее «творцы», тем более, повторюсь, качество ремесленного исполнения здесь может быть достаточно высоким. Единственное, чего здесь практически не найти, так это оригинальности художественного

видения и глубины идейного содержания. Впрочем, гостиная и столовая — не картинная галерея, и натуралистические копии вещно-телесного мира в них вполне уместны.

Противоположным полюсом натуралистической копии является *искусство плаката*, главной задачей которого является буквальное и доходчивое воплощение какой-то политической или гражданской идеи, призванной овладеть душой зрителя. Здесь художественные средства всегда вторичны по отношению к идейному содержанию, которое надо вложить в сознание масс. Плакат — скорее часть политической, нежели эстетической, реальности, хотя есть и великие плакаты, где благородная общественно-политическая идея получает почти совершенное художественное воплощение. Таков знаменитый плакат времен Великой Отечественной войны «Родина-мать зовет!». Однако содержание плаката может быть и глубоко идейно порочным, как в случае с нацистской пропагандой. Тогда плакат становится эффективным средством *политизированного антиискусства*, направленного на разрушение внешнего мира и манипуляцию внутренним миром человека. В целом, и плакат, и натуралистическая копия не требуют от зрителя внутренней духовной работы, в них нет тайны, нет потаенного смыслового пространства, пробуждающего творческое «я» зрителя.

Важнейший признак превращенных форм искусства, помимо или отсутствия идей, или их слишком прямолинейного навязывания зрителю, — это *отсутствие в них полноценного художественного (или эстетического) образа*, где бы авторская идея (замысел) обрела адекватное образно-символическое воплощение в эстетическом материале, требующее от зрителя внутренних духовных усилий для своего понимания. Правда, бывают случаи, когда *наличие художественного образа лишь имитируется*, о чем мы еще выскажемся ниже, обратившись к работам С. Дали. И.А. Ильин называет эстетический образ вторым после эстетического материала важнейшим элементом (или «слоем») искусства. Он пишет о нем: «Это есть то воображаемое художником “обличье” или “очертание”, которое подыскивает себе материю, для того чтобы воплотиться в ней и “излучаться” из нее и через нее» [6, с. 338].

Художественная образность бывает очень разнообразной, начиная от образности исключительно цветовой и геометрической, что свойственно ряду авангардистских течений (характерный пример — художественные искания В.В. Кандинского), и заканчивая сложнейшими и многоуровневыми сюжетными композициями, как в исторических

⁷ Через сострадание, страх и другие глубокие психологические переживания зрителя, что впервые отметил Аристотель [7, 1449b25, с. 651].

⁸ Неслучайно «салонные художники» часто массово тиражируют один и тот же сюжет в пейзажах и натюрмортах.

1. **А.Т. Зверев.**

Автопортрет.

1984.

Бумага, масло.

58 x 41,5.

Государственный

художественный музей

Алтайского края,

КП-8252 Ж-2005



полотнах В.И. Сурикова. При этом за вроде бы бессодержательной цветовой гаммой может скрываться очень глубокое смысловое содержание⁹, а за сложной многофигурной композицией, наоборот, может отсутствовать полноценный и значимый художественный образ, как в бесчисленных советских жанровых картинах про рабочих, доярок и хлеборобов, в изобилии украшавших когда-то партийные кабинеты¹⁰. Здесь всё решает художественное мастерство, профессиональная ответственность и глубина творческого озарения художника.

Можно еще более уточнить данное выше определение искусства: *это такой вид ремесленного мастерства, в результате которого создается авторская эстетическая реальность, несущая глубокое идейное и ценностное содержание, облеченное в адекватную образно-символическую форму.* Именно художественная (или эстетическая) образность является наиболее существенным атрибутом так называемого высокого искусства.

Есть основания выделить *три уровня искусства* с соответствующей художественной образностью. Они присущи всем жанрам «высокого» искусства (живописи, графике, скульптуре, монументальному искусству и т.д.), образуя универсальную троичную иерархию. Сразу надо оговориться, что ни один из этих уровней не важнее и не необходимее другого. Они все необходимы для формирования гармоничной и целостной художественной реальности, которую создает и в которой живет человечество. Это подобно тому, как ноги ничуть не менее важны для полноценного существования человека, чем голова. Другое дело, что жить без ног трудно и плохо, но всё же можно, а вот без головы — никак. Да и управлять человеческим телом призвана всё же голова. Но, повторюсь, без низших форм искусства не могут возникнуть и полноценно существовать его высшие формы, как человек должен прежде научиться прямолинейно ходить, дабы адекватно видеть и познавать окружающий мир.

1. **Субъективно-игровое** (или технематическое, если использовать терминологию известного российского философа Г.Г. Майорова [11, с. 48]) **искусство**, выражающее внутренние субъективные переживания и мысли художника, его авторское видение реальности. Здесь всё проистекает из личностного «я», которое образует подлинную ось технематического искусства. Иногда это авторское «я» поразительно глубоко

и оригинально. Оно способно открыть и передать другим людям совершенно новое и значимое пространственное, цветное и смысловое видение реальности, как, например, в случае с портретами А. Модильяни или работами отечественного авангардиста второй волны А.Т. Зверева. Это может быть также глубокая художественная игра с линией, формой и цветом, как в работах К.С. Малевича или В.В. Кандинского, которая заставляет по-новому взглянуть на средства художественной выразительности и на окружающий мир.

Но именно в рамках этого уровня искусства мы чаще всего встречаемся с фактами откровенного художественного произвола, самоценной образно-символической игры, когда художник *не может или не хочет адекватно явить свою идею через ткань художественного образа.* Он совершенно самодостаточен в выражении собственного «я» и не думает о потенциальных восприимчивых своего творчества. Это сплошь и рядом ведет к художественной отсебятине и претенциозности, к заумности произведения, которое остается непонятным зрителю. Бывает и так, что главной задачей субъективно-игрового искусства является лишь эпатаживание зрителя, а вовсе не желание художественно донести до него какую-то значимую авторскую идею. Идей у художника иногда и вовсе нет, как часто нет в его работах элементарного ремесленного мастерства и эстетического содержания, а кричащая эпатажная форма лишь камуфлирует их отсутствие. Всё это очень удачно художественно описано в известном романе М.К. Кантора «Учебник рисования».

Отсюда отличительной особенностью технематического искусства, особенно современного, является необходимость художественного критика, который призван разъяснять несведущему обывателю, о чем, собственно, нам говорит то или иное авторское творение. Понятно, что без профессиональной художественной критики и научного искусствоведения все жанры изобразительного искусства развиваться не могут. Но при этом никогда не следует забывать, что художественные произведения должны говорить от первого лица. Это искусство не словесное, а в первую очередь визуальное. Художественный критик или искусствовед могут и должны растолковать нам тонкости и нюансы художественной образности произведения, дать ключи к ее более глубокому пониманию, но их рассказ обязан отталкиваться от эстетической и смысловой глубины самого произведения, как бы

⁹ Например, К.С. Петров-Водкин писал: «Цвет характеризует прозрение и затмение целых исторических эпох и говорит о молодости, расцвете и о старости цивилизаций. Не случайно современная цивилизация сфабриковала цвет хаки, мотивируя его защитностью на полях войны. Думаю, дело обстоит серьезнее, — этот гнилой цвет есть знамя сбитых, сплетенных мироощущений одной из отживающих свой исторический черед цивилизаций» [10, с. 565–566].

¹⁰ Это, естественно, не означает отсутствия по-настоящему выдающихся жанровых полотен, созданных в эпоху социалистического реализма.

органически вырастать из него, а не произвольно вещать о том, что хотел-де сказать нам художник. Важный критерий того, что мы, скорее всего, имеем дело с псевдоискусством, с художественной имитацией, — это когда сам художник начинает рассказывать зрителям о том, что он хотел сказать своим произведением.

При этом следует еще раз подчеркнуть, что в искусстве всегда были и будут элементы игры, эпатажа, дерзкой ремесленной инновации, поиск новой образности и средств художественной выразительности. Таковы, например, художественные искания Модильяни, Пикассо и Матисса в конце XIX — начале XX века, но, повторимся, в их творениях есть высокое ремесленное мастерство, чувство красоты и гармонии, даже если художнику приходится говорить о страшном и безобразном, а главное, в их творениях присутствует органическая явленность идейного замысла через адекватную художественную форму, пусть и непривычную.

Возможна также изоощреннейшая и очень сложная игра с пространственными образами и формами, как в графике М. Эшера, но за ними открывается какая-то новая и очень важная реальность, лежащая за границами нашего привычного пространственного образа мира. В случае с Эшером мы сталкиваемся с тем редким и интересным явлением, когда искусство неразрывно переплетается с серьезным научным исследованием, т.е. максимально сближаются и творчески взаимодействуют рациональные и внерациональные формы постижения бытия.

Но я, например, просто не вижу глубокого и общезначимого смыслового содержания за высокопрофессиональными с ремесленной точки зрения работами Сальвадора Дали. Это типичное псевдоискусство, полное симулякров¹¹, а не художественных образов. На мой, возможно, дилетантский философский взгляд, они не несут созидательных и жизнеутверждающих идей, а лишь имитируют их наличие. Это чисто субъективные и произвольные фантазии, скрывающие идейную и ценностную пустоту, к тому же явно коммерчески ориентированные. Неслучайно еще при жизни имя и фамилию художника кто-то остроумно переделал в Avida Dollars. Более того, в некоторых работах С. Дали мы встречаемся с проявлениями *кощунственного антиискусства*, когда, например, в образе мадонны он изображает свою жену Галу — женщину, мягко говоря, морально небезупречную. Здесь «искусство» словно пытается вывернуть мир наизнанку: унизить святое и поэтизировать порок, поменять местами тьму и свет, добро и зло. Как известно из христианской традиции, именно дьяволу свойственно выворачивать мир наизнанку.

Другой пример антиискусства — воинствующее безобразие в картинах Х. Сутина. На них даже смотреть физически неприятно. Возможно, они отразили трагичную и очень трудную жизнь этого художника, но подлинное искусство даже трагизм личного бытия способно переплавить в жизнеутверждающие и светоносные образы. Здесь достаточно вспомнить тяжелую судьбу Караваджо, Ван Гога или Зинаиды Серебряковой. Отсюда еще одним важным критерием подлинности художественного произведения и его отличия от псевдо- и антиискусства является воздействие его образности на наше психологическое состояние: будит ли оно в нас глубокие размышления, дарит чувство радости и очищения от встречи с прекрасным, расширяет ли жизненные горизонты; или же ты, отходя от него, чувствуешь себя униженным, раздраженным, психологически подавленным и словно бы изваланным в грязи.

При этом большой художник может сюжетно изображать страшные и кровавые сцены, как в знаменитом полотне И.Е. Репина об убиении Иваном Грозным своего сына Ивана. Но здесь через художественное переживание отвращения и ужаса зритель (наглядная художественная иллюстрация всеобщего диалектического закона отрицания отрицания!) приходит как раз к пониманию вечных ценностей и вечных запретов, о которых нельзя забывать и которые нельзя нарушать. Отталкивающими образами насыщены работы И. Босха, но так он символически изображает человеческие грехи и дьявольские соблазны, от которых человеку необходимо избавиться, дабы и он сам, и внешний мир вновь явили свою исконную божественную красоту.

Возвращаясь к природе технематического искусства, бурно расцветшего в XX веке, можно вспомнить, что одну из его главных черт испанский философ Х. Ортега-и-Гассет усмотрел в сознательном отказе художника от серьезности и трансцендентности, т.е. от обсуждения и утверждения каких-то важных идей и ценностей, не говоря уже о ценностях религиозных и всякой там божественной красоте. В этом, по его мнению, проявляется общий юношеский культ тела современной цивилизации, в то время как культ духа — всегда свидетельство цивилизационной старости и упадка. «Для современного художника, — пишет он, — нечто собственно художественное начинается тогда, когда он замечает, что в воздухе больше не пахнет серьезностью и что вещи, утратив всякую степень, легкомысленно пускаются в пляс... Если и можно сказать, что искусство спасает человека, то только в том смысле, что оно спасает его от серьезности жизни и пробуждает в нем мальчишество. Символом

¹¹ То есть эстетического материала, который симулирует присутствие реально отсутствующего смыслового содержания.



2. **М.К. Клодт.**
Берег Финского залива.
Холст, масло.
86 x 133.
Государственный
художественный музей
Алтайского края,
КП-2158 Ж-485

искусства вновь становится волшебная флейта Пана, которая заставляет козлят плясать на опушке леса» [12, с. 257]. Тут известный испанский философ явно не доводит свою мысль до конца, ибо легкомысленные игры молодости хороши в свой строго определенный срок. Дальше отсутствие внимания к серьезным духовным проблемам оборачивается той «вечной молодостью», которая свидетельствует лишь о человеческой глупости и поверхностности, а козлята-переростки начинают плясать уже не под волшебную флейту Пана, а под визгливую сатанинскую дудку. Надо честно признать, что и многие художники сугубо игрового плана производят впечатление как раз таких поверхностных мальчиков-переростков, забывших о самом главном — духовном — измерении искусства. Этот «художественный» тип опять-таки очень точно описан в упомянутом выше романе Максима Кантора.

Понятно, что при восприятии художественного произведения субъективно-игрового плана всегда есть и будет момент субъективности и пристрастности. Полностью от них избавиться нельзя. Здесь окончательным и безошибочным судьей оказывается только время. Оно определяет, каким ветвям на едином древе искусства суждено жить, а каким засохнуть и отпасть. Отсюда еще один,

пусть и косвенный, знак того, что нынешнее искусство полно подделок, имитаций и откровенного безобразия, которое не может спасти ни мира, ни человека, — это пустые залы галерей современного искусства в отличие от переполненных людьми Третьяковки, Эрмитажа, Прадо или Лувра, хранящих проверенные временем художественные шедевры, носители вечных ценностей.

2. **Социально-исповедальное искусство.** Здесь за символами и образами искусства проступает уже не только субъективное восприятие мира автором, не чисто личностно-психологическая исповедальность и самооценная художественная игра, а *какое-то общезначимое социальное и психологическое содержание*. Таково, например, реалистическое творчество русских передвижников. Таковы картины современного художника П.Г. Дика, которые сегодня украшают многие отечественные и зарубежные музеи. Его художественные образы исключительно своеобразны, порой предельно лаконичны и схематичны, но за ними обнаруживаются такие потаенные глубины человеческой души, такие жизненные драмы и духовные прозрения, которые другим художественным языком передать просто невозможно. Иными словами, социально-исповедальная образность вовсе не обязательно является принадлежностью так называемых

реалистических или классических художественных традиций. Здесь важно, насколько сквозь неповторимое авторское художественное видение символически явлено объективное ценностно-смысловое содержание, способное в своих наиболее талантливых образцах действительно катарсически преобразить человеческую душу. Здесь «я» художника — не единственное содержание его произведений, а художественная игра ни в коем случае не является самоценной. Личность художника тут подобна окну, откуда открываются новые горизонты внешнего мира; а проникающий в окно свет выявляет нечто сокровенное и духовно значимое внутри нас, зрителей.

И всё-таки существенной чертой социально-исповедального искусства является близость его красок и образов нашей привычной картине мира. В нем чаще всего есть понятные нам темы и содержательные сюжеты. Но и в его рамках возможны псевдо- и антиискусство, в которых нет ни ремесленного мастерства, ни эстетических достоинств, ни глубоких идей, ни ярких и оригинальных художественных образов. Достаточно вспомнить, повторяюсь, сотни и тысячи «картин» времен социалистического реализма о рабочих и колхозниках или памятники Ленину, стоявшие едва ли не в каждом советском городе и селе. В лучшем случае они являлись элементами городского декора или кабинетного интерьера.

Любопытно, что, как засилье советского официозного псевдоискусства породило в свое время взрыв авангардных технематических художественных исканий, так сегодня засилье авангардного и беспредметного псевдоискусства, которыми переполнены западные музеи и галереи, вызвало глубочайшую зрительскую потребность в качественном искусстве социально-исповедального плана. Ныне картины российских, в том числе и сибирских, художников, сохранивших ремесленные, эстетические и гуманистические традиции отечественной реалистической школы живописи, активно раскупаются не только на Западе, но и на Востоке, в частности в Китае.

3. Софийное искусство. Чаще всего оно носит религиозный характер, раскрывая и утверждая сверхэмпирическую духовно-смысловую реальность Космоса, в которой укоренен человек. Творец здесь ощущает себя не своевольным хозяином своей судьбы и творчества, а «свободным исполнителем высших велений» [13, с. 35], по выражению отечественного философа С.Л. Франка. Художнику в акте творческого озарения являются такие, образно говоря, «надземные» лики, образы, формы, краски, линии и смыслы, которым он призван придать земную художественную форму, как бы низвести их в подлунный мир, сделав достоянием массового сознания. Софийное искусство

символично в высшем смысле, где, говоря языком П.А. Флоренского, художественные символы — это «отверстия, пробитые в нашей субъективности» [14, с. 344]. Они приобщают зрителя к высшей горней реальности, к самой сущности вещей. Здесь художник ничего не добавляет в произведение от себя, а, наоборот, сдерживает свою субъективность, дабы через него максимально объективно и выразительно сказалось увиденное им сверхличное и сверхэмпирическое смысловое содержание. И.А. Ильин в связи с этим пишет, что «настоящий художник старается уловить сокровенное содержание художественного замысла, выразить его — соответственно, точно, “адекватно” — в образах... При этом он несет в себе уверенное и подлинное чувство, что он творит, не изобретая, а как бы *воспроизводя нечто подлинно существующее*, или же что вся его изобретательная способность направлена на верное отображение объективно предстоящего ему “предмета”» [6, с. 336].

Софийное искусство является высшим уровнем художественного мастерства, в результате которого создается *совершенная эстетическая реальность, передающая объективное и общезначимое идейное и ценностное смысловое содержание через гениально соответствующую этому содержанию образно-символическую форму*. Это можно считать «именным», говоря языком А.Ф. Лосева, или сущностным определением искусства, одновременно задающим и универсальный эстетический идеал, к которому следует стремиться художнику. Его достигнуть совсем нелегко. Софийное творчество и софийные произведения искусства — удел гениальных художников, обладающих провидческим и пророческим даром, выразителей самых сокровенных идеалов и чаяний своей национально-культурной и религиозной традиции. Такова пластика великого монгольского скульптора Джанабадзара, художественному взору которого непосредственно открывались лики будд и бодхисатв. Свою гениальную «Троицу» Андрей Рублёв увидел после многих дней молитвенного поста. «Утро стрелецкой казни» — «осевое» произведение русской живописи и важнейшая художественная форма национального самосознания России. В.И. Сурикову она открылась, как будто бы он сам был участником этого важнейшего трагического события русской истории. Потом к нему во сне приходили стрельцы, благодаря за правдивый художественный рассказ о той исторической трагедии. В знаменитой серии «Гималаи» Н.К. Рериха мы видим великие горы не только в их прекрасном земном, но и в надземном — духовном — измерении, словно символизирующем возможности очищения и восхождения человеческой души. При этом даже у гениев есть вещи художественно проходные и совсем



З. А. Рублёв.

Троица.

Ок. 1411 г.

Дерево, темпера.

142 x 114.

Государственная

Третьяковская галерея.

Фото: icon-art.info

не софийные, а могут быть художники и вовсе одной-единственной гениальной софийной картины, как «Грачи прилетели» А.К. Саврасова.

Рождение софийного художественного гения, как бы возносимого в трансцендентные смысловые сферы на крыльях Софии Премудрости Божией, — это всегда тайна, загадка национального духа, где действуют и какие-то нам пока неизвестные сверхвременные космические законы, и вполне объективные социально-исторические факторы, словно призывающие гения на культурное служение своему народу в строго определенный момент исторического времени, и где, конечно, велика роль свободной воли и личностных усилий самого художника, который в любом случае должен профессионально «выковать себя» по очень точному выражению замечательного поэта Д.Л. Андреева.

Софийное искусство, прежде всего религиозное, подразумевает также наличие *канона*, о роли которого очень точно написал П.А. Флоренский: «Подымая на высоту, достигнутую человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам и освобождает от необходимости творчески твердить зады: требования канонической формы или, точнее, дар от человечества художнику канонической формы есть освобождение, а не стеснение... Истинный художник хочет не своего во что бы то ни стало, а прекрасного, объективно-прекрасного, то есть художественно воплощенной истины вещей, и вовсе не занят мелочным самолюбивым вопросом, первым или сотым говорит он об истине» [15, с. 455]. Канон в религиозном искусстве, как и художественная традиция в искусстве светском, помогают устранить суетное своеволие (говоря жестче — отсебятину), смирить и дисциплинировать свое маленькое эмпирическое «я», дабы в художнике проснулось и открылось горнему миру его высшее духовное «Я».

При этом софийное искусство вовсе не избегает творческих поисков и не исключает моментов художественной игры. Так, Леонардо да Винчи, как известно, пребывал в постоянном эксперименте с красками, а в гениальной картине Рафаэля «Афинская школа» мы видим причудливую игру фантазии великого мастера, придающего философам прошлого лики своих современников — Леонардо, Микеланджело и... даже самого себя. Игра геометрическими формами и красками с явными элементами авангарда — отличительная черта гениальных софийных полотен М. Чюрлениса.

Подлинно софийное искусство не чурается также исторической и социальной тематики, как в случае с «Покорением Сибири Ермаком» В.И. Сурикова или со «Свободой, ведущей народ» Э. Делакруа. Оно может по форме носить

лично-исповедальный характер, как полотно Веласкеса «Менины», или быть выполненным в жанре пейзажа, как картина И.И. Левитана «Над вечным покоем». Можно поэтому говорить, что софийное искусство диалектически «снимает», т.е. включает в себя на правах подчиненных моментов художественные средства и достижения как субъективно-игрового, так и социально-исповедального искусства, вовсе не умаляя их значения и не отрицая важности их самостоятельного существования.

И еще два очень важных момента, составляющих специфику софийного искусства. *Во-первых, оно есть наиболее эффективное средство противодействия всему безобразному, разрушительному и пошлomu в этом мире, в том числе антиискусству и псевдоискусству. Через софийное искусство красота наиболее деятельно и эффективно спасает наш мир от хаоса и зла. Во-вторых, оно в наибольшей степени способствует катарсическому очищению и просветлению человеческой души.*

В этом плане софийное искусство можно назвать важнейшим средством духовного преображения мира и человека по законам Истины, Добра и Красоты. В этом вся суть софийности, и в этом, в конечном счете, состоит важнейшая функция искусства, когда оно полностью соответствует своему понятию.

Заключение

Диалектико-логическое понимание искусства, развернутое выше через систему внутренне связанных определений, естественно, оставляет нерешенным целый спектр важнейших содержательных искусствоведческих и эстетических проблем. Например, о возможности или невозможности установить четкие критерии отличия подлинно художественного (эстетического) образа от псевдохудожественного симулякра; или насколько зависит объективность и общезначимость искусствоведческого анализа от личностных качеств искусствоведа. Не мне как профессиональному философу выносить по этим важнейшим проблемам компетентное суждение.

Главной задачей данной статьи было показать, что владение диалектико-логическим философским инструментарием, проверенным в течение столетий, но, к сожалению, ныне основательно забытым, может быть весьма полезным и эвристичным для искусствоведческой науки.

Список источников

1. Иванов А.В. Новый опыт «метафизики всеединства». Барнаул: Пять плюс, 2017. 364 с.
2. Иванов А.В., Журавлёва С.М. Духовность и ее атрибуты // Вестник Кемеровского гос. ун-та культуры и искусств. 2021. № 57. С. 14–23. <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2021-57-14-23>.
3. Ильенков Э.В. Об идолах и идеалах. Киев: Час-Крок, 2006. 312 с.
4. Батищев Г.С. Введение в диалектику творчества. СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. 464 с.
5. Николай Кузанский. Сочинения : в 2 т. Т. 1. / сост. В.В. Биbihина. М.: Мысль, 1979. 488 с.
6. Ильин И.А. Путь к очевидности. М.: Республика, 1993. 431 с.
7. Аристотель. Сочинения : в 4 т. Т. 4 / перев. и ред. А.И. Доватура. М.: Мысль, 1984. 830 с.
8. Флоренский П.А. О реализме // Флоренский П.А., священник. Сочинения в 4 т. Т. 2 / сост. и общ. ред. игумена Андроника (А.С. Трубачёва), П.В. Флоренского, М.С. Трубачёва. М.: Мысль, 1996. С. 527–531.
9. Флоренский П.А. Исследования по теории искусства // Флоренский П.А., священник. Собрание сочинений. Т. 131: Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / сост. игумена Андроника (А.С. Трубачёва). М.: Мысль, 2000. С. 79–258.
10. Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. СПб.: Азбука, 2000. 768 с.
11. Майоров Г.Г. Философия как искание Абсолюта. Опыты теоретические и исторические. М.: Едиториал УРСС, 2004. 416 с.
12. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / сост. В.Е. Багно. М.: Искусство, 1991. 588 с.
13. Франк С.Л. Духовные основы общества / сост. П.В. Алексеев. М.: Республика, 1992. 511 с.
14. Флоренский П.А. Сочинения в 2 т. Т. 2: У водоразделов мысли. М.: Правда, 1990. 448 с.
15. Флоренский П.А. Иконостас // Флоренский П.А., священник. Сочинения в 4 т. Т. 2 / сост. и общ. ред. игумена Андроника (А.С. Трубачёва), П.В. Флоренского, М.С. Трубачёва. М.: Мысль, 1996. С. 419–526.

References

1. Ivanov, A.V. (2017) *New Essay in "Metaphysics of wholeunitedness"*. Barnaul: Pyat plus. (In Russ.)
2. Ivanov, A.V. and Juravleva, S.M. (2021) 'Spitituality and its attributes', *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, (57), pp. 14–23. doi:10.31773/2078-1768-2021-57-14-23. (In Russ.)
3. Ilyenkov, E.V. (2006) *About idols and ideals*. Kiev: Chas-Krok. (In Russ.)
4. Batishev, G.S. (1997) *Introduction to the dialectic of creativity*. Saint Petersburg: RHGI Publ. (In Russ.)
5. Kuzansky, N. (1979) *Essays in 2 volumes*, vol. 1. Moscow: Mysl. (In Russ.)
6. Ilyin, I.A. (1993) *The path to evidence*. Moscow: Respublica Publ. (In Russ.)
7. Aristotel (1984) *Essays in 4 volumes*, vol. 4. Moscow: Mysl. (In Russ.)
8. Florensky, P.A. (1996) 'About realism', in Florensky, P.A., the priest. *Essays in 4 volumes*, vol. 2. M.: Mysl, pp. 527–531. (In Russ.)
9. Florensky, P.A. (2000) 'Studies in the Theory of Art', in Florensky, P.A., the priest. *Articles and research on the history and philosophy of art and archaeology*. M.: Mysl, pp. 79–258. (In Russ.)
10. Petrov-Vodkin, K.S (2000) *The Euklidean Space*. Saint Petersburg: Azbuka. (In Russ.)
11. Mayorov, G.G. (2004) *Philosophy as the search for the Absolute. Theoretical and historical essays*. Moscow: Editorial URSS Publ. (In Russ.)
12. Ortega y Gasset, J. (1991). *Aesthetics. Philosophy of culture*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
13. Frank, S.L. (1992) *Spiritual foundations of society*. Moscow: Respublica Publ. (In Russ.)
14. Florensky, P.A. (1990). *Essays in 2 vols*, vol. 2: At the watersheds of thought. Moscow: Pravda Publ. (In Russ.)
15. Florensky, P.A., the priest. 'Iconostasis', in Florensky, P.A., the priest. *Essays in 4 volumes*, vol. 2. Moscow: Mysl, pp. 419–526. (In Russ.)

Информация об авторе

Иванов Андрей Владимирович, доктор философских наук, профессор, директор Центра гуманитарного образования, Алтайский государственный аграрный университет, г. Барнаул, Российская Федерация, ivanov_a_v_58@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3125-484X>.

Information about the author

Andrey Vladimirovich Ivanov, full Doctor of Philosophy, Professor, Director of the Centre for Humanitarian Education, Altai State Agricultural University, Barnaul, Russian Federation, ivanov_a_v_58@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3125-484X>.

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

Статья поступила в редакцию 10.10.2022; одобрена после рецензирования 16.11.2022; принята к публикации 24.11.2022.

The article was received by the editorial board on 10 October 2022; approved after reviewing on 16 November 2022; accepted for publication on 24 November 2022.



Научная статья
УДК 7.01“15/18”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.018

Художественные процессы Нового времени: культурные ориентиры и творчество

Табунова Надежда Андреевна



Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация
michael_10@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9807-714X>, Research ID: AAA-7149-2022

Аннотация. Статья посвящена взаимодействию общекультурных и художественных норм в плоскости ментальности эпохи Нового времени, а также выражению этой ментальности в художественной культуре. В первую очередь автор обращается к опыту школы «Анналов», основанной Л. Февром и М. Блоком и в дальнейшем продолженной их последователями. Через концепцию реконструкции исторических обстоятельств автор прослеживает причинность сдвигов в культурных ориентирах эпохи и их влияния на изобразительные искусства для формулирования ориентиров в художественном процессе Нового времени. Также автор обращается к работам Ф. Хатчесона, А. Смита, Б. Паскаля, Р. Бёртона и к размышлениям Р.Г. Апресяна, А.В. Прокофьева. Изучение взаимосвязи выразительных матриц и эстетических норм не теряет своей актуальности. На сегодняшний день исследователи всё чаще обращаются к вопросу реконструкции прошлого, о чем говорит литературная серия «Культура повседневности», посвященная изучению преобразований человеческой жизни на всех уровнях — от материального до духовного. Изобразительное искусство несет в себе способность выражать духовные и умозрительные концепции в зримой форме, что делает его неисчерпаемым объектом для исследования. Через изучение переменчивости выразительных инструментов художественной культуры Нового времени и обновления художественных матриц автор в статье выявляет антиномичность культуры этого периода, важные сдвиги внутри западноевропейской ментальности и влияние этих сдвигов на искусство. Посредством формулирования обширного спектра противоречий, сосуществующих друг с другом в ментальности, автором прослеживается дуальность характера эпохи Просвещения в искусстве.

Ключевые слова: Новое время, Просвещение, ментальность, школа «Анналов», выразительные матрицы, эстетическая норма, художественный вкус

Для цитирования: Табунова Н.А. Художественные процессы Нового времени: культурные ориентиры и творчество // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 240–253. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.018>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/944>

Original article

Artistic processes in the early modern period: cultural references and creativity

Nadezda A. Tabunova

State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

michael_10@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9807-714X>, Research ID: AAA-7149-2022

Abstract. The article is devoted to the interaction of general cultural and artistic norms in the plane of the mentality of the early modern period, and its expression in artistic culture. First of all, the author refers to the experience of the Annales School, which was founded by L. Febvre and M. Blok, and further continued by their followers. The author traces the causality of shifts in the cultural landmarks of the era and their influence on the visual arts through the concept of reconstruction of historical circumstances in order to formulate landmarks in the artistic process of the early modern period. The author also refers to the works of F. Hutcheson, A. Smith, B. Pascal, R. Burton, as well as to the reflections of R.G. Apresyan, A.V. Prokofiev. The study of the relationship between expressive matrices and aesthetic norms does not lose its relevance. Researchers are increasingly turning to the issue of reconstructing the past today. This interest in the past confirms by the literary series “Culture of Everyday Life”, dedicated to the study of the transformations of human life at all levels, from material to spiritual. Fine art carries the ability to express spiritual and speculative concepts in a visible form, which makes it an inexhaustible object for research. The author in the article reveals the antinomy of the culture of this period, important shifts within the Western European mentality and the impact of these shifts on art through the study of the variability of the expressive tools of the artistic culture of the early modern period and the renewal of artistic matrices. The author also traces the duality of the nature of the Enlightenment in art by formulating a wide range of contradictions that coexist with each other in the mentality.

Keywords: early modern period, Enlightenment, mentality, Annales School, expressive matrices, aesthetic norm, artistic taste

For citation: Tabunova, N.A. (2022) ‘Artistic processes in the early modern period: cultural references and creativity’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 240–253. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.018. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/944> (In Russ.)

Введение

Образы художественной культуры — это воплощение идеалов в доступной для восприятия чувственно-умозрительной форме. Преобразование и обновление ментальности Нового времени, новые идеалы и, соответственно, новые формы их выражения, развивающиеся художественные практики — всё вместе это привело к созданию новых теоретических обоснований для творчества, к корректировке критериев прекрасного и безобразного, что закономерно повлияло на становление культурно-художественных норм, задающих

критерии художественной (и любой другой) деятельности.

Переменчивость обстановки в материальном мире всякий раз посылает импульсы к формированию ментальных структур, составляющих человеческое представление о реальности, которая существует в абстрактном пространстве идей. Как известно, ментальность — это единство осознаваемого и безотчетного, т.е. рационального и импульсивно-эмоционального.

В науке совокупность складывающихся на этой основе наиболее общих представлений принято

называть *картиной мира*. Ментальный «слепок» объективной реальности в «гипсе» конкретного материального мира не всегда достоверен, поскольку включает в себе помимо чистых идей, устойчивых способов чувствования, также и множество искажений — индивидуальные свойства личности, узко-социальные нормы своего времени, заблуждения и неверные интерпретации. Художественная культура, чье содержательное наполнение всегда превышает конечное произведение, стойко противостоит уничтожению временем собственного своеобразия, донося до потомков отголоски идей. Разумеется, эти идеи под влиянием всех искажений своего времени и дополнительных трансформаций современным зрителем претворяются уже в нечто новое, отходящее от образов своего культурного источника.

При попытке сведения общекультурных норм и норм художественных вместе на общей плоскости взаимодействия с ментальностью нащупывается органичный синтез этих понятий, включающий в себя широкий спектр взаимного влияния. На основе обобщения большого материала разных видов искусств отметим: культурно-художественная норма Нового времени — это пластичная категория, отзывчивая к новым интеллектуальным и чувственным веяниям в сфере ментального. Она существует и развивается равнозначно как благодаря строгому соблюдению каталогизированных правил и установок, которые создавал классицизм, так и под влиянием их отрицания, вследствие бунтующего несогласия и стремления к разрушению, чтобы на базисе былого создать иные способы чувствования реальности. Норма порой сливается с функцией, которую она несет в себе, и вынуждает к нарушению самой себя во имя дальнейшего развития, поскольку художественная культура Нового времени — это раскаленное жерло, в котором выплавляются все новые художественные практики, эклектичные, многомерные и неоднородные и все же с определенной дистанции имеющие общий знаменатель.

Процесс регулирования приемлемых форм выражения творческо-повествовательной программы «сверху» понятен — через теоретическое и практическое художественное образование, через коммерческие заказы, когда художнику требовалось отвечать представлению заказчиков о самих себе и мире вокруг. Формирование новых правил выражения идеалов и чувств «снизу» происходит скорее в сфере чувственно-ощутимого и спонтанного, нежели выразимого вербально. С одной стороны, появление новой морали и новых фундаментальных идей, объясняющих законы реальности, упрочивает положение человека в его бытии, отделяет его существование от хаотичности природного

мира. С другой стороны, монументальное новое знание о мире зачастую сопрягается с потерей привычной опоры для человека.

Потеря пробуждает стремление зацепиться и удержаться над бездной, это всегда болезненное блуждание в потемках и поиск новых ориентиров. Подобное неустойчивое балансирование в поисках опоры находит свое выражение в новаторских произведениях художественной культуры, порождая непредсказуемые смыслы и выражая непроизнесенные вслух страхи и ожидания. Таким образом, интенсифицируется развитие эстетических и художественных категорий, их новое наполнение одновременно в двух плоскостях — светской и профессиональной.

Художественная культура Нового времени одновременно призвана служить просвещенному разуму, разнося по обществу рациональное Знание, и вместе с тем быть выразительной формой для доброй истины, несущей в себе дидактическую программу нравственного воспитания. «Образование и обычай могут оказать влияние на наши внутренние чувства (там, где они уже заранее имеются), увеличивая способность наших умов сохранять и сравнивать части сложных комбинаций. И тогда, если нам представлены самые прекрасные предметы, мы начинаем осознавать существование удовольствия, намного превосходящего то, которое возбуждают обычные явления», — обосновывал шотландский философ Фрэнсис Хатчесон (1694–1747) потребность человека в воспитании и оттачивании естественного внутреннего чувства прекрасного, подчеркивая неизбежную необходимость в искоренении предрассудков, которыми полнится любой образовательный процесс [1, с. 170–200].

Вслед за Хатчесоном другой шотландский мыслитель, Александр Джерард (1728–1795), последователь Дэвида Юма (1711–1766), не определял вкус как природную данность, получаемую человеком вместе с сознанием, но и сомневался в возможности его развить посредством искусства при полном отсутствии склонности к видению прекрасного [2]. Вкус, по его мнению, проистекает из того же трудноуловимого источника, из которого черпает человек свою способность к воображению, из сонма неуловимых «внутренних чувств» или же чувств «отраженных». Дискуссии о природе способности к воображению велись с конца XVII века. Однако представление о воображении как о синтезе внутренних чувств, тонко и чутко воспринимающих реальность в той полноте, в которой одними лишь внешними чувствами познать ее невозможно, одним из первых сформулировал Фрэнсис Хатченсон [3, с. 238]. Позднее Хатченсон определил внутренние чувства как последующие и отраженные, т.е. всегда продолжающие некий

предшествовавший опыт, вынуждающий человека использовать собственные развитые способности к познанию.

Воздействие художественного вкуса на выразительность искусства

Смысловое разделение «воображения» и «фантазии» обозначилось еще в дискуссиях конца XVII столетия, пусть это различие оставалось зыбким и неоднозначным, но оно было намечено. «Левиафан» Томаса Гоббса (1588–1679) отворяется читателю рассуждением о природе человеческих ощущений, перетекающим в сопоставление латинского «воображения» как воссоздания некоего объекта, исчезнувшего из поля зрения, и греческой «фантазии». В итоге «представление» и «фантазия» слились во взаимозаменяемые элементы мыслительного процесса, который не только регистрирует действительность, воссоздавая образы подобно воспоминаниям, но и создает нечто новое, составляя из имеющегося опыта отличные по содержанию представления и о мире. Способность человека к воображению в философских размышлениях Просвещения претворилась в движущую силу, запускающую механизм прогресса, а также отвечающую за эстетическое восприятие.

Норма вкуса опирается на обобщенные стереотипы одобрения и порицания, существующие в любой культуре, какой бы необузданной и дикой она ни казалась представителю иной ментальности.

Д. Юм пишет: «Тонкий вкус к остроумию и прекрасному всегда должен быть желанным качеством, ибо это — источник всех самых утонченных и невинных наслаждений, которые доступны человеческой природе. На этом сходятся чувства всего человечества» [4, с. 149]. Адам Смит продолжает эту мысль, погружаясь в размышления о той степени влияния на представления человека о прекрасном и безобразном, которую оказывает на чувственное восприятие мода и обычай [5]. Подчеркивая, что умение чувствовать прекрасное зависит от способности воображения, Адам Смит признает, что на эту способность напрямую влияет культурное окружение и впитанные привычки, поскольку по своей сути воображение остается довольно деликатным чувством, требующим плодородной почвы сознания.

Одобрение и порицание, в свою очередь, опираются на глубинные переживания страстей, присущих человеческой натуре, и изменить их в корне посредством новых веяний моды довольно сложно, можно только немного изменить их направление. Возникает не находящий разрешения конфликт между внутренним восприятием и диктуемой модой переменчивостью: с одной стороны, совпадение субъективных убеждений

с нарративом привычных обычаев и модной формой углубляет и усиливает человеческие чувства, претворяя тихое переживание прекрасного в яркий акт эстетического наслаждения; с другой стороны, внутреннее несовпадение с создаваемой модой формой определения прекрасного и безобразного порождает напряжение, неизменно перерастающее в конфликт между искренним восприятием и восприятием ожидаемым. Сохранение границы между искренностью собственного впечатления и его видоизмененной формой, подстраивающейся под диктуемую извне программу, — это проявление глубинной воли к созиданию, к следованию за неуловимо мерцающей путеводной нитью к добродетелям, не в пример более устойчивым, чем порывистое изменение моды и менее заметное изменение обычая. Так можно обозначить действие культурного механизма обновления норм, нащупанного уже в это время. Культурно-художественная норма живет в сфере имплицитной онтологии и влияет на мировоззрения так же, как не осознаваемая объективно картина мира, впитанная человеком в процессе своего развития и влияющая на его интерпретацию окружающей действительности.

В частности, воспевание утонченной женской красоты в искусстве разворачивается к новым темам, прежде являвшимся лишь предметом иронии и насмешек — речь о внешнем несовершенстве. Налицо обращение к экспрессивному, будоражающему, возбуждающему в поиске новых форм чувственному переживанию. Так, Мишель де Монтень пишет об особенной телесной пылкости хромоножек [6, с. 11], а Джузеппе Саломони обращается к стареющей прелестнице словами: «...и ты морщин своих не засти, о ангел мой, на склоне лет: зане они любовной страсти, а вовсе не уродства след». Роберт Бёртон считает, что имеются чувства, перекрывающие понятия привлекательного и отталкивающего, последовательно живописует чудовищно отвращающий образ, в который «влюбившись, он будет обречен восхищаться им всю жизнь» [7, с. 273]. Из подобных настроений не следует, что безобразное отчасти вытесняет привычную красоту. И более того, само понятие красоты разомкнулось и впустило в себя новые формы своего выражения, прежде использовавшиеся для осмеяния. Возрождение обращалось к физической непривлекательности преимущественно в критической плоскости, подвергая поруганию физические недостатки или же саркастически их осмеивая, тогда как барочная дуальность сумела обратить во благо едкие сюжеты прошлого.

Подобные сдвиги в культурных ориентирах равно влияют как на усиление момента переживания эстетического, существующего с человеком в одном моменте, так и на отвращение человека

от того среза культуры, в котором он живет. Так, Адам Смит приводит в качестве примера распутство как добродетель в кругу Карла II, когда несдержанность и развращенность воспринимались как великодушная щедрость, смелость быть откровенным и независимым. «Для людей поверхностного ума пороки великих людей во всякие времена казались приятными», — резюмировал А. Смит [5, с. 420].

Необходимость без устали калибровать внутренние ориентиры следует за человеком на протяжении всего его существования, чтобы не поддаваться искушающим веяниям эпохи, диктующим плохой вкус, и при этом не оставлять незамеченными те проявления сосуществующей с человеком культуры, которые отвечают на извечные вопросы о природе прекрасного и идеала. Перед образованным человеком Нового времени, в том числе и перед представителем европейского Просвещения, эта задача тонкой внутренней настройки стояла в той же мере, как стоит перед современным человеком: в частном порядке, но с живой вовлеченностью образовательных возможностей.

Фрэнсис Хатченсон писал, что «когда просвещение, образование или предубежденность какого-либо рода возбуждают какое-либо желание или отвращение в отношении какого-либо предмета, это желание или отвращение должно быть основано на мнении о каком-либо совершенстве или каком-либо недостатке тех качеств, для восприятия которых у нас имеются соответствующие чувства» (цит. по: [1]). Понятие «внутренних чувств», которые воспринимают гармонию и красоту, Хатченсон использует только для смыслового различения их с «внешними чувствами» слуха и зрения, не отделяя окончательно одно от другого, а скорее углубляя внутренним чувством чувства внешние. Каждый способен воспринять изящную мягкость цвета и слаженное сочетание нот, однако для слияния красочных пигментов в повествовательное полотно, вибрирующее ощущениями и смыслами, человеку необходима тонкость внутреннего чувства.

Справедливы будут замечания мыслителей, акцентирующих взаимное обогащение вкуса образованностью, но лишь до определенной степени. Образованность, сколь бы обширной и внимательной она ни была, не разделит человека внутренним чувством вкуса, если он сам не стремится его отточить. В вопросах моральных ориентиров человека эпоха Просвещения опиралась преимущественно на образование и воспитание. Это ожидаемо выросло из идеи разума как движущего начала. Образованность была первейшей необходимостью для достижения мечты о формировании человека новой эпохи, благоразумного

и стремящегося к поиску ответов. «Наслаждение самыми благородными удовольствиями, доставляемыми внутренними чувствами и заключающимися в созерцании творений природы, открыто для каждого, и притом бесплатно: тем самым бедные и незнатные могут так же свободно пользоваться этими предметами, как и богатые и власть имущие», — заключает А.В. Прокофьев [8, с. 119].

Примечательно, что Фрэнсис Хатченсон отталкивается от размышлений своих современников-«моралистов» об источнике происхождения морального чувства — они связывали его с «законом всевышнего, который обладает достаточной властью, чтобы делать нас счастливыми и несчастными». Далее Хатченсон развивает свой трактат о моральном чувстве до следующих идей:

— человек способен переживать истинное удовольствие от взаимодействия с предметом или явлением и проникаться добротой к агенту этого события без расчета на дальнейшую выгоду, подобную надежде на вечное спасение в ответ на добродетельную жизнь;

— человек может стремиться к добродетельному действию не только с целью получения чувственного удовольствия, но и по причине простого любопытства, продиктованного себялюбием.

Хатченсон углубляет различие между благом моральным и благом естественным, отстаивая человеческое право на существование, обособленное от некоей высшей силы. Вместе с тем мы видим, что сам феномен вкуса осмысливается в эту эпоху как проблема; повторим: образованность, сколь бы обширной и внимательной она ни была, не разделит человека внутренним чувством вкуса.

Играющий разум и утонченные чувства Нового времени

В своих размышлениях о брачных узах и социальной ответственности одинокого человека Фрэнсис Бэкон (1561–1626) прагматично заметил, что милосердие чаще побуждает человека к действию, если результат направлен на него лично, т.е. преимущественного из индивидуально-личностных побуждений [9, с. 31]. Как таковое понятие «холостяк» также укрепляется в Новое время, обозначая новую веху в творящейся истории персональной свободы, столь важной для Просвещения. Устоявшиеся религиозные границы моральных реакций — это устойчивый каркас, с опорой на который можно возвести структуру личности. Мыслящий человек эпохи Просвещения ищет новую опору, которая станет остовом для его интеллектуальной оснастки, находя в себе решительность для веры в собственное чувственное познание мира.

Таким образом, культурно-художественные нормы Нового времени — это одновременно

подспорье в пути и объект поиска, чем и объясняется одновременное сочетание в них спорящих, конкурирующих друг с другом идей.

Играющий разум и утонченные чувства — их союз произрастает из дуального характера Просвещения, отпечатавшегося в ментальности Европы. Восприятие человека культурного как человека просвещенного побуждает искать дополнительные источники, из которых следует черпать знание о мире. В XVIII веке художественная культура призвана обнаружить и доступно зафиксировать эстетическую выразительность мира, гармонизировать жизнь человека, приобщить его к материи тонких чувств. Культурно-художественные нормы не только задают тон и посылают искусству импульсы к прорастанию форм выразительности, в которых нуждаются как художник, так и зритель, но и определяют поведение человека в повседневной жизни, его восприятие и отношение к миру.

В расцвет Нового времени меняющиеся выразительные формы уместно отнести не к феномену возникновения новых стилистических тенденций в искусстве, а объяснить процессом взаимного влияния ментальности и культурно-художественных норм. Это объясняется тем, что культурно-художественная норма не ограничивается искусством как сферой влияния, она простирается шире и глубже в ментальность, впитывая и дополняя привычки, манеры и повадки просвещенной публики, этические поведенческие правила взаимодействия с другими людьми (издающиеся правила этикета, проникающие в литературу способы галантного выражения нежных чувств), выражение индивидуальных черт эпохи в одежде, считающейся привлекательной. Последнее имело отношение преимущественно к зажиточным слоям общества и проистекало из общей тенденции состоятельной аристократии к театрализации своего существования — в быту, в манерах, во внешнем облике. Интересным выглядит стремление к геометризации облика в XVI веке, к претворению пластичного человеческого тела в угловатую правильную форму — в мужском костюме этому способствовал каркас из стеганых подкладок, а в женском — корсеты и подобие кринолина. Наносная роскошь внешнего облика также призвана отвлечь внимание от изъянов модели на портрете, которые заказывали у художников.

XVII столетие в своем художественном поиске выразительных форм отворачивается от геометрии в сторону подвижности, динамической силы, которая передавалась от изгибов тела обилию кружева и скользким тканям, что стали использовать при пошиве одежды аристократам. В середине XVII века получила развитие практика воплощения и распространения основных визуальных тенденций в костюме посредством демонстрации одежды

на ростовых куклах, рассылаемых по Европе для примера, а также иллюстрированные издания с пометками в отношении тонкостей ношения того или иного костюма. Инициатива подобной практики одной из первых стала исходить от Франции, чем надолго упрочила главенствующее слово французской моды в вопросах внешнего вида.

Отдельного внимания заслуживает явление ориентализма, заложенное в середине XVIII века. Утонченная декоративность и изысканное приукрашивание действительности в так называемой манере тюркери с изображением восточных мотивов, преимущественно турецких, быстро снискали признание среди публики. Об этом признании говорит обилие заказов от вельмож на их портреты в экзотическом антураже и турецких костюмах (рис. 1).

Комплекс образов, несущих в себе определенное содержание эпохи, является одной из фундаментальных основ культурно-художественной нормы, и сущностный характер этих образов в Новое время, как мы уже успели заметить, также меняется. Обращая внимание на функционирование образа в качестве символа, можно сказать, что Новое время вступает во взаимодействие со сферой коллективного сознания и подразумевает нечто желанное и не вполне определенное, тогда как предшествующие эпохи подступались к образу как к выражению предшествующего опыту знания.

Внутри европейских ментальностей рождаются, если уместно так обозначить, новые типы человеческих характеров, которые возникли как реакция на изменения в сознании эпохи. Нетипичные жизненные обстоятельства побуждают человека к поиску новых поведенческих комплексов и реакций. Эти ролевые модели нашли свое воплощение в масочных представлениях, которых роднило друг с другом присутствие неких основных персонажей, совмещавших в себе как намек на существующую личность, так и собирательный образ ролевой модели, которая включает в себя не только поведение, заложенное автором пьесы, но и повадки, которые от него непременно ждут зрители. Правитель, Святые, Падре, Монах, Дворянин, Капитан, Солдат, Купец, Доктор — все они демонстрируют своими характерными элементами те умонастроения, с которыми европейские ментальности интегрировали в себя новые поведенческие модели общества, — кто служил примером для подражания, а кто был призван включать в себя все слабости и недостатки описываемого образа.

В сфере масочных представлений художественная трактовка упомянутых образов Нового времени также проявляет свой неоднозначный, противоборствующий характер. Так, образ



1. Луи Фердинанд Ель.
Портрет молодого
человека.

1685.

Холст, масло.

91 x 77.

Музей Виктории

и Альберта,

Париж,

Франция.

Фото: ART UK, artuk.org

Солдата выступал преимущественного положительным героем, поскольку его жизненный путь, усеянный невзгодами и сражениями, имеет возможность увенчаться сказочным богатством и всеобщим признанием, тогда как рабочему горожанину едва ли было уготовано подобное будущее. Зрители обнаруживали отдушину в этой фантазии, надежде, что можно радикально изменить что-то в своей жизни собственными силами в лучшую сторону, полагаясь на удачу. Парадоксально, что символическая близость образа к усредненному нуждающемуся человеку, эфемерная награда в конце пути и потенциальная слава словно очистили образ Солдата от той грязи, насилия, убийств и грабежа, в которых зрители истово обличали образ Капитана или Офицера на сцене.

«Новая кровь» в зажиточных слоях населения в виде Купцов, Легистов и порой даже Докторов также нашла свое выражение в масочных представлениях — этим персонажам отводилась роль алчных, жестоких людей, скупых и трусоватых, что говорит о закономерном нежелании большинства принимать новый порядок вещей и соглашаться с установлением очередного «угнетающего» социального слоя. Важен получивший популярность образ Изгоя — он мог выступать как бравый смельчак, бросивший вызов власти, как это сделал Робин Гуд, тем самым выражая собирательный образ героя или героя из низов, который однажды непременно облегчит тяжелую ношу ежедневного существования. Но также в образ Изгоя вкладывали страх перед чужеродным, иным, опасным, создавая так называемый образ врага, разжигаящий праведную ненависть в сердцах зрителей, — таковы оборотни, колдуны, злые чужаки.

Таким образом, посредством воплощения сформированных массовым сознанием поведенческих образов на сцене можно отметить авторитарность массового сознания переходной эпохи. Таково догматическое мышление, когда человек, рискующий утратить устроенное для себя место в изменившемся мире, стремится новым инструментарием объяснить меняющийся мир вопреки ужасу перед этими изменениями, поскольку их невозможно удержать или остановить. Д. Донн оставил в своих строках воспоминание об изменениях в картине мира, которые привнесли исследования Коперника: «Всё в новой философии — сомнение: / Огонь было потерял значение. / Нет Солнца, нет земли — нельзя понять, / Где нам теперь их следует искать. / Все говорят, что смерть грозит природе, / Раз и в планетах и на небосводе / Так много нового; мир обречен, / На атомы снова он раздроблен, / Всё рушится, и связь времен

пропала, / Всё относительным отныне стало...»¹. Это было только рассветом грядущих изменений в переходной эпохе XVI–XVII столетий. Последней цитируемой строке предстоит долгий путь сквозь время, который едва ли закончен сегодня.

Европейские ментальности XVII столетия так или иначе существовали под влиянием натянутой растерянности, вызванной глубинным страхом перед миром, к которому оказались неприменимы привычные лекала былых мировоззрений (рис. 2).

Блез Паскаль признавался в своем трепете перед ужасающими масштабами Вселенной: «Пусть человек сравнит свое существо со всем сущим; пусть почувствует, как он затерян в этом глухом углу Вселенной и, выглядывая из тесной тюремной камеры, отведенной ему под жилье, — я имею в виду весь зримый мир, — пусть уразумеет, чего стоит вся наша Земля с ее державами и городами и, наконец, чего стоит он сам. Человек в бесконечности — что он значит?» [10, с. 84]. Человеческое существование неизменно движется по пути поиска ответа на этот вопрос, но все догадки способны одарить мыслящий разум только временным утешением. Как продолжает Б. Паскаль, «материальная оболочка, в которую заключает природа, удерживается на грани двух бездн — бездны бесконечности и бездны небытия», а посему самонадеянному исследованию стоит предпочесть безмолвное созерцание, поскольку познание природы приводит к пониманию несоразмерности человеческого существа (рис. 3).

Заключение

Главное, что ментальность XVIII столетия уже не робеет перед внешним миром, а напротив — стремится подчинить его своей воле, просчитать и измерить, используя доступный инструментарий и изобретая новый, если возникает такая необходимость. Как писал Александр Поуп (1688–1744), «Измеряй Землю, взвешивай воздух / И обучай планеты, по какому пути им двигаться. / Направляй все времена и управляй Солнцем»².

Подобные выражения самонадеянной возможности подчинить своей власти то, что едва ли может изменить человек, проявились и в индивидуально-личностной плоскости. В XVIII веке создаются художественные произведения на стыке искусств, сливающие в себе жизнь и смерть в единое полотно. Философская рефлексия о смертности отличается от восприятия смерти на уровне ментальности, где на смену осмысленному когнитивному процессу приходит невысказанный, текучий опыт культурных стереотипов, поведенческих установок и традиций, диктуемых ментальностью. Согласно А.Я. Гуревичу,

¹ Донн Д. Стихотворения / пер. с англ. Б.В. Тимашевского. СПб.: Художественная литература, 1973. С. 150.

² Поуп А. Поэмы / пер. с англ. А. Субботина. М.: Художественная литература, 1988. С. 29.



2. Джузеппе Мария Кресси.
Гекуба и Полимнестор.
1715.
Холст, масло.
173 x 184.
Королевский музей, Брюссель.
Фото: wikimedia.org

ментальность как мировидение можно выявить через изучение таких социальных компонентов, как понимание концепций времени и пространства, взаимосвязи между мирами: земным и потусторонним, а также через восприятие и переживание смерти. Отходя от формы противопоставления, когда мертвые соседствуют в живописном пространстве с живыми или присутствуют в мире живущих в форме метафор и символических намеков, искусство XVIII века прибегает к двойственной формуле выражения, фиксируя промежуточный момент бытия-небытия в границах одного человека.

В определенной степени это искусство ванитас, вышедшее за пределы предметно-символической

формы. Такой является декоративная композиция XVIII века в виде выполненной из воска головы, водруженной на подставку, — голова условно разделяется вертикалью по центру, представляя из себя портрет с одной стороны и обнаженный череп с другой. «Телесная» половина напоминает Елизавету I, тогда как вторая часть обнаженного черепа покрыта червями, на подставке табличка с надписью «Vanity of vanities, is all vanity». Едва ли ее можно сопоставить с барочными мертвыми головами испанских художников — изуродованными смертью, разложением и временем. Восковой портрет представляет замершее в пространстве течение времени, медленно и неизбежно ведущее



3. **Джованни Баттиста Гаулли.**

Триумф Иисуса.

Плафон церкви

Иль Джезу.

1661–1679.

Потолочная фреска.

Рим, Италия.

Фото: М. Шварц,

holidaygid.ru/chiesa-del-gesu

человека из умирания на протяжении жизни к бесконечности смерти.

Подобные разделенные по центру половины живого и мертвого встречаются во множестве живописных сюжетов, то склоняясь к метафорическому равновесию жизни и смерти, то обращаясь к индивидуальному умиранию, когда портреты обретают конкретные черты. Явственно выражаются два основных подхода к изображению процесса умирания и самой смерти — через надежду, утешение и через прохладное и отстраненное подтверждение конечности человеческого существования. В первом случае художники прибегают к мотиву сопоставления мимолетности земного бытия с вечной славой посмертной жизни, нередко в пользу последнего. Такова «Аллегория тщеславия» Яна Минсе Моленара, изобразившего женщину в окружении дорогих тканей и музыкальных инструментов, которая устремляется взглядом

в пустоту, пока вокруг нее бурлит бессмысленная суета, заключающая ее в клетку бытия: слуга укладывает ей волосы, сын пытается обратить на себя внимание, домашний зверек играет с подолом, но ничто из этого не вовлекает женщину в происходящее, она — словно застывшая обреченная декорация, вокруг которой течет время (рис. 4).

Антонио де Переда иначе трактует схожий сюжет — на его полотне женщина с двух крыльях окружена черепами, книгами и матовым блеском золотых безделушек, но в ней ни капли отчаяния, лишь спокойное величие отсутствия привязанности к мирским вещам, поскольку она знает их истинную ничтожность и уже обращена к вечным ценностям. Иные живописцы, напротив, искореняют намеки на трансцендентность будущего, концентрируясь на мгновении настоящего. Их работы призваны обратить внимание на прелесть ежедневных удовольствий — поскольку жизнь



конечна, значит, человек не должен пропустить ее сквозь пальцы, упустив ее удовольствия (рис. 5).

Однако и во втором подходе есть место назиданию. Полотно Юдит Лейстер «Последняя капля» можно понимать двойственно: два молодых человека пьют, курят трубку и танцуют, пока на фоне скелет со свечой тщетно пытается обратиться на себя внимание (рис. 6). Их юность проходит без оглядки на смерть, ведь человеку свойственно пренебрегать предшествующим опытом, рискуя совершать ошибки, которых можно было бы избежать. И в этих смелых идеях можно выявить сердечную жилу момента, определить Идею,

пульсирующую в мгновении времени. Последующий опыт помогает избавиться от экзальтации момента, облечь безмолвное ощущение в плоть терминов и значений, сделать его доступным для последователей и потомков.

Сюжет может выглядеть как напоминание, что главное в жизни — лишь ее окончание, а посему следует думать о душе, а не о теле. Вместе с тем можно уловить и совершенно противоположную идею ценности каждого мига, удовольствие от которого необходимо вкусить, несмотря на настойчивый глас смерти. Время летит быстро, смерть приближается с каждым мигом, и именно поэтому

4. **Ян Минсе Моленар.**
Аллегория тщеславия.

1633.

Холст, масло.

102 x 127.

Музей искусств Толидо,
США.

Фото: artsandculture.
google.com

5. **Антонио де Переда.**
Аллегория тщеславия.

1654.

Холст, масло.

139 x 174.

Музей истории искусств,

Вена.

Фото: artsandculture.

google.com



жить чувственным удовольствием хорошо. Это не победа над смертью, но в какой-то степени ее принятие и признание, которое позже выльется в поэтическое вдохновение болезненностью и смертностью в Англии XIX века.

Таким образом, через противоречивость переломной эпохи, через оппозиционные отношения «познанного» и «еще познаваемого»

в выразительно-художественных методах особенно ярко проявляется антиномичность культуры. Эстетическая и художественные нормы, выражая собой уже сложившуюся художественную систему, априори содержат в себе процесс укоренения «новых веяний» в художественной традиции, тем самым выявляя потребности эпохи в обновлении выразительных матриц.

Список источников

1. Апресян Р.Г. Понятие морального чувства в этике Фрэнсиса Хатчесона (ранний период) // *Этическая мысль*. 2015. Т. 15. №. 1. С. 170–200.
2. Джерард А. Опыт о вкусе / пер. с англ. // *Из истории английской эстетической мысли XVIII века* / ред. И.С. Нарский. М.: Искусство, 1982. С. 232–270.
3. Хатчесон Ф. Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели // Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. *Эстетика*. М.: Искусство, 1973. С. 41–300.
4. Юм Д. О норме вкуса // *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли* : в 5-ти томах / ред. М.Ф. Овсянников. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 140–159.



6. Юдит Лейстер.
Последняя капля
(Веселый кавалер).

1639.

Холст, масло.

89,2 x 73,6.

Музей искусств

Филадельфии, США.

Фото: Музей искусств

Филадельфии,

philamuseum.org

5. Смит А. О влиянии обычая и моды на чувства морального одобрения и порицания // Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. М.: Искусство, 1973. С. 397–420.
6. Монтень М. Опыты. Избранные произведения в 3-х томах / пер. с фр. М.: Голос, 1992. Т. 3. 416 с.
7. Бёртон Р. Анатомия меланхолии / пер. с англ., вступ. ст. и комментарии А.Г. Ингера. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 832 с.
8. Прокофьев А.В. Polemika o soderzhanii moral'noy dobrodeteli v britanskoy filosofii XVIII v. // История философии. 2019. Т. 24. №. 1. С. 31–43. <https://doi.org/10.21146/2074-5869-2019-24-1-31-43>.
9. Bacon F. Du mariage et du celibat, Essais, VIII // Bacon F. Essais de morale et de politique. Paris: Dentu, 1807. P. 33–35.
10. Паскаль Б. Мысли / пер. с фр., вступ. статья, коммент. Ю.А. Гинзбург. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1995. 480 с.

References

1. Apressyan, R.G. (2015) 'The concept of moral sense in Francis Hutcheson (early period)', *Eticheskaya mys'l' = Ethical Thought*, 15(1), pp. 170x200. (In Russ.)
2. Gerard, A. (1982) 'An essay on taste', in Narsky, I.S. (ed.) *Experience the taste: the history of the English aesthetic thought of the 18th century*. Moscow: Iskusstvo, pp. 232–270. (In Russ.)
3. Hutcheson, F. (1973) 'An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue', in Hutcheson, F., Hume, D. and Smith, A. *Aesthetics*. Moscow: Iskusstvo, pp. 41–300. (In Russ.)
4. Hume, D. (1964) 'Of the standard of taste', in Ovsyannikov, M.F. (ed.) *History of aesthetics. Monuments of world aesthetic thought: in 5 volumes*, vol. 2. Moscow: Iskusstvo, pp. 140–159. (In Russ.)
5. Smith, A. (1973) 'Of the influence of custom and fashion upon the sentiments of moral approbation and disapprobation', in Hutcheson, F., Hume, D. and Smith, A. *Aesthetics*. Moscow: Iskusstvo, pp. 397–420. (In Russ.)
6. Montaigne, M. (1992) *Experiments. Selected works in 3 volumes*. Moscow: Golos. (In Russ.)
7. Burton, R. (1989) *The anatomy of melancholy*. Moscow: Progress-Tradiciya. (In Russ.)
8. Prokofyev, A.V. (2019) 'Polemics on the content of moral virtue in British philosophy of the 18th century', *History of Philosophy*, 24(1), pp. 31–43. doi:10.21146/2074-5869-2019-24-1-31-43. (In Russ.)
9. Bacon, F. (1807) 'Du mariage et du celibat', in Bacon, F. *Essais de morale et de politique*. Paris: Dentu, pp. 33–35. (In French)
10. Paskal, B. (1995) *Thoughts*. Moscow: Izdatelstvo imeni Sabashnikovyh. (In Russ.)

Информация об авторе

Табунова Надежда Андреевна, аспирант, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация, michael_10@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9807-714X>, Research ID: AAA-7149-2022.

Information about the author

Nadezda Andreevna Tabunova, PhD Student, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation, michael_10@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9807-714X>, Research ID: AAA-7149-2022.

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

Статья поступила в редакцию 05.12.2022; одобрена после рецензирования 14.12.2022; принята к публикации 16.12.2022.

The article was received by the editorial board on 05 December 2022; approved after reviewing on 14 December 2022; accepted for publication on 16 December 2022.

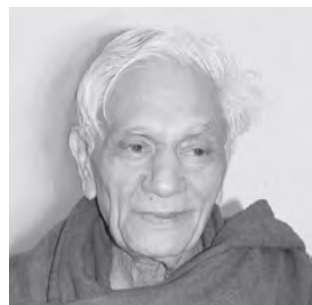


Краткое сообщение

УДК 745.04+75.046(294.3)

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.019

Минапада



Чандра Локеш

Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия

Аннотация. Центральный образ статьи — сиддха Минапада (Минапа). Исследуется его иконография и символика. В статье упоминаются изображения, хранящиеся в Музее истории религии в Санкт-Петербурге, Национальной библиотеке в Париже, музее Тибетского дома в Нью-Дели, Этнографическом музее в Стокгольме, в собраниях Монголии. Перевод статьи Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнен С.М. Белокуровой. Статья проиллюстрирована.

Ключевые слова: Локеш Чандра, Минапада, Минапа, символика, иконография, Словарь буддийской иконографии, буддийское искусство

Для цитирования: Чандра Л. Минапада // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 254-257. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.019>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/935>

Short Communications Article

Minapada

Lokesh Chandra

International Academy of Indian Culture, New Delhi, India

Abstract. The article is devoted to the iconography of the siddha Minapada (Minapa). 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, Minapada, Minapa, symbolism, iconography, Buddhist art

For citation: Chandra, L. (2022) 'Minapada', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 254-257. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.019. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/935> (In Russ.)

1. Минапада
из монгольского
ксилографа



Локеш Чандра.
«Словарь буддийской иконографии»
Том 8, с. 2306

Минапада — 1. Восьмой сиддха из «Жизнеописания 84 сиддхов» Абхаядатты [1, с. 3.247]. Также его зовут Мина, Минапа, Напа, Ваджрапада, Rdo.rjehi.zhabs [2]. Однажды рыбак Минапада поймал огромную рыбу, которая оказалась настолько сильной, что утащила его далеко в море. Там, в море другая гигантская рыба проглотила его, но, к счастью, он остался жив, оказавшись в ее животе. Проплывая под плотом Шивы и Умы, Минапада услышал священное учение, которое бог читал своей спутнице.

Узнав о том, что случилось с Минапой, Шива благословил его. Двенадцать лет спустя рыба, в которой оказался Минапа, была поймана другим рыбаком. Он был восхищен своим уловом, поскольку надеялся найти в брюхе рыбы целое состояние. Однако когда он разрезал живот рыбы, то увидел не ожидаемые сокровища, а медитирующего человека. Вышедший из чрева рыбы постепенно развил силу истинной интуиции и смог постичь высшую истину. Он стал знаменитым Минапой и через 500 лет достиг Нирваны [3, с. 29; 4, с. 152–153; 5, с. 47–49; 6, с. 76–80].

Существует эпиграмма, переведенная Доу-маном:

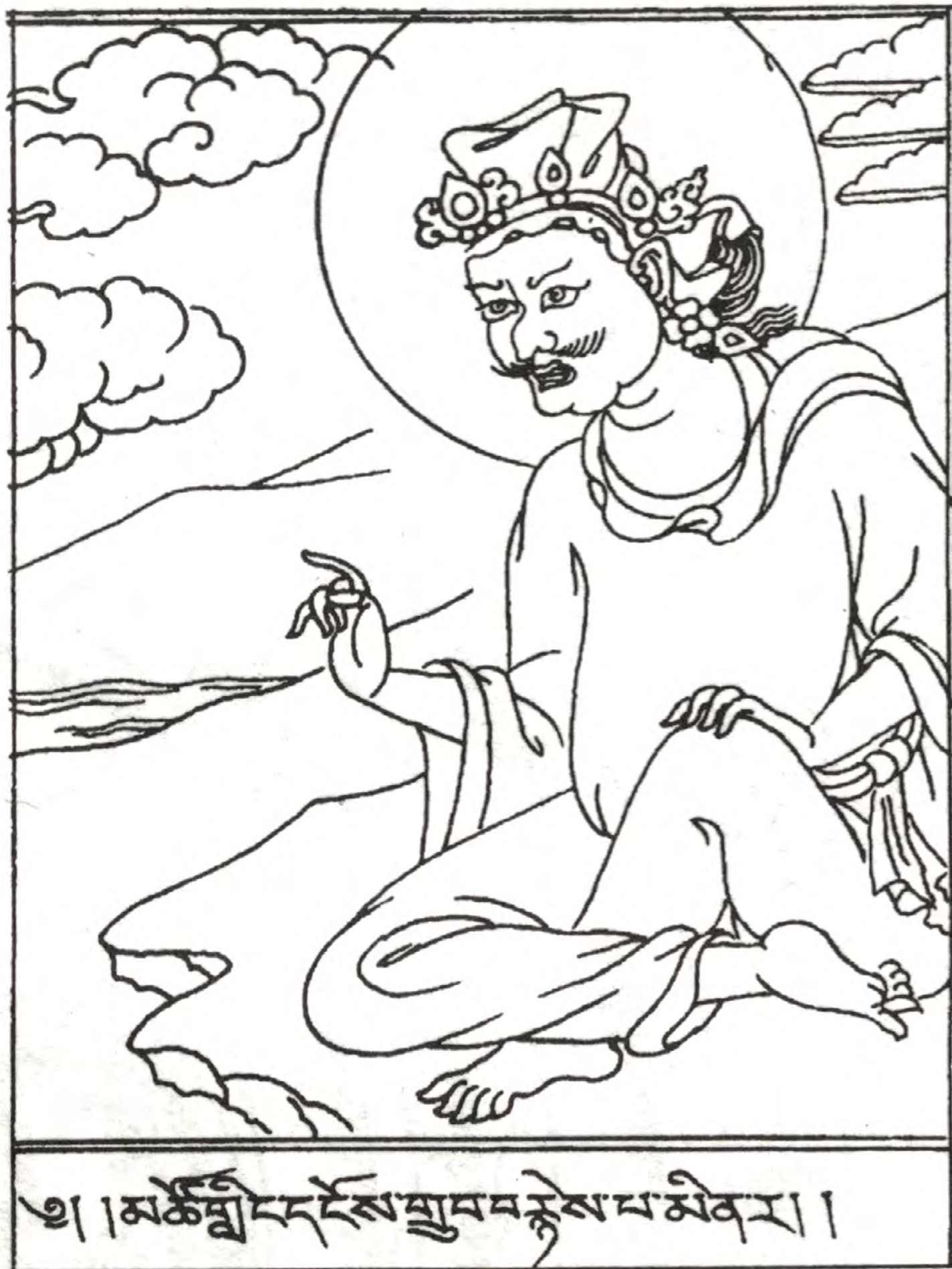
«Рыбак, что зацепил крючок и леску,
Чтобы быть унесенным в океан судьбы,
Чтобы выжить во чреве левиафана
И услышать йогу, которой Шива обучал Уму,
Звался Минапой.

Но даже скалы не могли вынести тяжести его совершенства».

Танка на данный сюжет хранится в Музее истории религии в Санкт-Петербурге.

2. Он (тиб. Mi.na.pa) — пятьдесят шестой сиддха в «Абхаяратхане 84 сиддхов» Раинакарагупты Ваджрасаны [1, с. 3.92; 7, с. 3758]. В танке, которая хранится в Стокгольме, он назван «Минадапа». Он достиг совершенства на морском острове и принадлежал касте рыбаков [8, с. 93; 9, с. 1151].

2. Минапа



Список источников

1. Cordier G. Catalogue du fonds tibétain de la Bibliothèque Nationale. Parts 2, 3. Paris: Imprimerie nationale, 1909.
2. Grünwedel A. Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei. Führer durch die lamaistische sammlung des fürsten E. Uchtomskij. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1900. 285 S.
3. Bartholomew R. (ed.) Tibet House Museum Inaugural Exhibition Catalogue. New Delhi: Statesman Press, 1965. 88 p.
4. Grünwedel A. et al. Tāranātha's Edelsteinmine: das Buch von den Vermittlern der sieben Inspirationen. Petrograd: Academie Impériale des Sciences, 1914. 212 S.
5. Abhayadatta, Mi-ñag Lo-tsa-ba Smon-grub-ses-rab, Robinson J.B. Buddha's lions: the lives of the eighty-four Siddhas. Berkeley: Dharma Publishing, 1979. 422 p.
6. Dowman K., Downs H.R. Masters of Mahamudra: songs and histories of the 84 Buddhist Siddhas. New York: State University of New York Press, 1985. 472 p.
7. Ui H., Suzuki M., Kanakura E. (ed.). A complete catalogue of the Tibetan Buddhist Canons (Bhaḥ-ḥgyur and Bstan-ḥgyur). Sendai: Tōhoku Imperial University aided by the Saitō Gratitude Foundation, 1934. 701 p.
8. Schmid T. The eighty-five Siddhas. Stockholm: Statens Etnografiska Museum, 1958. 169 p.
9. Chandra L. Buddhist Iconography. Satapitaka Series no. 342. New Delhi: Aditya Prakashan, 1991. 879 p.

References

1. Cordier, G. (1909). *Catalogue du fonds tibétain de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Imprimerie nationale. (In Tibetan)
2. Grünwedel, A. (1900) *Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei: Führer durch die lamaistische Sammlung des Fürsten E. Uchtomskij*. Leipzig: F.A. Brockhaus. (In Germ.)
3. Bartholomew, R. (ed.) (1965) *Tibet House Museum Inaugural Exhibition Catalogue*. New Delhi: Statesman Press.
4. Grünwedel, A. (1914) *Tāranātha's Edelsteinmine: das Buch von den Vermittlern der sieben Inspirationen*. Petrograd: Academie Impériale des Sciences. (In Germ.)
5. Abhayadatta, Mi-ñag Lo-tsa-ba Smon-grub-ses-rab and Robinson, J.B. (1979) *Buddha's lions: the lives of the eighty-four siddhas*. Berkeley: Dharma Publishing.
6. Dowman, K. and Downs, H.R. (1985) *Masters of Mahamudra: songs and histories of the 84 Buddhist Siddhas*. New York: State University of New York Press.
7. Ui, H., Suzuki, M. and Kanakura, E. (eds.) (1934) *A complete catalogue of the Tibetan Buddhist Canons (Bhaḥ-ḥgyur and Bstan-ḥgyur)*. Sendai: Tōhoku Imperial University aided by the Saitō Gratitude Foundation.
8. Schmid, T. (1958). *The eighty-five Siddhas*. Stockholm: Statens Etnografiska Museum.
9. Chandra, L. (1991) *Buddhist Iconography. Satipitaka Series no. 342*. New Delhi: Additya Prakashan.

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 24.10.2022; принята к публикации 10.11.2022.

The article was received by the editorial board on 24 October 2022; accepted for publication on 10 November 2022.



Рецензия
УДК 7.034+7.072.2
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.020

«Образ и смысл»: выставка голландской живописи XVII столетия из российских собраний в Серпуховском историко-художественном музее



Акимов Сергей Сергеевич

*Школа искусств и ремесел им. А.С. Пушкина «Изограф», Нижний Новгород, Российская Федерация
ss.akimov@mail.ru*

Аннотация. В статье рецензируется выставка голландской живописи XVII в. из музеев и частных собраний России, состоявшаяся в ноябре 2021 — апреле 2022 г. в Серпуховском историко-художественном музее. В ней кроме Серпуховского музея приняли участие музеи Москвы, Поволжья, Курска, Рязани, Краснодара, а также московские коллекционеры. Собрание супругов В. и К. Маургауз отличается целенаправленным интересом к голландской и фламандской живописи. Куратором выступил выдающийся знаток искусства Нидерландов конца XVI–XVII века В.А. Садков (ГМИИ им. А.С. Пушкина). Были представлены произведения как выдающихся (Я. ван Гойен, Я. ван Рейсдаль, А. ван Остаде, О. Марсеус ван Схрик), так и многих менее известных, но заслуживающих внимания специалистов и публики, мастеров. По разнообразию и высокому художественному качеству экспонатов, отражающих широту жанровой системы голландского искусства, по научной концепции, возможности сопоставления произведений друг с другом, это было значимое для отечественной нидерландистики событие, открывающее дальнейшие перспективы межмузейного сотрудничества в деле изучения и популяризации хранящегося в России наследия голландских мастеров.

Ключевые слова: живопись Голландии XVII в., региональные художественные музеи России, частные коллекции, выставка, жанрово-тематический подход, атрибуция, В.А. Садков

Для цитирования: Акимов С.С. «Образ и смысл»: выставка голландской живописи XVII столетия из российских собраний в Серпуховском историко-художественном музее // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 258–269. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.020>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/945>

Review

“Image and Sense”: the exhibition of the 17th century Dutch paintings from Russian collections in the Serpukhov Historical and Art Museum

Sergey S. Akimov

*The A.S. Pushkin School of Arts and Crafts Izograph, Nizhny Novgorod, Russian Federation
ss.akimov@mail.ru*

Abstract. The study of the 17th century Dutch art has a 150-year history in Russia and remains an actively developing field of modern Russian art-historical science. This is largely predetermined by the abundance and variety of collections of Dutch art in Russian museums, including regional museums. At the present time the main achievements are associated with the development of the genre-thematic approach to the heritage of Dutch school, attribution researches and exhibition practice, in which interaction between museums and cooperation with collectors play a very important role. The article is a review on the exhibition of the 17th century Dutch painting from Russian museums and private collections in the Serpukhov historical and art museum, November 2021 — April 2022. The art museums of Serpukhov, Moscow, Volga region, Kursk, Ryazan, Krasnodar and some collectors took part in the exhibition. The curator was Prof. Vadim Sadkov, a great specialist in history of Netherlandish art of the late 16th and 17th centuries. There were demonstrated work of well-known masters as Jan van Goyen, Jacob van Ruysdael, Adriaen van Ostade, Otto Marseus van Schrieck and many paintings by lesser known authors, which deserve the attention of specialists and the public. In terms of the variety and high artistic quality of the exhibits, reflecting the breadth of the genre system of Dutch art, the scientific conception, the possibility of comparing works with each other it was the significant event in Russian art-historical science and museum practice, which opens up further prospects for cooperation between museums in the study and popularization of the heritage of Dutch masters stored in our country.

Keywords: the 17th century Dutch painting, exhibition, Russian museums and private collections, attribution, genre and thematic approach, V.A. Sadkov

For citation: Akimov, S.S. (2022) ‘Image and Sense: the exhibition of the 17th century Dutch paintings from Russian collections in the Serpukhov Historical and Art Museum’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 258–269. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.020. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/945> (In Russ.)

Краткая характеристика выставки голландской живописи XVII века в Серпуховском историко-художественном музее

С 26 ноября 2021 г. по 10 апреля 2022 г. в Серпуховском историко-художественном музее (СИХМ) состоялась выставка «Образ и смысл. Голландская живопись XVII века из музеев и частных собраний России», на которой было представлено около

80 произведений как выдающихся, так и менее известных мастеров. По количеству и многообразию экспонатов она стала одной из наиболее ярких и масштабных выставок классического западноевропейского искусства в нашей стране за последние годы, а ее научная концепция, оформление экспозиционного пространства, содержание и полиграфическое исполнение каталога отвечали самым взыскательным требованиям. В совокупности демонстрировавшиеся

картины развернули перед зрителем целую панораму развития голландского искусства с присущими ему широтой жанрового диапазона, обилием локальных художественных центров, разнообразием стилистических тенденций и индивидуальных творческих манер. Кроме Серпуховского музея, обладающего замечательным собранием западноевропейской живописи XVI–XIX вв., произведения из своих фондов предоставили музеи-усадьбы Останкино, Кусково, Архангельское, художественные музеи Курска, Рязани, Краснодар, Нижнего Новгорода, Казани, Ульяновска, а также московские коллекционеры. Столь широкая география участников стала возможной благодаря высокому авторитету в кругу музейных работников и коллекционеров куратора выставки, доктора искусствоведения Вадима Анатольевича Садкова (Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). В 1970-х гг. В.А. Садков начинал свою профессиональную деятельность с научной каталогизации западноевропейского собрания СИХМ, а ныне является международно признанным специалистом по искусству Фландрии и Голландии XVII в.

Принципы построения экспозиции

Устроители выставки поставили своей целью показать всю широту сюжетного репертуара голландской живописи Золотого века с акцентом на тех жанрах, которые отражают реальную действительность и которым именно в Голландии XVII столетия впервые в европейском искусстве был отдан приоритет перед формами воплощения традиционной религиозной, мифологической и аллегорической тематики. Это обусловило структуру экспозиции, построенной по жанрово-тематическому принципу. Каждый зал представлял собой тщательно продуманный тематико-экспозиционный комплекс, посвященный определенному жанру. Последовательность их расположения, начиная с морского пейзажа и заканчивая натюрмортом, складывалась для зрителя в некое заочное путешествие по Голландии: прибытие в страну по морю, знакомство с ее городами и природным обликом, бытом голландцев, их религией. Поэтому первый зал был отведен для экспонирования марин, второй можно условно назвать «Берега», далее зритель знакомился с пейзажной живописью, бытовым и историческим жанрами, портретом, натюрмортом.

Произведения подобраны так, чтобы продемонстрировать каждый жанр в его развитии и сюжетном многообразии. Например, среди морских пейзажей присутствовали и эффектная парадная композиция Корнелиса Класа ван Вириггена «Прибытие Фридриха V Пфальцского со своей супругой Елизаветой, дочерью короля Англии Якова I, во Флиссинген в 1613 г.» (музей-усадьба Кусково), где изображение моря менее важно по сравнению с увековечением значимого политического события; и небольшая лаконично и эмоционально написанная картина Иохима

де Вриса «Буря на море» (то же собрание), и работа Якоба Адрианса Беллевоиса «Повля китов» (музей-усадьба Останкино) — единственная у этого художника сцена китобойного промысла.

Различными жанровыми разновидностями был представлен натюрморт: сочетающие декоративность живописи и восходящую к ботанической иллюстрации точность деталей цветочные букеты Бальтазара ван дер Аста (коллекция Валерии и Константина Мауергауз, Москва) и Амброзиуса Босхарта Младшего (Ульяновский областной художественный музей, ранее приписывался А. Босхарту Старшему); композиция с охотничьими трофеями Виллема Гау Фергюсона (Нижегородский государственный художественный музей, прежде считалась работой Виллема ван Альста); традиционный для голландской живописи тип «десерт» (работы Питера де Ринга из Курской картинной галереи им. А.А. Дейнеки и Давида Корнелиса де Хема из СИХМ). Картина Отто Марсеуса ван Схрика из коллекции Нижегородского государственного художественного музея давала представление о созданном этим мастером типе «ботанического натюрморта» (в западной литературе его именуют «подлесок», англ. forest floor, итал. sottobosco), сочетающем достойную натуралиста точность в передаче растений, насекомых и рептилий с назидательным моральным подтекстом, напоминанием о спасении христианской души и подстерегающих ее пороках и опасностях.

Если говорить о портрете, то «Женский портрет» Антони Паламедеса (музей-усадьба Останкино) принадлежит к типичным образцам бюргерского портрета, воплощающего сословные представления о добропорядочности, этикете, нормах повседневной жизни. Отличающиеся превосходной сохранностью парные мужское и женское изображения кисти Висбрандта Симонса де Геста (коллекция В. и К. Мауергауз) демонстрируют более парадный и внешне эффектный тип голландского портрета и относятся к периоду творческого расцвета мастера, деятельность которого протекала во Фрисландии. Несомненным аллегорическим подтекстом, связанным с идеей быстротечности времени и бренности земного, наделяет «Портрет мальчика, пускающего мыльные пузыри» Яна ван Нордта (собрание Максима Кочерова, Москва), где присутствуют пейзажный фон и характерная для портретописы второй половины XVII в. светская эlegantность.

Примеры можно было бы продолжать еще долго. Остальные жанры были представлены на выставке с наименьшими полнотой и многообразием.

Другая чрезвычайно важная особенность выставки заключалась в том, что жанры показаны в их исторической эволюции. Хронология экспонатов охватывала, по сути, всё развитие голландской школы от обретения ею национального своеобразия на рубеже XVI–XVII вв. (этот процесс, как известно, был неразрывно связан с формированием

1. Зал натюрморта.

Выставка
«Образ и смысл.
Голландская живопись
XVII века из музеев
и частных
собраний России»
(26.11.2021–10.04.2022,
Серпуховский
историко-
художественный музей).
Фото: С.С. Акимов



**2. Парные
«Мужской портрет»
и «Женский портрет»
В.С. де Геста
(собрание
В. и К. Маургауз,
Москва).**

Выставка
«Образ и смысл.
Голландская живопись
XVII века из музеев
и частных собраний
России»
(26.11.2021–10.04.2022,
Серпуховский
историко-
художественный музей).
Фото: С.С. Акимов





3. П.К. ван Рейк
(приписывается).

Кухня.

Дерево, масло.

45 x 67,9.

Музей-усадьба

Останкино, Москва

[6, с. 175]

и утверждением новой жанровой системы) до позднего периода. Наиболее ранними в составе экспозиции были произведения Давида Винкбоонса «Интерьер таверны с пирующей компанией и нищими, просящими подаяние (Непрошенные гости)», подписанный монограммой и имеющий дату 1606 г. (собрание В. и К. Маургауз); Корнелиса Якобса Деллфа «Хозяйка на кухне» (музей-усадьба Кусково) и приписываемая Питеру Корнелису ван Рейку «Кухня» (музей-усадьба Останкино). Бытовой жанр периода расцвета был представлен светскими сценами Антони Паламедеса («Дуэт певицы с флейтистом», Ульяновский областной художественный музей) и Лукаса Фонтейна («Веселое общество», Краснодарский краевой художественный музей им. Ф.А. Коваленко); произведениями Адриана и Исаака ван Остаде на крестьянскую тему (собрание В. и К. Маургауз); работой мастера итальянизирующего направления Иоханнеса Лингельбаха «Сапожник на улице Рима» (Кусково). Развитие пейзажного жанра можно было проследить на примере произведений Эсайаса ван де Вельде, Яна ван Гойена, Якоба ван Рейсдаля, Яна Вейнантса, а также живописцев, работавших уже на излете Золотого века: Арнаута Смита («Гавань зимой», Кусково), Томаса Хереманса («Зимний пейзаж», там же), Якобуса Сторка («Вид города», музей-усадьба Архангельское).

Безусловно, одной из самых значительных работ в составе экспозиции был «Прибрежный пейзаж с деревянным мостом, мельницей и замком на вершине горы» Якоба ван Рейсдаля, на протяжении XX в. не раз сменивший владельцев и приобретенный в 2016 г. в Мюнхене К. Маургаузом. Эта картина, хорошо известная в западной искусствоведческой литературе, воплощает героизированное и романтизированное восприятие художником природы в ее грандиозном величии и характерна для живописной манеры ван Рейсдаля, особенно в сопоставлении поверхности земли, написанной в плотной охристо-коричневой гамме, с прозрачным и холодным небом.

Наконец, исторический жанр был представлен от произведений прерембрандтистов (Ян Пейнас, «Пророк Елисей и Нееман», Рязанский областной художественный музей им. И.П. Пожалостина) и мастеров-итальянистов первой половины XVII столетия (Корнелис ван Пуленбург, «Христос и самаритянка», Кусково; Бартоломеус Бренберг, «Горное ущелье. Купающиеся нимфы», Архангельское) до картин Якоба де Хейсха («Пейзаж со сценой суда Мидаса», СИХМ).

Как важную особенность необходимо отметить присутствие в экспозиции немалого числа работ мастеров конца XVII в. — периода, уже не отмеченного

выдающимися творческими достижениями, но продолжавшего поддерживать национальные художественные традиции, на чем и сделали акцент организаторы выставки (а не на иноземных влияниях того времени).

Избранные экспонаты выставки

Некоторые экспонаты впервые стали объектом изучения и публикации, другие же в той или иной степени уже знакомы специалистам, будучи опубликованы в каталогах музейных и частных собраний, а отчасти и в обобщающих трудах по голландскому искусству, например, фундаментальной монографии Ю.А. Тарасова о голландском пейзаже XVII столетия (1983). Произведения, пришедшие в нашу страну благодаря приобретениям современных коллекционеров на европейских аукционах, нередко фигурируют в зарубежных исследованиях. Однако увидеть все эти картины собранными вместе, сопоставить их друг с другом было исключительно полезно и интересно даже для профессионального нидерландиста. Например, на одной стене соседствовали две работы Я. ван Гойена (обе из собрания четы Мауергауз). Первая — небольшой квадратного формата «Речной пейзаж со всадниками и семьей нищих на фоне руин» — прежде приписывалась С. ван Рейсдалю, Э. ван де Вельде и даже Себастьяну Вранксу и как раннее произведение ван Гойена была определена в начале 1970-х гг. Г.У. Беком. Немецкий ученый датировал ее временем около 1624 г. Действительно, здесь заметно воздействие Э. ван де Вельде, у которого ван Гойен учился в Хаарлеме в 1616–1618 гг. Жесткая моделировка форм, особенно в фигурах на первом плане, несколько пестрый колорит и почти орнаментальная трактовка листвы, похожей на кружево, отличают эту вещь от более поздних картин мастера. Во втором же экспонате — «Дюнном пейзаже с фигурами», имеющем подпись и дату 1634 г., — зрелая манера ван Гойена предстает во всей полноте. Низкая линия горизонта и безграничное небо над равнинным прибрежным ландшафтом, неброская гамма сближенных оттенков, мягкий свет и пробивающийся сквозь плотные облака, выделяющий площадку первого плана солнечный луч — эти особенности присущи многим пейзажам художника.

На выставке оказались собраны сразу три произведения ученика Рембрандта Яна Викторса, относящиеся к религиозному и бытовому жанрам и хранящиеся в музеях Серпухова, Курска и Нижнего Новгорода. Этому живописцу крайне нелицеприятную и во многом справедливую характеристику дал Борис Виппер в своих «Очерках голландской живописи эпохи расцвета» (1962), остроумно назвав его «художником неосознанной пародии». Викторс во всем стремился следовать за наставником, но в его произведениях «идеи и замыслы Рембрандта вывернуты <...> наизнанку», «подражательное рвение ученика

привело его к бессознательной пародии на учителя». Далее Б.Р. Виппер аргументирует эту оценку: «Жизненная простота народных героев Рембрандта оборачивается у Викторса неуклюжестью и недалекостью, глубокая психология — навязчивостью мимики и жестикюляции, вдохновенный историзм Рембрандта — дешевой бутафорией провинциальных подмостков, острый гротеск мастера — наивной ухмылкой» [1, с. 482]. Понятно, что в отечественной науке наследие художника не получило сколь-либо полного освещения, однако оно важно в общем контексте изучения школы Рембрандта, которое достигло сейчас исключительно дифференцированного уровня, когда внимание специалистов привлекают всё более частные явления. Зависимость ученика от учителя с особой явственностью ощутима в двух продемонстрированных на выставке картинах: «Благословение Иакова» (Курская областная картинная галерея им. А.А. Дейнеки; об этом произведении существует специальное исследование с точки зрения техники и технологии живописи [2]) и «Исцеление Товита» (Нижегородский государственный художественный музей). В последней присутствуют чисто рембрандтовские теплый колорит и контрастная светотень при золотистом освещении, восточные одеяния, типажи ангела и матери Товии. Занимательно-анекдотический характер носит полотно «Уличный лекарь» (СИХМ), продолжающее давнюю нидерландскую традицию изображения врача-шарлатана.

Сотрудничество научного, музейного сообщества и коллекционеров

Межмузейное взаимодействие — актуальный путь дальнейшего изучения находящихся в нашей стране коллекций голландского искусства. Без преувеличения, каждый российский музей, имеющий в своих фондах западноевропейский раздел, обладает хотя бы небольшим собранием картин голландской школы. В 1960–1980-х гг. коллекции многих региональных музеев привлекали внимание таких выдающихся знатоков западноевропейского искусства, как И.В. Линник, Ю.И. Кузнецов, Ю.А. Тарасов, В.А. Садков. В настоящее время изданы научные каталоги голландской (или в целом западноевропейской) живописи в музеях Саратова, Кирова, Смоленска, Краснодар; изучаются частные коллекции XIX — начала XX в., в которых важное место занимало голландское искусство: Б.Н. Чичерина в Тамбовской губернии, А.Ф. Лихачёва в Казани, Шереметевых в Нижегородской губернии [3]. Серпуховская выставка показала, насколько плодотворным может быть сотрудничество коллег из региональных и центральных музеев. Многие музеи в провинции не располагают лабораторной базой для проведения технико-технологических экспертиз, сотрудникам же приходится заниматься «всем понемногу», без четкой специализации по школам и историческим эпохам,



4. Произведения бытового жанра.

Выставка
«Образ и смысл.
Голландская живопись
XVII века из музеев
и частных собраний
России»
(26.11.2021–10.04.2022,
Серпуховский
историко-
художественный музей).
Фото: С.С. Акимов

**5. В центре:
картины Я. Викторса
из Нижегородского
государственного
художественного музея
и Курской областной
картинной галереи
им. А.А. Дейнеки.**
Фото: С.С. Акимов



поэтому привлечение опытного специалиста «со стороны» становится в такой ситуации одним из залогов высокого качества научной обработки коллекции. Межмузейное взаимодействие открывает здесь поистине широчайшие перспективы, не говоря уже о возможностях представления собраний публике.

В связи с этим хотелось бы отдельно остановиться на участии в серпуховской выставке Нижегородского государственного художественного музея (НГХМ) — одного из старейших в провинции, основанного в 1896 г. Его западноевропейские фонды сложились преимущественно из национализированных после Октябрьской революции собраний, передач из центральных музеев в советское время, а также поступления «венгерской коллекции» — художественных ценностей, перемещенных в годы Второй мировой войны. В 1977 г. вышел в свет составленный С.В. Ванд-Поляк и П.П. Балакиным каталог западноевропейской живописи и гравюры, но в целом зарубежное собрание остается изученным слабо, несмотря на то что западноевропейская экспозиция занимает в настоящее время отдельное здание. С относительной полнотой были исследованы лишь некоторые фламандские и голландские картины, происходящие из коллекции нижегородских дворян Шереметевых, представителей младшей, нетитулованной ветви знаменитого рода, в усадьбе Юрино. Это произведения Д. ван Хейля, П. Мейленара, А. де Грейфа, О. Марсеуса ван Схрика, школы М. ван Миревельта [4]. Состоявшаяся в 2006–2007 гг. выставке западноевропейских живописи и прикладного искусства из шереметевского собрания не сопутствовало серьезных изысканий, каталог носил предельно краткий характер [5]. Для НГХМ задача изучения своих западноевропейских фондов остается сейчас чрезвычайно актуальной. На серпуховской выставке кроме упоминавшихся выше «Исцеления Товита» Я. Викторса и «Лесного натюрморта с бабочками, ящерицами и осенними листьями» О. Марсеуса ван Схрика музей продемонстрировал еще три произведения. Написанная маслом по деревянной основе гризайль Адриана Питерса ван де Венне «В кабачке» принадлежит и по сюжету, и по манере исполнения к типичным работам художника, чье пристрастие к монохромной живописи не имеет аналогов в искусстве XVII века. И.Н. Кузнецова и В.А. Садков предлагают датировать картину началом 1630-х гг. [6, с. 66]. «Натюрморт. Битая дичь» более полувека считался произведением Виллема ван Альста, пока в 2004 г. Фред Мейер (RKD) не определил по фотографии авторство Виллема Гау Фергюсона [6, с. 198–199]. Добротное живописное качество присуще «Пейзажу со стадом на берегу реки» Якоба Герритса ван Беммеля, подписанному автором.

Не менее важно сотрудничество научного и музейного сообщества с коллекционерами, яркий пример чего также дала рецензируемая выставка. Произведения из своих собраний предоставили

Валерия и Константин Мауергауз (их уникальная коллекция, в которой первенствующее место принадлежит фламандским и голландским мастерам, хорошо знакома любителям искусства по выставкам в ГМИИ им. А.С. Пушкина и в музее «Новый Иерусалим» [7; 8]), Валентина Ерохина, Максим Кочеров (его весьма разнообразное по составу собрание также ранее уже было опубликовано [9]), Адриан Мельников. Появившаяся в постсоветское время возможность приобретения на западноевропейском антикварном рынке привела к притоку в страну большого числа работ старых мастеров, потребовавших, в свою очередь, искусствоведческого освоения. Нередко речь идет о художниках, чьи произведения в государственных музеях России либо крайне малочисленны, либо отсутствуют вовсе. Таковы, например, две картины из коллекции В. Ерохиной. «Стадо козлов на фоне пейзажа» — работа Виллема Бейтевеха Младшего, сына знаменитого живописца и гравера первой трети XVII в.; в российских музеях произведений Бейтевеха Младшего нет. «Пастухи со стадом возле античного изваяния» Абрахама Доорнбоса, подписанные и датированные (1686), являются одной из двух известных в настоящее время картин этого амстердамского художника-итальяниста, благодаря чему могут служить эталоном при выявлении других его произведений.

Каталог выставки

Каталог рецензируемой выставки соответствует всем современным мировым стандартам, предъявляемым к изданиям подобного рода [6]. В аннотациях, подготовленных сотрудниками музеев — участниками выставки, а также В.А. Садковым, приводится развернутая атрибуционная аргументация, даются иконографические и иконологические комментарии, показывается место произведения в наследии автора. Нередко излагается история изучения той или иной картины, что чрезвычайно важно не только для подкрепления ныне принятой атрибуции, но и для историографии голландского искусства, а также методологии атрибуционных изысканий.

В.А. Садков — убежденный сторонник иконологической интерпретации голландского искусства, поиска иноязычных смыслов, кроющихся за внешней жизненной достоверностью образа. Как известно, до середины XX столетия в голландской живописи Золотого века видели только максимально точное, сделанное с безупречным мастерством отображение реальной жизни. Однако выдвинутая Ш. де Тольнаем и Э. Панофским концепция «скрытого символизма» нидерландского *Ars nova* XV в. заставила исследователей по-новому взглянуть и на реализм голландской школы, привлечь для интерпретации произведений эмблематику и литературные источники и в итоге обнаружить в реалистических образах морально-назидательный подтекст. Новый подход приобрел как



**6. О.М. ван Схрик.
Лесной натюрморт
с бабочками,
ящерицами
и осенними листьями.**
1669.

Холст, масло.

65,5 x 49,5.

Нижегородский
государственный
художественный музей¹

¹ Источник: Акимов С.С. Картина Отто Марсеуса ван Схрика в собрании Нижегородского художественного музея и актуальные проблемы изучения наследия художника // Мир искусств. 2019. № 1 (25). С. 52.

убежденных приверженцев, так и не менее горячих оппонентов, среди которых особой последовательностью и целостностью отличались взгляды С. Альперс, отстаивавшей эмпирически-описательный характер голландского искусства. В любом случае это была новая страница в развитии искусствоведческой нидерландистики. Советское искусствознание в целом приняло новый подход и внесло в его разработку свой вклад.

Для В.А. Садкова серпуховская выставка — не первый опыт раскрытия музейными средствами смыслов и подтекстов голландского искусства. В 2004 г. он был устроителем в ГМИИ им. А.С. Пушкина выставки, название которой говорит само за себя: «Зримый образ и скрытый смысл. Аллегии и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI–XVII в.». Экспозиция в СИХМ продемонстрировала иные грани этой сложной и поистине неисчерпаемой темы. Ставя целью выставки и каталога «показать особенность ментальности голландцев на конкретных примерах» [6, с. 14], В.А. Садков подчеркивает сложность ее осуществления ввиду многозначной трактовки большинства символических деталей, меняющейся в зависимости от их соседства в произведении. Среди экспонатов было несколько картин, чей аллегорический характер очевиден с первого взгляда. В «Кухне», приписываемой Питеру Корнелису ван Рейку (музей-усадьба Останкино), сама перегруженность композиции фигурами, посудой, избыточными горами снеди и прочими подробностями заставляет видеть не просто изображение кухни богатого дома или, может быть, трактира (иначе непонятно присутствие здесь же трех мужчин, сидящих у стола над раскрытой книгой), а иносказание, которое в итоге оказывается чрезвычайно многоплановым. Это одновременно аллегория четырех стихий, пяти чувств, четырех времен года (среди провизии присутствуют плоды, относящиеся к разным сезонам). Ключом же к пониманию авторского замысла составители каталога считают изображение висящей на стене кухни картины на сюжет «Сон Иакова», благодаря которой в произведении ван Рейка «простой бытовой сюжет становится гимном полноте человеческого бытия и одновременно — зашифрованным посланием о бессмертии человеческой души и единстве мироздания» [6, с. 177].

Иной тип аллегорического образа представляет картина Исаака де Яудервилле, ученика Рембрандта его лейденских лет, «Ученый в кабинете» (СИХМ), неоднократно публиковавшаяся и хорошо известная специалистам. Здесь реалистически-бытовое начало «перекрывается» явной театральностью композиции с эффектно составленным на полу натюрмортом из книг и музыкальных инструментов и висящей за спиной молодого ученого конструкцией с маятником. Ю.И. Кузнецов, впервые в 1959 г. связавший картину с именем И. де Яудервилле и затем

посвятивший произведению специальную статью (1981), интерпретировал его как образ Меланхолии-2 (*melancholia secunda*), т.е. той, что присуща людям интеллектуального труда, в отличие от Меланхолии-1, свойственной художникам, и от третьей, высшей стадии этого состояния, доступной теологам и пророкам, способным постичь божественную истину во всей полноте. Работа де Яудервилле представляет большой интерес как один из вариантов прочтения образа ученого в голландском искусстве Золотого века. Как отклик на реальные успехи естествознания, мореплавания, техники в творчестве голландских мастеров нередко появлялись изображения людей интеллектуальных занятий, причем трактовка этой темы носила самый широкий характер от анекдотически занимательных композиций Томаса Вейка до глубоко одухотворенных «Географа» и «Астронома» Яна Вермеера. И. де Яудервилле, слушавший лекции по философии в Лейденском университете, связал образ ученого с перетолкованным на христианский лад учением о темпераментах и протестантскими представлениями об истине.

Примером семантической неоднозначности символических систем голландской живописи может служить натюрморт Яна Баумана «Цветы, фрукты и обезьяна» (СИХМ), где изображенные плоды, цветы и живые существа могут иметь как религиозно-моральное значение (смертность, греховность, искупительная жертва Христа), так и являться олицетворением четырех стихий.

Надо отдать должное составителям каталога выставки, проявившим в вопросе аллегорико-символического истолкования голландской живописи большую тактичность и не оставившим без внимания сугубо художественные качества публикуемых произведений. Мог ли голландец XVII столетия просто любоваться красотой изображенных цветов и плодов, получать удовольствие от созерцания превосходно написанного ландшафта или смеяться над гротескно трактованной жанровой сценой, не задумываясь о религиозно-моральных коннотациях? Очевидно, абсолютно достоверного ответа на этот вопрос мы никогда не получим. Современный культуролог Л.В. Никифорова, идя по пути сравнения визуальных и литературных образов, дает отрицательный ответ: для нее вся голландская живопись — «визуальная проповедь», в которой бытовые образы выступали «заместителями» образов религиозных [10]. Мы не склонны к столь ригористическому подходу и хотели бы, не отрицая значения морально-религиозной дидактики для голландской культуры Золотого века, подчеркнуть не менее важную роль чисто живописных ценностей в восприятии природного и предметного мира. Эта черта уходит корнями в нидерландский Ренессанс, когда символизм мышления вовсе не отменял восхищения красотой земной действительности и стремления передать ее как можно более ярко,



7. И. де Яудервилле.
Ученый в кабинете
(*Melancholia secunda*).

Дерево, масло.

53 x 71.

Серпуховский
историко-художественный
музей.

Фото: С.С. Акимов

точно и полно. Конечно, здесь не место обсуждать эту исключительно актуальную и сложную тему. Но рецензируемая выставка позволяет прийти к выводу о гармоничной сбалансированности в голландском искусстве XVII столетия эмблематико-символического

мышления, непосредственно-эмпирического наблюдения реальности и формальных ценностей живописного мастерства. В этом заключалась просветительская «сверхзадача» экспозиции, которая была с успехом достигнута.

Список источников

1. Виппер Б.Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640–1670). М.: Искусство, 1962. 518 с.
2. Максимова Т.В., Писарева С.А., Филимонова М.И. Исследование картины голландского художника XVII в. Яна Викторса «Благословение Иакова» из собрания Курской картинной галереи // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. Вып. 14 : сборник статей / науч. ред. Ю.И. Гренберг. М.: ОАО Тип. Новости, 1991. С. 28–34.
3. Акимов С.С. Из истории изучения коллекций фламандской и голландской живописи XVII столетия в региональных музеях России // Жизнь провинции: история и современность : сборник статей по материалам Всероссийской научн. конф. / отв. ред. М.Г. Уртминцева. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского госуниверситета, 2019. С. 151–160.
4. Акимов С.С. Произведения фламандской и голландской живописи XVII века из собрания Шереметевых в Нижегородском государственном художественном музее // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства : материалы XIX научной конференции / ред. Л.И. Иовлева и др. М.: Объединение Магnum Арс, 2015. С. 152–156.

5. Произведения западноевропейского искусства из собрания П.В. Шереметева. Из фондов Нижегородского государственного художественного музея : каталог выставки / сост. И.Н. Кузнецова, Л.Д. Галузинская. Нижний Новгород: Деком, 2006. 56 с.
6. Образ и смысл. Голландская живопись XVII века из музеев и частных собраний России : каталог выставки / сост. и автор вст. ст. В.А. Садков. М.: Лингва-Ф, 2021. 216 с.
7. Младшие Брейгели. Картины из собрания Константина Мауергауза : каталог выставки / авт.-сост., авт. вступ. статьи: В.А. Садков. М.: Арт-Волхонка, 2015. 176 с.
8. Младшие Брейгели и их эпоха. Нидерландская живопись золотого века из коллекции Валерии и Константина Мауергауз : каталог выставки / сост. В. А. Садков. М.: Арт-Волхонка, 2020. 239 с.
9. Собрание Максима Кочерова. От частной коллекции к музею / сост. Валерия Горбова при участии Сергея Алексеева. СПб.: Palace Editions, 2014. 346 с.
10. Никифорова Л.В. Голландская живопись XVII века как визуальная проповедь // Визуальная теология. 2019. № 1. С. 115–129. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2019-1-115-129>.

References

1. Vipper, B.R. (1962) *The essays about Dutch painting in the period of flourishing (1640–1670)*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Maksimova, T.V., Pisareva, S.A. and Filimonova, M.I. (1991) 'The investigation of the picture "The blessing of Jacob" of Dutch painter Jan Victors from the collection of Kursk Picture Gallery', in Grenberg, Yu.I. (ed.) *The art heritage. Keeping, investigation, restoration*, issue 14. Moscow: Novosti Publ., pp. 28–34. (In Russ.)
3. Akimov, S.S. (2019) 'About the history of studies of the collections of the 17th century Flemish and Dutch painting in Russian regional museums', in Urtmintseva, M.G. (ed.) *The life of province: history and modernity* [Conference proceedings]. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State University, pp. 151–60. (In Russ.)
4. Akimov, S.S. (2015) 'The 17th century Flemish and Dutch paintings from Sheremetevs collection in the Nizhny Novgorod State Art Museum', in Iovleva, L.I. (ed.) *Expertise and attribution of works of fine arts* [Conference proceedings]. Moscow: Magnum Ars, pp. 152–156. (In Russ.)
5. Kuznetsova, I.N. and Galuzinskaya, L.D. (eds.) (2006) *The works of West-European art from P.V. Sheremetev collection. From the funds of the Nizhny Novgorod State Art Museum* [Exhibition catalogue]. Nizhny Novgorod: Dekom. (In Russ.)
6. Sadkov, V.A. (ed.) (2021) *Image and sense. The 17th century Dutch painting from Russian museums and private collections* [Exhibition catalogue]. Moscow: Lingva-F. (In Russ.)
7. Sadkov, V.A. (comp.) (2015) *The Younger Brueghels. Paintings from the collection of Konstantin Mauergauz* [Exhibition catalogue]. Moscow: Art Volkhonka. (In Russ.)
8. Sadkov, V.A. (comp.) (2020) *The Younger Brueghels and their epoch. Netherlandish painting of the Golden Age from collection of Valery and Konstantin Mauergauz*. Moscow: Art Volkhonka. (In Russ.)
9. Gorbovs, V. (2014) *The Maxim Kocherov collection. From private collection to museum*. Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)
10. Nikiforova, L.V. (2019) 'Dutch 17th century painting as a visual sermon', *Journal of Visual Theology*, (1), pp. 115–129. doi:10.34680/vistheo-2019-1-115-129. (In Russ.)

Информация об авторе

Акимов Сергей Сергеевич, кандидат искусствоведения, педагог дополнительного образования, Школа искусств и ремесел им. А.С. Пушкина «Изограф», Нижний Новгород, Российская Федерация, ss.akimov@mail.ru.

Information about the author

Sergey Sergeevich Akimov, Cand. Sc. (History of Art), Teacher, A.S. Pushkin School of Arts and Crafts Izograph, Nizhny Novgorod, Russian Federation, ss.akimov@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 23.11.2022; одобрена после рецензирования 08.12.2022; принята к публикации 09.12.2022.

The article was received by the editorial board on 23 November 2022; approved after reviewing on 08 December 2022; accepted for publication on 09 December 2022.



Краткое сообщение
УДК 7.036.1:069.532(571.15)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.021

Выставка «Страна Советов» к 100-летию создания СССР в Государственном художественном музее Алтайского края



Федотов Александр Владимирович ^a, Манякина Юлия Сергеевна ^b

^{a, b} Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация

^{a, b} ghbdt211487@mail.ru



Аннотация. В данном кратком сообщении рассмотрена концепция выставки «Страна Советов», проходившей в Государственном художественном музее Алтайского края в ноябре — декабре 2022 года и приуроченной к 100-летию создания СССР. Представлены ключевые для построения выставки экспонаты. При подготовке материалов использованы данные каталогов «Советская живопись 1917–1958», «Нивы Алтая», «Советская Россия», монографии В.И. Плотникова.

Ключевые слова: выставка, структура экспозиции, советское искусство, социалистический реализм, «суровый стиль», реалистическая школа живописи, Государственный художественный музей Алтайского края

Для цитирования: Федотов А.В., Манякина Ю.С. Выставка «Страна Советов» к 100-летию создания СССР в Государственном художественном музее Алтайского края // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 270–275. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.021>.

URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/954>

Short Communications Article

Exhibition “Country of Soviets” to the 100th anniversary of the creation of the USSR in the State Art Museum of Altai Krai

Alexander V. Fedotov ^a, Yulia S. Manyakina ^b^{a, b} State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation^{a, b} ghbdtn211487@mail.ru

Abstract. This short communications article discusses the scientific concept of the exhibition “Country of Soviets”, which was held at the State Art Museum of Altai Krai in November — December 2022 and timed to coincide with the 100th anniversary of the creation of the USSR. The authors consider the key exhibits for building the exhibition. Important sources in the preparation of materials were the data of the catalogs: Soviet Painting 1917–1958; Fields of Altai; Soviet Russia; monographs by V.I. Plotnikov.

Keywords: exhibition, exposition structure, Soviet art, socialist realism, severe style, realistic school of painting, State Art Museum of Altai Krai

For citation: Fedotov, A.V. and Manyakina, Yu.S. (2022) ‘Exhibition “Country of Soviets” to the 100th anniversary of the creation of the USSR in the State Art Museum of Altai Krai’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 270–275. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.021. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/954> (In Russ.)

Введение

2022 год — год столетия Союза Советских Социалистических Республик, датой образования которого считается 30 декабря 1922 года — день подписания Договора о создании СССР на I Всесоюзном съезде Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. Этому событию была посвящена тематическая выставка «Страна Советов» из собрания Государственного художественного музея Алтайского края, состоявшаяся в музее в ноябре — декабре 2022 года.

Советский Союз стал крупнейшим государством в мировой истории XX века. Протяженностью в одиннадцать часовых поясов и шириной в пять климатических зон, он раскинулся почти на шестую часть суши планеты. В его состав вошли пятнадцать союзных республик, каждая с уникальным обликом и своеобразной культурой. Сложность в построении экспозиции, предполагавшей демонстрацию столь обширного и разнообразного материала, заключалась в невозможности планомерно рассказать о культуре и изобразительном

искусстве каждой из республик. Поэтому научная концепция выставки базировалась на решении выбрать из собрания Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК) и представить те экспонаты, которые характеризовали бы самые значимые события истории страны послевоенного периода.

Структура экспозиции и ключевые произведения

В коллекции ГХМАК находится около 12 тысяч произведений графики, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства советского периода, что составляет более половины всего собрания. Формирование фондов началось с момента открытия музея в 1958 году и продолжается на протяжении всей истории учреждения.

В экспозицию выставки вошли 30 живописных произведений и предметов декоративно-прикладного искусства 29 известнейших авторов Советского Союза. Работы, созданные в 1950–1990-е годы, иллюстрируют тенденции советского

искусства данного периода: стиль «сталинского реализма», являющегося ярким и уникальным явлением 1940–1960-х годов; «суровый стиль», выбравший своим героем «человека труда» и использовавший «монументализм формы, лаконизм выразительных средств, тяготение к статике, двухмерность развернутого на плоскости пространства, конструктивность композиционного построения, графичность контура» [1, с. 332], и другие.

Остановимся на некоторых наиболее показательных экспонатах. К послевоенному периоду относится большая сюжетно-тематическая картина бывшего фронтовика, заслуженного художника РСФСР (1965) Бориса Васильевича Корнеева (1922–1973) «Школьники на концерте в Ленинградской филармонии» (1952). Она повествует о мирной и лирической теме. Здесь «сказались особенности духовного мира молодого художника, его эстетическая одаренность. Скорее всего, ему захотелось пережить радость приобщения к искусству, подобно этим послевоенным школьникам — веселым и беспечным малышам в нарядной форме. Вспомним, что Корнеев с детства любил музыку. К тому же начинать самостоятельный творческий путь с обращения к суровому прошлому, еще мировоззренчески и эстетически недостаточно осмысленному, молодому художнику, по-видимому, было не по силам. Пройдет почти десятилетие, прежде чем он вернется к теме войны. Над дипломным полотном Корнеев работал упорно, делал многочисленные наброски в зале филармонии. Создавая образы своих героев, он шел, прежде всего, от природы, написав ряд портретных этюдов. Ему позировали двоюродная сестра и девочка-соседка по коммунальной квартире, где жили тогда Корнеевы» [2, с. 15–16].

Московский Кремль как символ стремительно растущей страны, олицетворяющий мощь державы-победителя, появляется в большой тематической картине народного художника РСФСР (1991) Бориса Фёдоровича Рыбченкова (1899–1994) «Москва. Вид на Кремль» (1947). На обратной стороне холста надпись, выполненная художником: «Москва — Кремль — Дворец — Соборы» [3, с. 29], — она лаконично описывает открывающуюся зрителю панорамную композицию, в которой автор детально передает черты величественной столицы.

Развитие крупной советской промышленности показано в работе заслуженного художника России (2000) Михаила Юрьевича Кугача (род. 1939) «ЗИЛ Кузовной цех» (1972). Она поступила в собрание музея из фондов Росизопропаганды в 1986 году и за полвека была показана широкой публике всего несколько раз. В ней автор выступает наблюдателем крупномасштабного

производства легендарных автомобилей, внимательно создает образы тружеников-рабочих.

Тема сельского хозяйства как основы производства Алтайского края, важный и интересный исторический этап освоения целинных и залежных земель представлены в произведениях заслуженного художника РСФСР Андрея Гавриловича Лысенко (1916–2001) «Рождение совхоза» (1956), работах из серии «Объ целинная» заслуженного художника России (1980) Владимира Фёдоровича Добровольского (1929–2002) и живописца Семёна Ипатьевича Чернова (1924–1988) «Весна» (1961) и «Караван» (1961). Авторы отмечают соотношение природы нетронутой и возделанной, воспевают образ человека труда.

Современного зрителя завораживают две масштабные панорамы «Нивы Алтая» и «Утро Алтая» (1981), созданные летчиком-космонавтом СССР, дважды Героем Советского Союза (1965, 1975), генерал-майором авиации Алексеем Архиповичем Леоновым (1934–2019) и народным художником РСФСР (1982) Андреем Константиновичем Соколовым (1931–2007). Уникально то, что Леонов был первым, кто смотрел из космоса на нашу Землю взглядом художника и смог создать ее живописный образ. «Алтай из космоса огромен и в то же время доступен для обзора от края до края. Четко видны большие и малые реки, озера, степная часть, расцвеченная мозаикой полей, горные цепи, скопления облаков, тени от них. Знакомый, земной цвет воды, скал, зелени значительно смягчен голубовато-белесой дымкой атмосферы. Для уточнения разнообразных, порой непривычных по колориту пейзажей и физических явлений, наблюдаемых из космоса, художники в процессе совместной работы над такими необычными полотнами нередко передают космонавтам свои эскизы, на которых изображены различные состояния участков поверхности Земли. Космонавты, ведя наблюдения с космической станции, помогают художникам достоверно воспроизвести отдельные детали» [4, с. 13]. Эти пейзажи, граничащие с реальными и ирреальными представлениями о вселенском строении Земли, стали своеобразным размышлением о единстве и взаимосвязи всех составляющих планеты как неделимого целого. Показанные на Всероссийской художественной выставке «Нивы Алтая», проходившей в Москве и Барнауле в 1982 и 1983 годах, полотна рассказывали о природном богатстве края, сельскохозяйственной мощи, людях, здесь живущих, и космонавтах, которыми гордится Алтай.

Раздел декоративно-прикладного искусства выставки «Страна Советов» был представлен десятью произведениями девяти художников. Центральное место занял большой сервиз для вина известного советского мастера стеклянной

1. **Б.В. Корнеев.**
Школьники
на концерте
в Ленинградской
филармонии.

1952.

Холст, масло.

160 x 122.

Государственный
художественный музей
Алтайского края





фигурной посуды Аллы Ивановны Маевой (1928–2007) «Праздничный» (1967). Посвященный 50-летию Октябрьской революции, впервые он экспонировался на выставке «Советская Россия», проходившей в Москве в 1967 году [5, с. 55, 59]. А в собрание Государственного художественного музея Алтайского края он передан из Дирекции художественных фондов и проектирования памятников в 1971 году.

Выставка «Страна Советов» стала попыткой комплексного воспроизведения образа прошедшей эпохи, демонстрируя искусство советских и русских художников 1950–1990-х годов. В настоящий момент есть возможность ознакомиться с этими экспонатами на сайте Государственного художественного музея Алтайского края в разделе виртуальных выставок.

2. **Б.Ф. Рыбченков.**
Москва.

Вид на кремль.

1947.

Холст, масло.

100 x 140.

Государственный художественный музей Алтайского края

3. **М.Ю. Кугач.**

ЗИЛ Кузовной цех.

1972.

Холст, масло.

115 x 207.

Государственный художественный музей Алтайского края

4. **А.А. Леонов,**

А.К. Соколов.

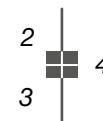
Утро Алтая.

1981.

Холст, масло.

139 x 169.

Государственный художественный музей Алтайского края



Список источников

1. Мушников Е.А. Специфика проявления «сурового стиля» в сибирском искусстве (на примере творчества Г.Ф. Борунова) // Мир науки, культуры и образования. 2011. № 1 (26). С. 331–335.
2. Плотников В.И. Б.В. Корнеев. Л.: Художник РСФСР, 1982. 216 с.
3. Советская живопись 1917–1958 : каталог / сост. Н.Н. Феденёва, Н.В. Яловега. Барнаул: [б. и.], 1982. 40 с.
4. Нивы Алтая / сост. Н. Сидорова. Л.: Художник РСФСР, 1987. 128 с.
5. Третья республиканская художественная выставка «Советская Россия»: секция декоративно-прикладного искусства. Фарфор, фаянс, керамика, стекло, ковры, гобелены, панно, ткани, занавесы, покрывала, платки, вышивка, кружево, художественные лаки, дерево, металл, камень, кость, ювелирные изделия : каталог / сост. О.В. Богословская и др. М.: [б. и.], 1968. 155 с.

References

1. Mushnikova, E.A. (2011) 'The specificity of the severe style manifestation in Siberian art (study on the art of G.F. Borunov)', *Mir nauki, kul'tury i obrazovaniya = World of Science, Culture and Education*, (1), pp. 331–335. (In Russ.)
2. Plotnikov, V.I. (1982) *B.V. Korneev*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
3. Fedeneva, N.N. and Yalovega, N.V. (1982) *Soviet painting 1917–1958*. Barnaul: s.n. (In Russ.)
4. Sidorova, N. (comp.) (1987) *Fields of Altai*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
5. Bogoslovskaya, O.V. (comp.) (1968) *Third republican art exhibition "Soviet Russia": section of arts and crafts. Porcelain, faience, ceramics, glass, carpets, tapestries, panels, fabrics, curtains, bedspreads, scarves, embroidery, lace, artistic varnishes, wood, metal, stone, bone, jewelry*. Moscow: s.n. (In Russ.)

Информация об авторах

Федотов Александр Владимирович, старший научный сотрудник сектора «Отечественное искусство XX–XXI веков» научно-исследовательского отдела, Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация, ghbdtn211487@mail.ru.

Манякина Юлия Сергеевна, научный сотрудник сектора информационных технологий научно-просветительского отдела, Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация, ghbdtn211487@mail.ru.

Information about the authors

Alexander Vladimirovich Fedotov, Senior Research Fellow, Sector "National Art of the 20th and 21st Centuries" of the Research Department, State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation, ghbdtn211487@mail.ru.

Yulia Sergeevna Manyakina, Research Fellow of the Information Technology, Sector of the Scientific and Educational Department, State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation, ghbdtn211487@mail.ru.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.
The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 28.11.2022; одобрена после рецензирования 16.12.2022; принята к публикации 17.12.2022.

The article was received by the editorial board on 28 November 2022; approved after reviewing on 16 December 2022; accepted for publication on 17 December 2022.

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ БОРИСА СЕРГЕЕВИЧА УГАРОВА (1922–1991) В МВК РАХ



«Нам важно сегодня ... подумать и решить, каким должно быть искусство завтрашнего дня, надо гнать скуку с наших полотен, надо больше учиться, больше знать и не уставать удивляться».
Б.С. Угаров

Российская академия художеств 28 сентября — 30 октября 2022 года представила выставку произведений народного художника СССР, действительного члена и президента (1983–1991) Академии художеств СССР, профессора Бориса Сергеевича Угарова (1922–1991). Проект, посвященный 100-летию со дня рождения художника, продемонстрировал более восьмидесяти работ из семейного собрания.

Борис Угаров — выдающийся мастер русской реалистической живописи второй половины XX века. Его творчество принадлежит золотому фонду русского искусства, он — автор масштабных исторических полотен, портретов, пейзажей, крупный общественный деятель, замечательный педагог.

Б.С. Угаров родился в Петрограде 6 февраля 1922 года. С детства проявлял интерес к изобразительному искусству, занимался в художественных студиях Ленинграда, у живописцев М.Г. Платунова, А.А. Рылова в Доме ученых, частной студии А.Р. Эберлинга. В 1941-м, в год окончания школы, вступил в народное ополчение, участвовал

в боях на Ленинградском, Волховском фронтах, в Карелии, на Дальнем Востоке. В 1944 году в составе группы художников участвовал в оформлении Музея Победы в Лодейном Поле. Именно в тяжелые военные годы он осознал, что искусство — его призвание, что он хочет и обязательно станет художником. В 1945 году он был принят в Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Его преподавателями были выдающиеся мастера: И.Э. Грабарь, В.М. Орешников, А.А. Мыльников. После окончания в 1954 году аспирантуры ему была присвоена ученая степень кандидата искусствоведения, тогда же он был принят в члены Союза художников СССР.

Вся творческая жизнь Бориса Угарова теснейшим образом была связана с Академией художеств и Институтом им. И.Е. Репина, где он продолжал преподавать до конца жизни и воспитал не одно поколение талантливых художников. С 1952 года он начинает работу в институте ассистентом кафедры рисунка, с 1971 года — профессор живописи и композиции. В 1973 году избран членом-корреспондентом Академии художеств СССР, с 1975 г. — председателем Ленинградского отделения Союза художников СССР. С 1977 года Борис Угаров — ректор Института им. И.Е. Репина, с 1978 года — действительный член АХ СССР, с 1983 по 1991 год — президент Академии художеств СССР.

Деятельность Б.С. Угарова, человека широких культурных интересов, привязанностей и пристрастий, была чрезвычайно значима для академии. При Угарове-президенте вопросы живописного качества в Академии художеств обретали подлинный смысл. Именно с общей культурой художника связывал он возможность развития таланта. При Угарове стала расширяться связь академии с регионами России. Он придавал важнейшее значение искусствоведческой науке и критике, стремился к тому, чтобы академия пополнялась талантливейшими современными художниками и искусствоведами различных стилевых направлений. В сложной, зачастую полной драматизма исторической ситуации президент Угаров искренне полагал, что Академия художеств должна взять на себя сложнейшую миссию дальнейшего собирания высших творческих ценностей в области всех пластических искусств.

В своей напряженной разноплановой деятельности он оставался прежде всего художником, тонко чувствующим, глубоко ранимым. Родная природа и человек, связанный с этой землей, были главными стимулами его творчества. Переломные моменты истории страны, увиденные глазами живописца, нашли пластическое воплощение в цикле монументальных полотен: «В колхоз. Год 1929»; «На рудниках. Год 1912»; «Октябрь»; «За землю,

за волю!», «Декрет о земле»; «Июнь. 1941 год»; «Возрождение». Всенародное признание и любовь получила картина «Ленинградка. В 1941-м» — «...сквозь грозный лик войны и страданий автор смог рассмотреть и утвердить красоту образа человека как пример высокой нравственности».

Проникновенный пейзажист, Борис Угаров в самом простом сюжете открывал неисчерпаемые возможности, умел передать неброскую, но притягательную красоту исчезающей русской деревни. Обладая своим индивидуальным живописным стилем, художник создавал пейзажи, близкие по образному строю, тонкости цветовых решений работам Левитана, Коровина, Серова, Туржанского, творчество которых он знал и любил. Пейзажи Угарова — это поэтический рассказ о России, в каждом — свое настроение, удивительно точно подмеченное состояние природы, цельность образа, уравновешенная, гармоничная живопись.

«Одним из самых любимых им художников был Валентин Серов. Это не исключало более широкого круга его привязанностей. Угаров — художник русских традиций. Ограничивало ли это его безмерную любовь к великим мастерам мирового искусства, Веласкесу, Рембрандту, Веронезе, Дега, Эдуарду Мане и другим художникам? Конечно, нет. Он был одним из самых искушенных знатоков истории искусства и высокообразованным художником», — вспоминал народный художник СССР Андрей Андреевич Мыльников.

Передача внутреннего мира близких по духу людей свойственна портретам живописца: скульптор М.К. Аникушин, композитор А.П. Петров. Но чаще всего он обращался к образам своих родных. Возможность наблюдать человека часто, в разных ситуациях, рождает глубоко индивидуальный образ, совершенный в живописном решении. Мастер пишет их с большой любовью, бережно и деликатно воссоздавая на холсте потаенную жизнь души и особенности характера каждого: «Портрет жены», «Таня», «Портрет сына Андрея», «Портрет Оли», «Материнство», «Анюта», «Портрет М.О. Угаровой». «А портреты твои всё больше становятся похожи на оригиналы, хотя кое-кто подрастает, а кое-кто стареет. Эту особенность замечала не я одна, вероятно, это опять-таки происходит оттого, что ты умел схватить главное», — вспоминает жена художника.

Неоднократно Борис Угаров обращался к образу Александра Сергеевича Пушкина. «Пушкин лучше всех нарисовал себя сам», — говорил художник, но он искал «своего Пушкина». В произведениях автора это не конкретный человек, но образ поэта. Достаточно похожий, он увиден как бы в воспоминании, «когда всё лишнее стирается, остается главное — дух поэзии, красоты, единение

человека и природы, будь то пейзаж Тригорского или Михайловского, ...или набережная реки Мойки в белую ночь, или мостик Зимней канавки на фоне вздувшейся Невы...».

Представленная зрителю выставка дала возможность не только соприкоснуться с частью художественного наследия Бориса Сергеевича Угарова, раскрыть мир его образов, оценить его талант,

масштаб творческих поисков, но и вспомнить его как человека широкой души и доброго сердца.

Текст подготовлен на основе статьи Татьяны Бушминой (Угаровой) и вице-президента РАХ А.А. Золотова.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ

ДМИТРИЯ БЕЛЮКИНА

«МНОГОСТРАДАЛЬНАЯ, ГЕРОИЧЕСКАЯ, ВЕЛИКАЯ...»

В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 5–23 октября 2022 года представила юбилейный выставочный проект одного из ведущих отечественных мастеров, члена Студии военных художников им. М.Б. Грекова, народного художника РФ и академика РАХ Дмитрия Анатольевича Белюкина. Убежденный приверженец традиций русской классической школы живописи, создавший за более чем 35-летний период своей творческой деятельности свыше 850 произведений, он с успехом работает во всех видах изобразительного искусства: портрете, пейзаже, натюрморте, станковой графике, книжной иллюстрации и, что особенно важно, в редком, может быть, самом сложном жанре историко-тематической картины. Экспозиция, названная автором «Многострадальная, героическая, великая...», продемонстрировала более 130 живописных полотен и этюдов.

Д.А. Белюкин — один из художников, кто сохранил понимание исторической картины как содержательно значимого художественного объекта, диктующего место для своего дальнейшего существования, будь то музей, общественное пространство или частное собрание. В период

потери социальных и личностных ориентиров, искушений диким арт-рынком, мастер не только не потерял свою индивидуальность, но и отстаивал целое направление в отечественной культуре. Хорошо зная историю, он выбирает событие, перекликающееся с сегодняшним днем и интересное зрителю, досконально изучает характеры, судьбы, костюмы и быт той или иной эпохи и работает по зову сердца, не дожидаясь государственного или частного заказа. Так были написаны одни из лучших его произведений, сразу же принесшие известность молодому художнику, «Белая Россия. Исход» (1992–1994) и «Осколки» (1996). Историческая правда, любовь к многострадальной истории Отечества были и остаются основными ориентирами художника в решении поднять нетронутый пласт истории.

Юбилейная выставка в залах Российской академии художеств стала интересна зрителю еще и тем, что были показаны работы, в основном выполненные за последние пять лет. И если многие знают белюкинскую пушкиниану, которую автор продолжает пополнять всю свою жизнь, его прекрасные иллюстрации к роману «Евгений



Онегин», то XVII век в творчестве мастера — это совершенно новая страница. Впервые экспонировались масштабные полотна, посвященные эпохе конца Смутного времени и первых Романовых, «Венчание на царство М.Ф. Романова», «А.М. Романов и патриарх Никон за обсуждением строительства Нового Иерусалима», «Охота на медведя при А.М. Романове». Из ряда достойных коллег художника, работающих в традициях русской школы живописи, Белюкина выделяет не только богатство живописного решения и красота композиции, но и глубокие темы, порой неизвестные, забытые историей или замолчанные сознательно. К последним относится «Битва при Молодях в 1572 году» над объединенными силами Крымского хана Девлет-Гирея, османами и наемниками, юбилей которой отмечался в этом году.

Масштабный триптих «Конец Третьего рейха. Парад Победы 24 июня 1945 года», который тоже экспонировался в Москве впервые, посвящен другому веку, другой победе над другими объединенными силами. «Парад Победы...» был начат автором еще в 2015 году, был отставлен и простоял в запаснике более трех с половиной лет. По словам художника, не получалось охвата этого

грандиозного события, соборности, единения всего многонационального советского народа, состоявшего в тяжелейшей войне, победы света над тьмой. В 2020 году Дмитрий Анатольевич принял решение и почти полностью переписал картину, добавив боковые части и сделал из нее триптих. Благодаря этому, Красная площадь предстает перед зрителем от Исторического музея до храма Василия Блаженного. Воины сводной роты, бросающие штандарты рейха, идут прямо на нас. Подобный сложнейший ракурс, не встречавшийся в картинах, написанных ранее на этот сюжет, позволил художнику показать и образ врага через многочисленные уже брошенные на брусчатку или летящие знамена. Это те из 200 отобранных для Парада знамен разных частей и подразделений вермахта от дивизий СС до люфтваффе, егерских военно-морских, танковых и пехотных частей. Автор проявил себя как внимательный историк, убедительно написав и образ солдат победителей, и кисти с лентами поверженных штандартов на мокрой от дождя брусчатке.

Новыми работами порадовал Дмитрий Белюкин и почитателей его пушкинской серии. Таковы картина «Памятник», где А.С. Пушкин стоит

на Дворцовой площади у Александрийского столпа, полотно с огромным количеством подтекстов и зашифрованных мыслей; и часть большой серии работ «Дуэль А.С. Пушкина». Задача, которую ставили перед художником Государственный музей А.С. Пушкина и знаток военного костюма, автор исследований о роковой дуэли А.В. Кибовский, была в том, чтобы пошагово показать события трагического для русской культуры дня 27 января 1837 года. Характерные для Д.А. Белюкина знания исторических фактов и точность здесь стали главными, это своего рода реконструкция события. При этом автору удалось сделать изобразительный ряд от встречи Пушкина и Данзаса у кондитерской Вольфа и Беранже до толпы у дома Пушкина на Мойке невероятно живописным. Художнику удалось показать гаснущий короткий зимний солнечный день, продолжая метафору «Солнце русской поэзии закатилось...».

Как член Студии военных художников им. М.Б. Грекова Министерства обороны РФ Дмитрий Анатольевич выполнил ряд новых картин, интересных по содержанию и тематике: от «Контроля духовенства за мерами и весами в Великом

Новгороде в начале XIII века» до сюжета помощи русских моряков пострадавшей от землетрясения итальянской Мессине в 1908 году «Ангелы с моря». В наше время идеологической нестабильности Министерство является еще и меценатом, благодаря которому на свет появляются прекрасные произведения Д.А. Белюкина и его коллег по Студии Грекова.

Автор уже пятый год ведет курс композиции в Академии акварели изящных искусств Сергея Андрияки. Академией, которая приняла участие в организации выставки, специально были оформлены в рамы подготовительные этюды и эскизы к представленным на выставке картинам. Это бесценный материал для студентов художественных вузов, демонстрирующий традиции русской школы живописи от конца XIX века до советского периода, метод поэтапного создания большого полотна. Приоткрытая «кухня» художника, его сомнения, поиски наиболее выразительного решения интересны и широкому зрителю.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА ЖИВОПИСИ ИРИНЫ РЫБАКОВОЙ «ЗДЕСЬ РОДИНЫ МОЕЙ НАЧАЛО» В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 12–23 октября 2022 года представила выставку произведений заслуженного художника РФ и члена-корреспондента РАХ Ирины Владимировны Рыбаковой «Здесь Родины моей начало», приуроченную к юбилею автора. В экспозиции было представлено около пятидесяти этюдов и живописных полотен, выполненных в последние несколько лет.

Работы Ирины Рыбаковой в лучшем смысле традиционны, каноничны. В них счастливо соединяются хорошая живописная школа и восприимчивая к красоте мира душа автора. Творчество

художника вбирает в себя лучшие традиции русского реалистического пейзажа. Основная тема полотен живописца — неброский, но одухотворенный мир среднерусской природы.

Ее живописная манера отличается лаконизмом, стремлением раскрыть красоту житейского, будничного. Творчество художника пронизано любовью к родной земле, к простому человеку-труженику. Художника привлекает человек, не утративший связей с природой, не потерявший способности взглянуть на вещи искренне и безыскусно. Наверное, поэтому с такой любовью



живописец изображает детей: они воплощают телесную и душевную чистоту, пылкий и добрый интерес к миру. Свет и сердечное тепло, которое источают эти работы, пробуждают у зрителя стремление вернуться в солнечный, гармоничный, волшебный мир детства.

Вся жизнь Ирины Владимировны есть осуществление заветной мечты детства, и уже потому она — человек счастливой судьбы. Рыбакова родилась на тверской земле, недалеко от знаменитой Академической дачи — настоящей «мекки» русского реалистического искусства. Живописные тверские луга, леса и озёра, неописуемо красивая река Мста даже не побуждают задаться вопросом, почему художники облюбовали именно это место. Когда-то здесь проходили летнюю практику студенты Императорской Академии художеств. В конце 1940-х Академическая дача была передана в ведение Академии художеств СССР и стала творческой площадкой для советских мастеров пейзажной и пейзажно-жанровой живописи. В 1970–1980 гг. здесь появились современные мастерские и вспомогательные помещения, и Академическая дача (с 1964 г. носит имя И.Е. Репина) превратилась в круглогодичный центр изобразительного искусства.

Первое и главное впечатление детства Ирины — художник, работающий на пленэре. Девочка часами могла смотреть на то, как молчаливые и странные люди в заляпанных краской беретах священнодействуют у холстов — и на холстах оживают картины родной природы. Алексей и Сергей Ткачёвы, Николай Новиков, Анатолий Левитин, Валентин Сидоров, Алексей Грицай, Юрий Кугач — каждое имя художников, работающих тут, — ярчайшая страница в истории отечественного изобразительного искусства. Деревенских девчонок и мальчишек известные мастера нередко приглашали в качестве натурщиков. Братья Ткачёвы пригласили маленькую Иру позировать для картины «Хлеб республики». Вот она, эта хрупкая босоногая девочка в платке, которая, высоко задрав голову, смотрит, как красноармеец широко надрезает краюху черного хлеба. *«Было мне тогда семь лет. Дебют, что и говорить, получился нервным. Все ребята пошли горох собирать, мне тоже хочется. А я стою с запрокинутой головой, как ошавевшая. Шея затекла. Но ничего — терплю! Пересилила себя, осталась. На десять лет. Каждое лето кто-то из художников приглашал меня “на натуру”...»*. Тогда, в пору первого прикосновения к тайнам

творчества девочка-дошкольница не могла понимать, с какими большими мастерами свела ее судьба, но пылливый взгляд ребенка схватывал главное: искусство — это и чудодейство, и труд.

«Художники казались мне волшебниками, и я сама хотела в этом волшебстве оказаться. Мы находили в траве брошенные тюбики из-под краски, пытались что-то изобразить. Вот только беда: в нашей семье художников не было. Никто со мной не занимался. Пришлось встать на путь самообразования: я выпрашивала у родителей альбомы, краски и с головой погружалась в любимое дело. А было мне пять лет. Несмышлёныш! Но, видимо, уже тогда я поняла: я не могу не стать художником!» — отмечает автор выставки. Однажды на маленькую деятельницу, которая сама ставила себе натюрморты и пыталась их писать, обратила внимание Лия Александровна Острова (1914–2009), дом которой находился неподалеку. Сложившийся мастер и известный в ту пору художник, она решила взять на себя творческое шефство над девочкой. Еще один творческий наставник юной художницы — Пётр Иванович Страхов (1921–2004).

Полгода Ирина Рыбакова находилась на Академической даче, полгода — в Костроме училась в школе и окончила ее с золотой медалью. Затем поступила на художественно-графический факультет Костромского государственного педагогического института им. Н.А. Некрасова. После окончания вуза Ирина Рыбакова недолгое время работала во Всероссийском художественно-научном реставрационном центре имени И.Э. Грабаря, училась мастерству реставратора масляной живописи у известного художника Льва Богомолова. Но своими главными художественными университетами Ирина Владимировна называет Академическую дачу. Она-то и стала для художника подлинной академией, точкой пересечения творческих исканий и маршрутов. Здесь Ирина Владимировна обрела своих лучших учителей.

Первым руководителем творческого потока, где она занималась, был Михаил Абакумов

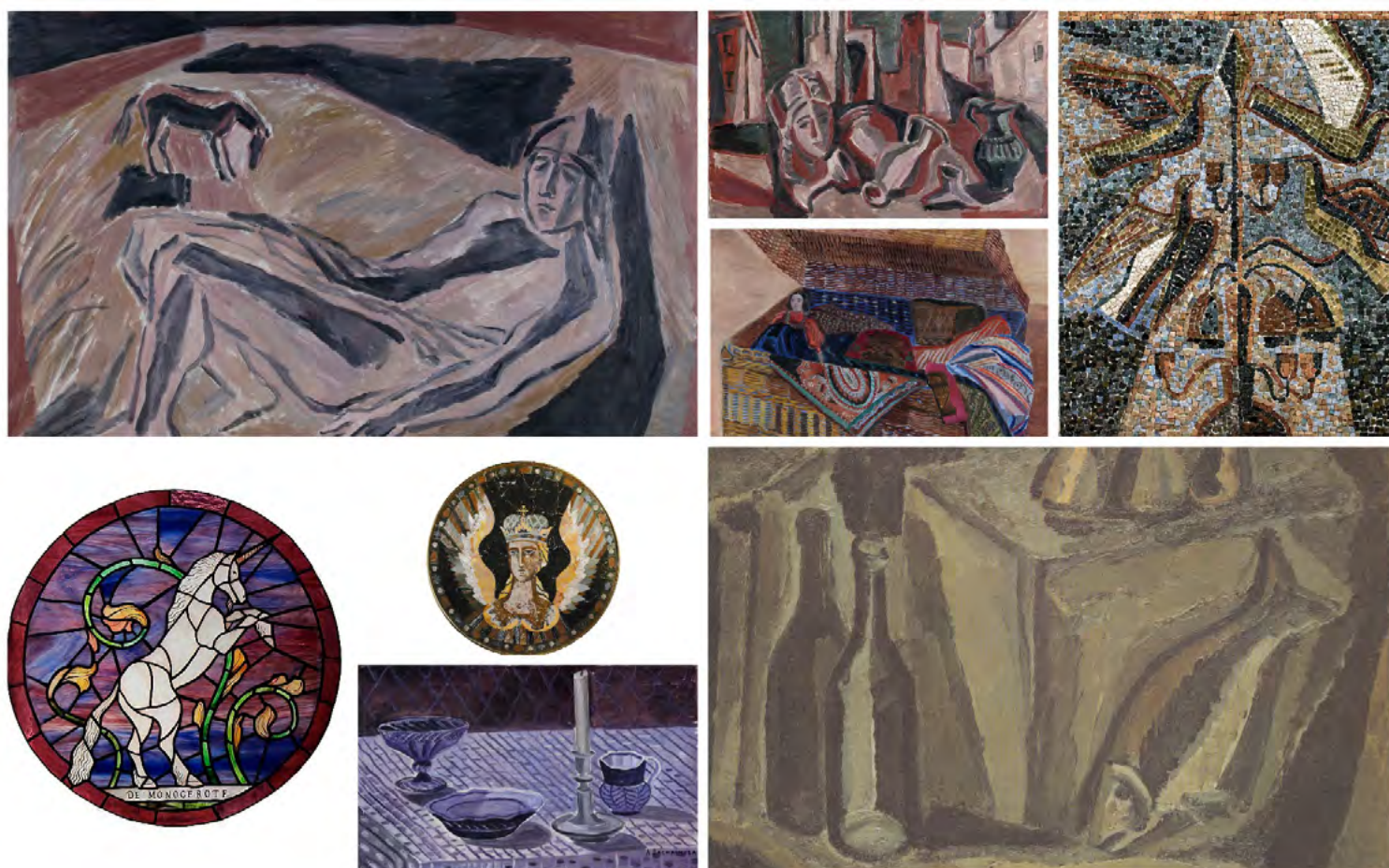
(1948–2010), выдающийся русский пейзажист. Потом были потоки под руководством академика Анатолия Левитина (р. 1922). Он и Николай Соломин в 1991 г. дали Ирине Рыбаковой рекомендации для вступления в Союз художников России. Хорошей школой для художников «Академички» были суждения и оценки Юрия Кугача (1917–2013): его критических комментариев и боялись, и ждали. Как-то Юрий Петрович подошел к стоящей за этюдником Рыбаковой, придирчиво осмотрел работу и сказал: *«Маленькая, а пишет, как мужик!»*. Главная в жизни Ирины Владимировны встреча произошла тоже на Академической даче. Однажды сюда приехал для прохождения академической стажировки ученик Гелия Коржева, художник Николай Владимирович Колупаев. В 1988 году Рыбакова и Колупаев поженились. Именно своего супруга она называет главным своим наставником в изобразительном искусстве: *«Иметь возможность видеть, как работает Николай, учиться у него, слушать его советы — для художника большое счастье. И школа серьезная, прочная...»*

Сегодня Ирина Рыбакова — широко известный мастер пейзажа и жанровой живописи. Наиболее близок ей мир русской деревни, образ простого сельского труженика. Живописные работы автора пронизаны любовью к русской природе, к малой родине, к истокам русского характера и культуры. Любимые времена года художника Рыбаковой — ранняя весна и поздняя осень. В эти дни мир становится прозрачным и безыскусным. Ее работы нашли широкое признание коллег, специалистов нашей страны и за рубежом. И.В. Рыбакова ведет педагогическую деятельность и активно пропагандирует современную реалистическую школу живописи. Имеет многочисленные награды, дипломы, премии и поощрения различных организаций, фондов, творческих союзов, министерств и ведомств.

Текст составлен на основе статьи Алексея Зябликова.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДИНАСТИИ ВАСИЛЬЦОВЫХ-ЖАРЁНОВЫХ «ЧЕТЫРЕ ПОКОЛЕНИЯ» В МВК РАХ



В залах Музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств 19 октября — 6 ноября 2022 года состоялся выставочный проект, посвященный творчеству пяти авторов — представителей художественной династии: А.С. Жарёнова (1907–1985), Э.А. Жарёновой, В.К. Васильцова (1932–2008), А.В. Васильцовой и В. Москвитиной. Зрители увидели произведения живописи, графики и монументального искусства, демонстрирующие результаты творческой жизни семьи с 1922 по 2022 год.

Основатель династии **Александр Сергеевич Жарёнов** (1907–1985) — известный художник театра и кино. Окончил Ярославский художественно-педагогический техникум, а затем киноотделение

Художественного института при Институте живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской академии художеств. С 1932 по 1980-е годы в качестве художника студии «Мосфильм» поставил такие известные фильмы, как «Новый Гулливер» (1935), «Зори Парижа» (1936), «Гаврош» (1937), «Аттестат зрелости» (1954), «Дело № 306» (1956), «Мой друг, Колька!» (1961), «Остров Ольховый» (1962), «Черный бизнес» (1965), «Таинственная стена» (1967) и другие. На выставке были представлены графические произведения мастера разных лет, в том числе эскизы к фильмам, шаржи для газеты «Мосфильм» и рисунки, посвященные событиям Великой Отечественной войны.

Продолжателем его дела стала дочь **Элеонора Александровна Жарёнова** — народный художник РФ, академик Российской академии художеств. После окончания в 1960 году Московского государственного художественного института имени В.И. Сурикова, где училась в мастерской А.А. Дейнеки, работает как монументалист, живописец и график.

Живопись Э.А. Жарёновой монументальна по своей природе благодаря твердым композиционным решениям и крепкому, обобщенному письму. Живописец не воспроизводит жизнь непосредственно с натуры, она конструирует ее по собственным представлениям и законам. Мир художника вполне узнаваем, фантазия и заключенное в нем иносказание проявляются лишь в неожиданных сопоставлениях, в построении соответствующих пространств, в сочетаниях подчас несочетаемых предметов и фигур. И именно это придает необычность, а порой загадочность произведениям автора («Воин», 2014; «Античное», 2018). Рядом с античными сюжетами представлены полотна на темы русской истории, с натюрмортами и сценами, посвященными деревне и охоте, соседствуют портреты, проникнутые нежностью, любовью к близким, друзьям и животным.

Вместе с Элеонорой Жарёновой учился ее будущий супруг, народный художник РФ **Владимир Константинович Васильцов** (1932–2008). Живопись, в особенности акварель, являлись основополагающими в его искусстве. Он всегда писал только то, что было близко и интересно лично ему: натюрморты, автопортреты, пейзажи. Одна из особенностей его станковых работ — преобладание цвета над тематикой. Колорит произведений складывается из нюансов серого и зеленоватого, иногда с добавлением золотистого или голубого, словно подражая краскам весенней и осенней природы. В серии деревенских пейзажей, написанных акварелью с натуры, благодаря найденным цветовым сочетаниям природа предстает необыкновенно живой и эмоциональной, а в натюрморте «Кувшинчики» (1982) всё изображенное — исключительно материальным и весомым.

Если в станковом искусстве каждый из художников шел своим путем, то значительная часть монументально-декоративных произведений была выполнена супругами в творческом тандеме. За 50 лет совместного творчества ими было создано множество значительных работ, среди которых флорентийская мозаика «Древняя история Москвы» на станции метро «Нагатинская», горельеф с мозаикой «Лента Мёбиуса» на здании Академии наук, интерьерное решение стен в здании Науки и культуры России в городе Дели (Индия), витраж в интерьере «Времена года» в Рабате (Марокко)

и более 30 произведений в Москве и городах России. Масштабные, дерзкие, проникнутые энергией поиска рельефы и мозаики вносили в архитектуру новое содержание, придавали ей острую индивидуальность и современное звучание. Стремясь к чистоте и ясности рельефа, изобразительности и единству цветовых и объемных элементов, художники шли в своем творчестве от абстракции к изобразительности, непреходящим ценностям, найденным мастерами более ранних эпох. Картонные мозаики В.К. Васильцова и Э.А. Жарёновой позволяют зрителю заглянуть в святая святых — на профессиональную «кухню» художников. В последние годы их совместной работы были выполнены мозаики для храма Святой Татианы Московского государственного университета, мозаичные иконы для храмов в Зубцове и Ржеве (Тверская область).

Продолжателем семейной линии в искусстве стала дочь художников, заслуженный художник РФ, член-корреспондент Российской академии художеств **Анастасия Владимировна Васильцова**. Выпускница Московского государственного промышленно-художественного института имени С.Г. Строганова, она является автором многих монументальных произведений в России, Греции и Италии, среди которых иконы для храмов Москвы и других городов, отмеченные благодарностью Патриарха Кирилла. Живописные натюрморты автора, а также крупные иконы, выполненные в технике мозаики, составили особый раздел экспозиции.

«Самой интересной частью выставочной композиции, мне кажется, являются объемные произведения с мозаикой и витражом художника **Варвары Москвитиной**, которая поддержала направление творчества семьи, окончив в 2017 году МГАХИ им. В.И. Сурикова по мастерской Е.Н. Максимова», — говорит Элеонора Александровна Жарёнова о своей внучке. Молодой художник является автором витражей, живописных и графических произведений. С 2018 по 2022 год участвовала в оформлении храма Святого Саввы в Белграде (Сербия), получив за исполнительскую работу благодарность РАХ.

Представленные на выставке произведения продемонстрировали непрерывное развитие избранной линии в искусстве, хотя каждый автор глубоко индивидуален в своем творчестве. Проект стал своеобразным творческим отчетом о деятельности пяти художников одной династии за целые 100 лет.

Текст составлен на основе статей Э.А. Жарёновой и Н.В. Воронова.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА ЖИВОПИСИ ВЛАДИМИРА КОРБАКОВА

(1922–2013)

«ЛИЧНОСТЬ. ВДОХНОВЕНИЕ. МАСТЕРСТВО»

В МВК РАХ



Российская академия художеств и Вологодская картинная галерея 26 октября — 20 ноября 2022 года представили выставочный проект, посвященный творчеству народного художника России, академика РАХ Владимира Николаевича Корбакова (1922–2013). В работах автора можно проследить традиции и тенденции современного развития изобразительного искусства Вологодского края, отразившие существенные черты стилистики отечественной живописи второй половины XX века. Более 80 произведений, среди которых пейзажи, портреты, сюжетно-тематические картины, натюрморты, предстали перед зрителем

в залах выставки, приуроченной к столетию со дня рождения мастера.

Владимир Корбаков жил в унисон со своим временем. От ранних пейзажей 1950–1960-х годов, полных светлых надежд целого поколения, в 1970–1980-х он перешел к плотной, вязкой фактурной живописи, нюансированной сложнейшими переливами цвета и света, передающими напряженность и таинство жизни. А с начала 1990-х, вырвавшись из узких традиционных рамок, до конца своих дней писал ярко, декоративно, безоглядно смело.

В экспозицию были включены тематические циклы, над которыми живописец работал

на протяжении всей своей творческой деятельности. Один из них — портреты ветеранов Великой Отечественной войны, первые из которых были написаны в канун 30-летия Победы, а последнее — в 2010 году, когда отмечалось ее 65-летие. Поскольку мастер всегда живо интересовался историей своей страны и родного города, в его наследии присутствует и серия картин, посвященная основателю Вологды преподобному Герасиму и вологодским губернаторам. В этот же цикл входят многочисленные портреты современников: музыкантов, врачей, поэтов, писателей. Будучи председателем Вологодского регионального отделения Союза художников России, Владимир Николаевич всегда присутствовал на генеральных репетициях новых спектаклей — так родилась серия произведений, запечатлевших актеров вологодских театров. Интересны многочисленные автопортреты Корбакова, по которым можно проследить изменения, происходящие в личности художника с течением времени.

Большая часть его пейзажей посвящена вологодской земле — в них с любовью показано величие архитектурных ансамблей и храмовых сооружений малой родины автора. Для живописца также был важен и жанр натюрморта: любой букет, который попадал в мастерскую, художник переносил на холст, сохраняя для зрителя первозданную красоту увиденного. Неуемная фантазия порой превращала живые цветы в букеты с луны или солнца, что придавало натюрмортам таинственность и особую прелесть.

Выставка «Личность. Вдохновение. Мастерство» дала возможность ближе познакомиться

с творчеством вологодского художника Владимира Корбакова. В юбилейной экспозиции, словно в многоцветном kaleidoscope, раскрылась его многогранная личность, развернулась удивительная судьба высочайшего профессионала, полная дерзаний и радостных открытий.

Владимир Николаевич Корбаков (1922–2013) родился в деревне Казариново Сокольского района Вологодской области. В 1941–1945 гг. участвовал в Великой Отечественной войне, награжден орденами Славы III степени и Отечественной войны I степени. В 1946–1951 гг. учился в Московской художественной студии для инвалидов Великой Отечественной войны (в 1954 г. присоединена к Московскому академическому художественному училищу), 1951–1958 гг. — в Московском государственном художественном институте имени В.И. Сурикова. Выставочную деятельность начал в 1955 году; член Союза художников СССР (1959), председатель правления Вологодской организации Союза художников РСФСР (1964–1977), член правления Союза художников РСФСР (1965–1972). Заслуженный художник РСФСР (1972), народный художник Российской Федерации (1998), член-корреспондент (2001) и академик Российской академии художеств (2007). Награжден медалью ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени (2002), орденом «За служение Отечеству» (2006), орденом Почета (2012). В 2002 г. открыт Музейно-творческий центр народного художника России В.Н. Корбакова — выставочная площадка Вологодской областной картинной галереи.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВАСИЛИЯ БУБНОВА (1942–2021) В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Российская академия художеств 29 октября — 16 ноября 2022 года представила выставку произведений заслуженного художника РФ, академика РАХ Василия Бубнова (1942–2021), посвященную 80-летию со дня его рождения. Экспозицию составили около тридцати работ, созданные художником за последние два года жизни и ранее нигде не выставлявшиеся. Это пастели из серии «Жизнь моя, иль ты приснилась мне» и ряд композиций, выполненных в технике масляной живописи.

Василий Александрович Бубнов — один из ведущих мастеров российского изобразительного искусства, известный живописец, график, монументалист, участник многочисленных

выставок в нашей стране и за ее пределами. Его произведения представлены в собраниях многих российских и зарубежных музеев, художественных галерей, в частных коллекциях. Выразительные композиционные решения, динамичный рисунок, яркая цветовая гамма создают тот неповторимый стиль, который отличает творчество этого замечательного художника.

Василий Бубнов принадлежит к поколению, вошедшему в творческую жизнь в конце 60-х годов XX столетия. Он родился в 1942 году в семье художников (отец Александр Павлович Бубнов — автор известного полотна «Утро на Куликовом поле») и с детства впитал атмосферу

искусства. С 1954 по 1961 год учился в МСХШ. В 1967 году окончил отделение монументальной живописи Московского высшего художественно-промышленного училища (бывш. Строгановского). На разных этапах творческого пути В. Бубнов как монументалист работал в Киргизии, Узбекистане, на Украине, в Тольятти, оформил вместе с супругой В.С. Шапошниковой Одесский театр музыкальной комедии. В соавторстве с Г.Я. Смоляковым работал над декоративным оформлением (люстры, бра) станции метро «Пушкинская», Дома ветеранов кино в Матвеевском. Выполнил росписи на станции метро «Печатники» в Москве. Вместе с авторским коллективом участвовал в оформлении станции метро «Московская» в Праге. В Гётеборге (Швеция) оформил зал приемов генерального советского консульства, а также интерьеры посольства в Ноакшоте (Мавритания), санатория министерства обороны «Марфино». В соавторстве Е. Бубновой выполнил панно для станции московского метро «Петровский парк».

Значительное время Василий Александрович посвятил станковым формам искусства — живописи, графике и архитектурному дизайну, ставя перед собой в каждом конкретном случае новые образно-пластические задачи. Он — один из признанных мастеров пейзажной живописи. Его произведения — результат многочисленных поездок по стране, значительный их ряд посвящен родной Москве, в которой он прожил всю жизнь, любил

горячо и преданно. Многие работы объединены в серии: «Париж», «Франция», «Уругвай», «100 непарадных портретов Москвы», «Дача», «Афон». Почти каждая из них воспринимается как новая эпоха в творческой деятельности мастера. Василий Бубнов прекрасно владел карандашом, пастелью, писал маслом, считая, что для художника не столь важно, в какой технике или жанре он работает: *«Всё зависит от того, какие творческие задачи он перед собой ставит»*.

Василий Александрович Бубнов был одним из лидеров московского искусства. На протяжении многих лет он возглавлял Московский союз художников, был председателем правления секции художников монументально-декоративного искусства МСХ, председателем Московского отделения Художественного фонда, одновременно занимаясь организационными и творческими вопросами, уделяя большое внимание выставочной деятельности.

Представленные на выставке работы 2021 года из коллекции семьи художника созданы им специально к 80-летию. Они воплотили его излюбленные темы, мотивы и сюжеты, позволили проследить авторские пластические открытия. Сегодня, спустя год после его ухода, они дали возможность вспомнить прекрасного человека и художника, вновь встретиться с творчеством интереснейшего современного мастера.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА СКУЛЬПТУРЫ ВЛАДИМИРА КОЛЕСНИКОВА «ПРОСТРАНСТВО НЕСКУЧНОЙ ЖИЗНИ» В РАХ

Российская академия художеств 2–20 ноября 2022 года представила выставку произведений известного московского скульптора, академика РАХ Владимира Юрьевича Колесникова «Пространство нескучной жизни». Ретроспективная экспозиция продемонстрировала основные работы автора,

созданные на протяжении 40 лет творческой деятельности.

Получить неожиданное наследство — большая человеческая радость, а вот получить в наследство профессию — это счастье всей жизни. Такое призвание досталось Владимиру Колесникову



от отца — скульптора Юрия Петровича Колесникова. Для своего творческого формирования, становления собственного пластического языка уже в прошлом столетии Владимир успел много сделать и за два десятка лет стал полноценным художником именно XXI века. Автор работает, экспериментирует, генерирует идеи и образы в двух мастерских — в студии в самом центре столицы и в природной зоне Подмосковья, где действительно можно делать большие вещи, главное, сверять их с масштабом открытого пространства.

В.Ю. Колесников родился в 1954 году в Москве. Первые уроки мастерства художник получил у своего отца, затем окончил МСХШ при Суриковском институте и отделение скульптуры Московского технологического института, где преподавали талантливые педагоги — А.Н. Постол и Х.Б. Геворкян. Большую роль в профессиональном становлении мастера сыграл скульптор-монументалист Никита Лавинский, возглавлявший в творческом союзе комиссию по работе с молодежью.

В 1980-е годы Владимир Колесников проявляет интерес к малым формам станковой скульптуры. Пребывая внутри насыщенной культурной

среды, в мировом контексте искусства, он создает свою античную серию («Пенелопа», «Даная», «Торс Амазонки»), изображает классические архетипы: «Жрица», «Кора», «Нирвана», «Медитация», «Берегиня», «Утренняя звезда»... Чувственную полноту, откровенную соблазнительность женских образов Колесникова вводит в спокойное «музейное» русло его излюбленный материал — мрамор. Владая им в совершенстве, автор переносит нагрузку эротизма с телесных форм на изобретательные ракурсы, выразительную «мимику рук», наконец — на природную красоту самого мрамора. Вот его пристально вглядывающаяся в даль, пышнотелая и вальяжная «Европа», вот «Азия», стыдливо прикрывающая нижнюю часть тела, вот «Египет» в виде замысловатой и горделивой фигуры на каком-то подобии фараонского трона, «Япония» — это женский сфинкс, прячущий от нескромного взгляда всё самое сокровенное, «Венеция» — вечно юная «серениссима».

«Понтий Пилат» (1989) ознаменовал новый этап в творчестве Колесникова. На смену классически совершенным женским образам приходит другой герой. Его поза, страдальческое выражение глаз, вырубленный из мрамора приземистый торс,

нарочито грубая фактура камня придают особую выразительность образу. В нем есть и острая декоративность, и тонкий психологизм, и глубоко индивидуальный взгляд автора на известную историческую личность.

Владимир Колесников умело сочетает в своих работах несколько материалов: камень, металл, дерево, керамику, алюминий. Его монументально-декоративные композиции «Самый слепой среди глухих», «Возвращение», «Железная купчиха» эффектно смотрятся в природном пространстве, требуют активного восприятия зрителем, которому есть что додумать, дорисовать в воображении. Мастер постоянно экспериментирует с выразительными средствами. Так, в работе «Леонардо» (2012) он сочетает с традиционной формой античного горельефа новые материалы, в частности фольгу, обработанную под фактуру и тактильную жесткость металла. Необычной трактовкой образа выделяется своеобразный памятник Андрею Рублёву (2012). Древнерусский художник изображен скульптором почти в иконописном ключе: над головой его даже обозначен своего рода нимб особой круглой линией металлического капюшона. Эта работа, по словам автора, посвящена отцу, который в свое время создал удивительный образ — руки гениального живописца. Скульптор сделал весьма мастеровито, изобретательно, не без тонкости и изящества силуэта и детализировки, традиционные памятники-бюсты для Москвы, посвященные историческим фигурам нашего прошлого и настоящего времени: генералу А. Кутайсову, маршалу И. Коневу, генералу В. Маргелову. Есть у Колесникова и более камерные монументальные работы, например мемориальная доска Юрию Визбору

в Кабардино-Балкарии, удачно объединившая рельефный портрет с поэтическим пейзажем. Мраморный бюст Пушкина (2013) — вещь совершенная, цельная, философски углубленная, изысканно и мощно проработанная.

Мрамор, дерево, керамика, металлопластика, алюминий, бронза — всё надежно подчинено универсальному ремеслу скульптора, его собственным опытным рукам, личному инструментарию. Владимир Юрьевич не раз отмечал, что не делает предварительных рисунков и эскизов, не работает с моделью, а долго вынашивает замысел в голове, дает ему созреть и обрести видимые очертания, подсказать необходимые детали и ракурсы. И только потом начинает работать в материале, ища у него нужной подсказки, правильного хода, совместного осуществления композиционной идеи. Автор, безусловно, вооружен историческими знаниями, но большую роль в процессе создания образа играют его творческая интуиция, фантазийная энергетика, чуткость и доверие к сотрудничеству и сопротивлению материала.

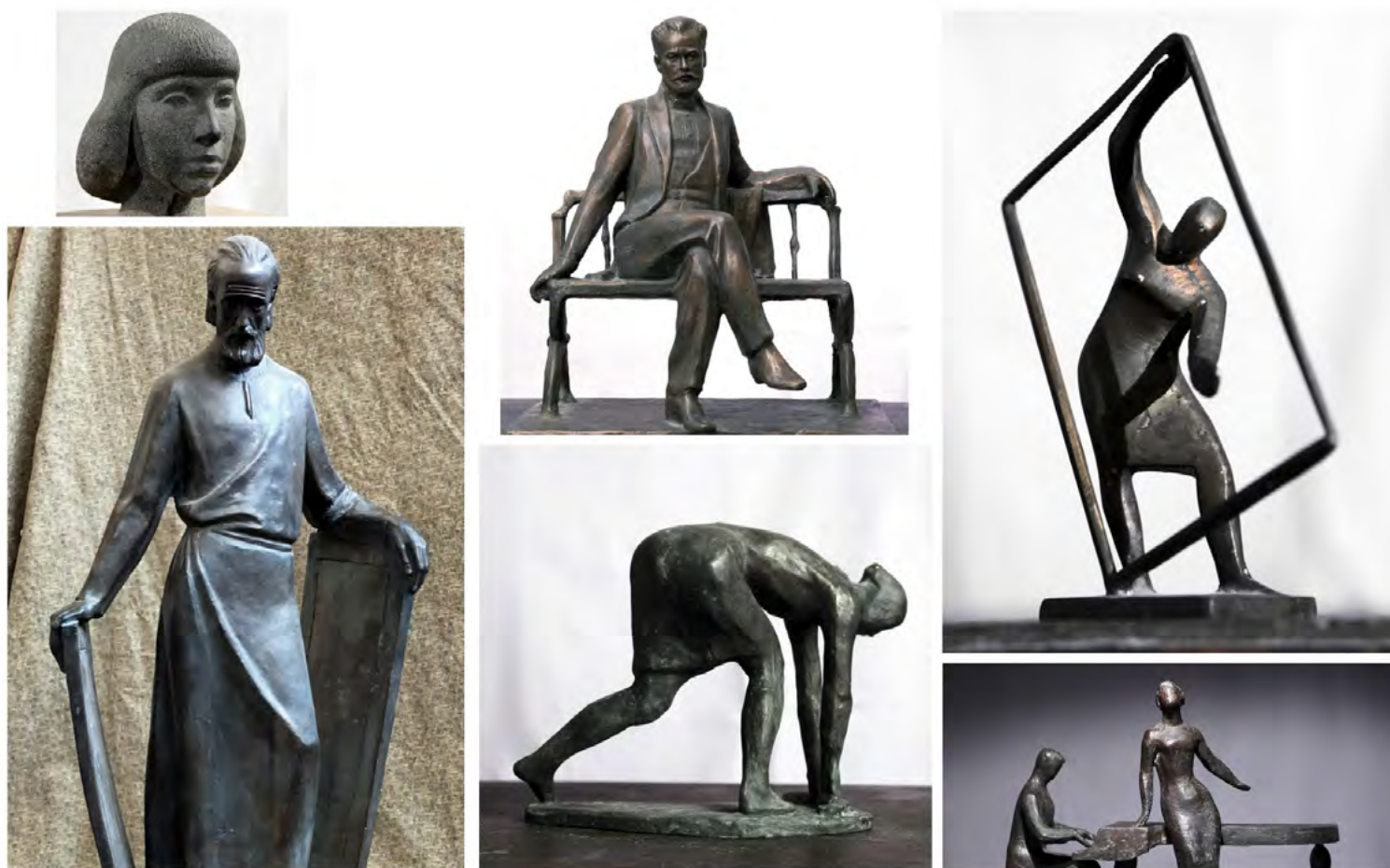
Один из залов экспозиции был посвящен творчеству скульптора Юрия Колесникова (1923–1992), другой — демонстрировал работы воспитанников художественной школы, учеников Владимира Юрьевича. Выставка в Российской академии художеств позволила познакомиться с искусством ярких представителей современной отечественной скульптуры.

Материал подготовлен на основе статьи Никиты Иванова.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ СКУЛЬПТОРА ОЛЕГА КОМОВА (1932–1994)

В МВК РАХ



В МВК РАХ 11–20 ноября 2022 года состоялся выставочный проект, посвященный 90-летию со дня рождения выдающегося скульптора второй половины XX века, народного художника СССР и действительного члена Российской академии художеств Олега Константиновича Комова (1932–1994), а также его жене и соратнице, архитектору Нине Ивановне Комовой (1938–2022). Представленные в экспозиции работы составляют лишь небольшую часть собрания семьи художника и созданы в период с 1958 по 1994 год. Многие из произведений зрители увидели впервые.

Олег Константинович Комов, выпускник Московского художественного училища памяти

1905 года и Суриковского института, стремительно вошел в искусство в конце 1950-х годов, в разгар эпохи оттепели, став автором одного из ее ключевых скульптурных символов — композиции «Стекло» 1958 года, давно находящейся в коллекции Государственной Третьяковской галереи. Уже в этой работе он заявил о себе как о смелом новаторе пластического станковизма, обозначив свою органичную причастность к укреплявшейся в то время тенденции по созданию композиций с так называемым включенным пространством. К подобным выразительным пространственным метаморфозам молодого автора, получившего классическое академическое образование

в мастерской профессора, действительного члена Академии художеств СССР Николая Томского, видимо, подтолкнули уроки его любимого преподавателя — скульптора Андрея Древи́на, обладавшего оригинальным образным мышлением.

На протяжении 1960-х годов мастер, лишь в отдельных работах соприкасаясь с эстетикой «сурового стиля», всецело погружается в создание лирического образа человека средствами станковой скульптуры. Так рождаются овеянные тонкой романтикой повседневности и опирающиеся на изящные «текущие» силуэты, немногословные, обобщенно изваянные жанровые сцены, посвященные телефонному разговору, музицированию, мытью полов... Одновременно возникает целый ряд проникновенных портретных изображений современников, в основном собратьев по художественному цеху, а также литераторов, музыкантов, архитекторов. Почти все они, начиная с портрета жены 1960 года, отличаются глубокой эмоциональной сопричастностью выбранной модели, меткой фиксацией характерных особенностей ее пластики и мимики, но при этом свободной от излишних подробностей и детализации.

С 1970-х годов и до конца жизни скульптор активно выполняет монументальные заказы, которые реализует в тандеме со своей супругой, осуществившей архитектурное сопровождение более тридцати его памятников деятелям истории, литературы и искусства. При этом мастер серьезно задается вопросом о природе монументализма и рассуждает так: *«Чтобы стать монументалистом, необходимо много заниматься станковой скульптурой. Через нее скульптор учится видеть композицию, в ней ищет разнообразие форм, оттачивает остроту движения... она дает много материала для размышлений скульптора, для стилистических поисков»*. Неудивительно поэтому, что подчас станковые вещи становились у автора прообразом известных памятников, как, например, композиция «Белые ночи» 1972 года, которая обусловила появление памятника А.С. Пушкину в Твери, установленного в 1974 году. Наряду с Пушкиным, важное место в творческой практике скульптора занимает и образ М.Ю. Лермонтова, поскольку поэт был тесно связан с дворянским родом Солнцевых, из которого происходила мать Олега Комова.

В целом, исполненные мастером монументальные исторические образы, среди которых

стоит отметить памятники И.Е. Репину в Академической даче под Вышним Волочком (1973), М.Е. Салтыкову-Щедрину в Твери (1976), А.Г. Венецианову в Вышнем Волочке (1980), Андрею Рублёву в Москве (1985), Ярославу Мудрому в Ярославле (1993), С.В. Рахманинову (1994, установлен в 1999 г.) и многие другие, — выделяются неразрывным и отчасти парадоксальным соединением станковости и монументализма, особой интонацией мягкой романтики и поэтически лирического образного звучания, убедительной цельностью и согласованностью в распределении массы и пространства, естественным и ненавязчиво переданным движением. Кроме того, несмотря на необходимую меру обобщения физиономических характеристик, герои произведений художника — это отнюдь не произвольно сочиненные собирательные образы, а внимательно изученные портреты реальных людей. В этом смысле на творчество скульптора положительно повлиял опыт совместной работы в юности со знаменитым советским антропологом Михаилом Герасимовым, успешно применявшим метод воссоздания портретных черт по археологическим останкам.

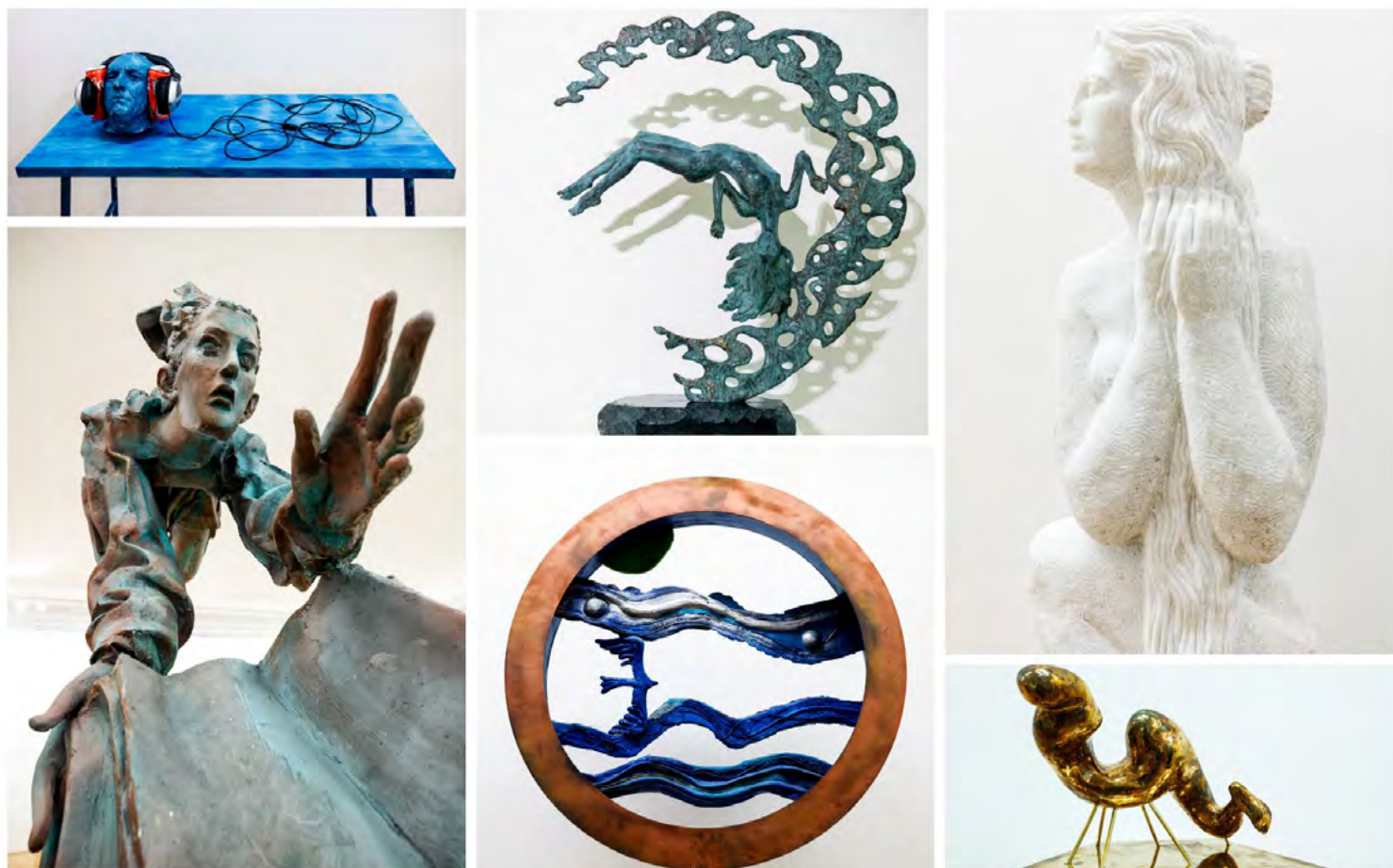
Представленную на выставке богатую панораму скульптурных работ органично дополнили избранные графические произведения, удачно названные в кругу мастера *«скульптуры простым карандашом»*. Среди них образы знаменитого советского певца, композитора Вадима Козина, писателя Василия Аксёнова и поэта Кайсына Кулиева. В этих отточенных и поразительно монументальных рисунках (несмотря на их внешнюю камерность) их автор предстает наследником традиций графического творчества скульптора первой половины XX века Николая Андреева, сумевшего осуществить один из лучших вариантов синтеза реалистической фигуративности, модерна и неоклассики. По-видимому, именно эти стилевые истоки плодотворно питали искусство Олега Константиновича Комова, сочетаясь всегда в различных, но неизменно верных пропорциях на каждом из этапов его не слишком долгого, но яркого творческого пути.

Текст составлен на основе статьи Е.В. Грибосовой-Гребневой.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА СКУЛЬПТУРЫ «РАБОТА ГОДА. 2022»

В МВК РАХ



Российская академия художеств представила 15 ноября — 27 ноября 2022 года выставку скульптуры «Работа года. 2022».

Ежегодный проект «Работа года», организуемый отделением скульптуры РАХ, знакомит зрителя с творчеством ведущих мастеров России, определяющих сегодня высокий уровень мировой художественной пластики. Экспозицию составили более 40 станковых работ, созданных академиками и членами-корреспондентами отделения в течение 2022 года.

Художники не ограничены жанровыми рамками: на выставке станковая круглая скульптура соседствовала с рельефами и пространственными объектами. Невероятно и разнообразие материалов: бронза и мрамор, дерево и камень, металл, композитные и другие инновационные

материалы. Острота композиционных и пространственных решений, разнообразие пластического языка, оригинальные образы и формы придали высокую художественную ценность как представленным произведениям, так и выставке в целом.

Культурное «многоголосие» творчества — одна из главных особенностей нашего времени. Эти произведения позволяют выявить основные направления развития современной скульптуры, особенности формообразования, композиционного построения, демонстрируют разнообразие образно-стилистических решений произведений станковой пластики. Выставка раскрыла многообразие тенденций искусства нашего времени и стала прекрасной возможностью увидеть произведения крупнейших мастеров скульптуры.

В выставке приняли участие: Президент Российской академии художеств З.К. Церетели; академики А.В. Балашов, А.Н. Бурганов, М.А. Бурганова, М.В. Дронов, В.А. Евдокимов, А. Зейналов, Н.А. Иванов, И.П. Казанский, А.Н. Ковальчук, В.Ю. Колесников, В.И. Кошелев, С.Г. Мильченко, Р.Х. Мурадян, Д.Б. Намдаков, Е.В. Пасхина, Г.И. Правоторов, А.А. Рожников, А.И. Рукавишников, Ф.А. Рукавишников, А.П. Смоленков, В.Б. Соскиев, Г.В. Степанов, В.А. Суровцев, А.М. Таратынов, Д.Н. Тугаринов, П.Н. Тураев, А.В. Тыртышников, Г.В. Франгулян, В.З. Церетели,

А.В. Цигаль, А.Л. Шенгелия, С.А. Щербаков; члены-корреспонденты Ю.Д. Астапченко, А.А. Благовестнов, В.П. Буйначёв, И.А. Бурганов, Н.Н. Вяткина, К.И. Гарапач, О.Г. Закоморный, А.А. Иванов, С.С. Казанцев, Д.Д. Каминкер, Л.А. Караева, В.И. Корнеев, И.Б. Корнеев, Т.Ю. Ломакина, Л.Н. Матюшин, А.П. Молчановский, А.В. Морозов, И.Н. Новиков, Н.Н. Опиок, Б.К. Орлов, А.Н. Провоторов, С.В. Серёжин, Е.М. Суровцева.

*Отделение скульптуры РАХ
Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

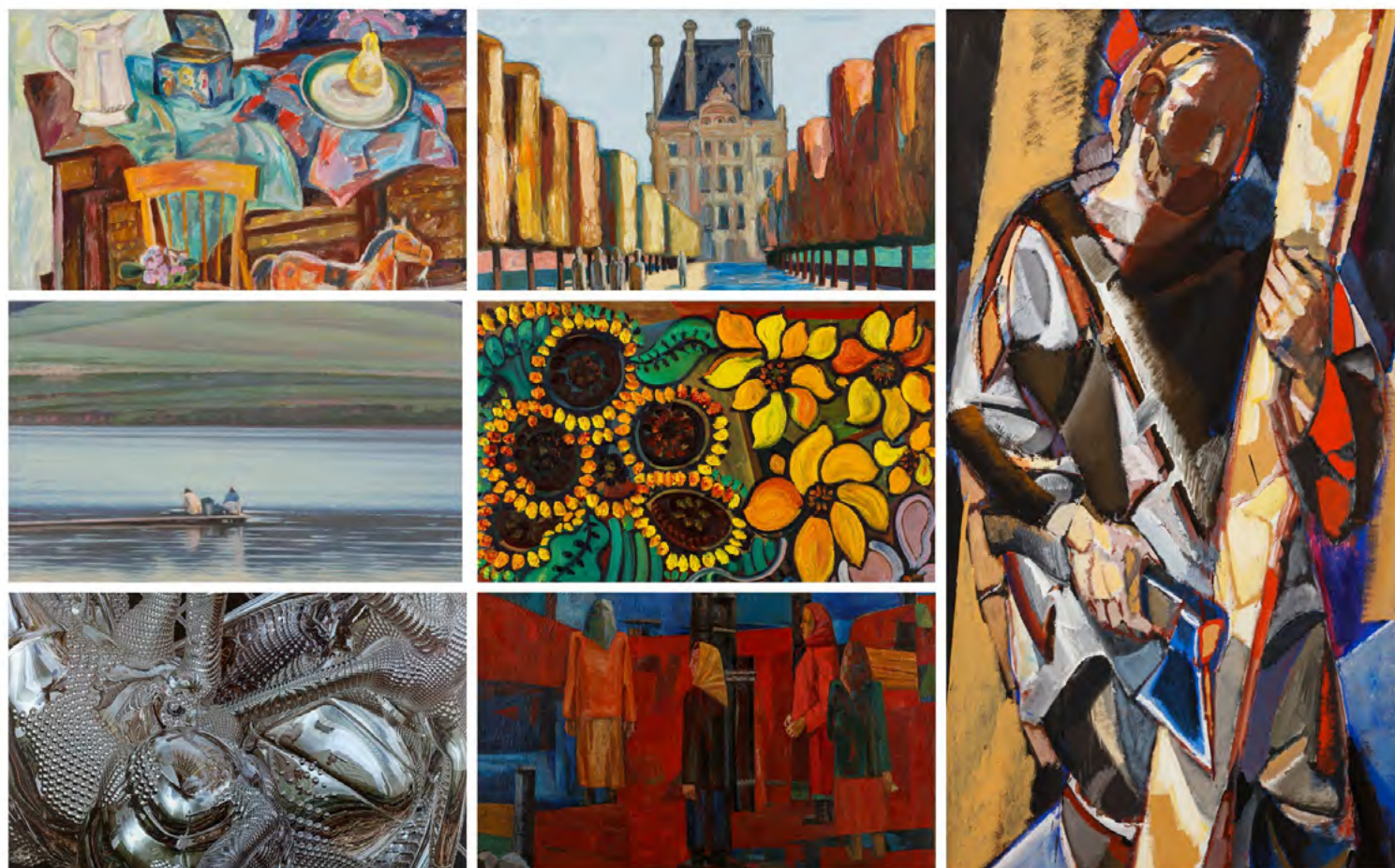
ЮБИЛЕЙНЫЙ ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ «ИЗ МУЗЕЙНОГО ФОНДА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ» В МВК РАХ

«Из Музейного фонда Российской академии художеств» — тематический выставочный проект, подготовленный к 265-летию, который 17 ноября 2022–29 января 2023 года познакомил зрителя с собранием академии. Музейное собрание Российской академии художеств сегодня насчитывает более трех тысяч произведений выдающихся мастеров второй половины XX века. Проект продемонстрировал живописные, скульптурные, графические работы и декоративно-прикладное искусство, переданные в качестве дара президентами, академиками и членами-корреспондентами РАХ в целях создания коллекции. В юбилейную экспозицию вошли произведения, которые дают представление о составе и разнообразии структурных подразделений академии, широкого круга ее мастеров нескольких поколений.

Коллекция живописи в фондах академии — самая многочисленная и включает в себя работы крупнейших отечественных живописцев — З.К. Церетели, В.Г. Калинина, П.Ф. Никонова, Т.Г. Назаренко, В.А. Глухова, И.А. Старженецкой, О.В. Булгаковой, А.М. Бирштейн, Б.С. Угарова (1922–1991), О.А. Еремеева (1922–2016), Д.Д. Жилинского (1927–2015), И.П. Обросова (1930–2010),

В.И. Переяславца (1918–2018), А.А. Мыльникова (1919–2012), Е.И. Зверькова (1921–2012), Д.Т. Тутунджан (1931–2011), Г.С. Мызникова (1933–2018), Н.И. Нестеровой (1944–2022), А.Н. Ротко (1944–2021) и многих других. Изобразительный ряд дополнили оригинальные цифровые полотна, выполненные мультимедиа-художником К.В. Худяковым. Экспозиция исследовала специфику станковой картины, анализировала широкий спектр подходов, которые используют современные художники разных поколений, расширяя привычные границы видов, жанров, техник и технологий.

Работы Н.А. Пономарёва (1918–1997), Л.В. Шепелева (1937–2013) и А.Д. Шмаринова представили жанровое разнообразие направлений и техник графического искусства. Скульптуры авторства В.А. Евдокимова, М.В. Дронова, Н.В. Томского (1900–1984) и Л.Е. Кербеля (1917–2003) продемонстрировали оригинальные образы и формы, многообразие стилистических решений в произведениях станковой пластики. Включены были в экспозицию и тонкие по настроению, часто неожиданные по пластике, цвету и масштабности смысловой содержательности произведения декоративного искусства В.Н. Гориславцева, В.А. Малолеткова



и Ф.А. Ибрагимова (1938–2020). В выставочных залах различные виды искусства вступали в диалог друг с другом: работы из стекла Л.И. Савельевой соседствовали с произведениями в сложных графических техниках Л.В. Шепелева (1937–2013), а мраморный бюст «Француженки» А.А. Бичукова (1934–2020) дополнял живописное полотно, написанное В.А. Бубновым (1942–2021) по впечатлению от поездки в Париж.

Многие выставочные проекты, которые проходят в Российской академии художеств, представляют собой масштабное научное исследование. Они призваны освещать актуальные проблемы наук об искусстве, вопросы этики и эстетики, эволюции жанров и стилей, разных направлений

от классических академических до исследования новых художественных течений, особенности развития академической художественной школы на современном этапе. Неизменной исследовательской проблемой становится и поиск художником собственного стиля, стремление сформировать собственный визуальный язык. Музейная коллекция Российской академии художеств позволит в дальнейшем организовать целый ряд выставочных проектов, которые планируется представить в крупнейших музеях столицы и регионов России.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ
СЕРГЕЯ ГУЛЕВСКОГО И ОЛЬГИ ДМИТРИЕНКО
«ЦВЕТ И ЛИНИЯ»
В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Российская академия художеств 23 ноября — 4 декабря 2022 года представила авторский проект известных воронежских художников — академика РАХ Сергея Гулевского и почетного члена РАХ Ольги Дмитриенко. Экспозицию составили около 60 произведений графики разных лет. Акварели одного художника и рисунки другого дополнили друг друга, обретая особое «звучание» в едином выставочном контексте. Пейзажи, натюрморты, портретные, тематические серии отличает не только высочайшее профессиональное

мастерство, но и глубокое содержание, неповторимый авторский стиль.

Пейзажные акварели Сергея Гулевского преисполнены трепетного отношения к красоте родного края. Мягкие, воздушные, выполненные с большим вкусом, они пробуждают в человеке возвышенные чувства. Работы мастера ничего «не навязывают» зрителю: они естественны и органичны. Написанные широко, без лишних деталей, они обладают качествами поэтического образа. Именно поэтому академик РАХ Олег Савостюк

отмечал в них «чеховскую грусть с удивительной правдой и откровением». Цветы в работах автора созвучны пейзажной лирике, в них есть общий привлекающий художника мотив красоты бытия как части природного мироздания.

В работах Ольги Дмитриенко чувствуется серьезная школа, основанная на петербургской графической традиции. Ее рисунку присущи точность, выразительность, изысканная сдержанность, отточенная пластичность линий, мягкая тоновая градация. Художница влюблена в рисунок, в серебро графита и бархатистость пастели, что эмоционально передается зрителю. Основные темы ее творчества неразрывно связаны с историей России, образами ярких, выдающихся личностей. В графических листах мастера «оживают» события прошлого, где современный зритель находит для себя сокровенное и неповторимое, что делает ее искусство источником образного познания действительности.

Произведения Сергея Гулевского и Ольги Дмитриенко, представленные на выставке, создают особую образную, пластическую полифонию, раскрывая широчайший диапазон возможностей и актуальность искусства графики.

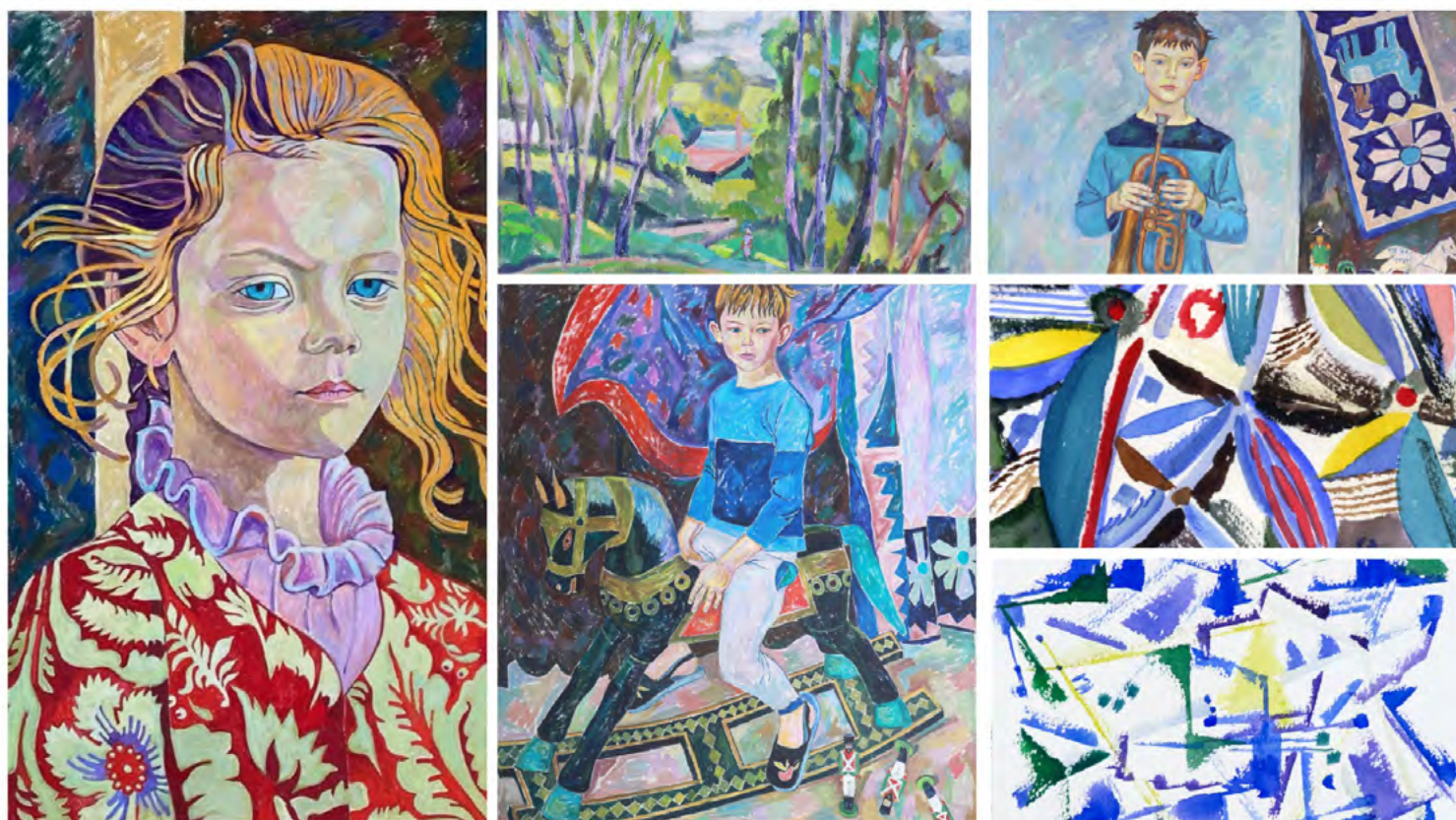
Сергей Петрович Гулевский — академик Российской академии художеств (2021), заслуженный работник культуры РФ (1998). Родился в 1954 году в Воронеже. Окончил Бутурлиновское художественно-графическое педагогическое училище, отделение декоративно-прикладного искусства Харьковского художественно-промышленного института. Среди его наставников — выдающийся мастер, крупнейший сценограф 1920–1940-х гг.

Б.В. Косарев. Получив фундаментальное художественное образование, С.П. Гулевский вернулся в родной город. С 1984 года — участник областных, зональных, республиканских, всероссийских, всесоюзных, международных выставок. Работал директором Воронежской детской художественной школы. С 1990 года С.П. Гулевский — директор Воронежского художественного училища, с 1994 года — декан факультета живописи Воронежской государственной академии искусств. Художник — один из организаторов, активных участников, наставников многочисленных пленэров для педагогов и студентов: «На родине И.Н. Крамского», «Есенинского пленэра» в селе Константиново, Крымского, Третьяковского и многих других. Возглавляя художественное училище на протяжении 29 лет, он добился того, что ВХУ сегодня входит в число сильнейших художественных училищ страны.

Ольга Васильевна Дмитриенко — почетный член Российской академии художеств (2021), заслуженный деятель искусств Воронежской области (2016). Родилась в 1964 году в Воронеже в семье известного художника Василия Дмитриенко. Окончила Санкт-Петербургский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, мастерскую В. Ветрогонского. Член Союза художников России (1998). С 1988 года — участник областных, республиканских и международных выставок. Преподаватель Воронежского художественного училища. Работы художницы находятся в частных коллекциях в России и за ее пределами.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ИРИНЫ И ВИКТОРА ГЛУХОВЫХ
«В ПОИСКАХ ЦВЕТА И ФОРМЫ»
В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Российская академия художеств 30 ноября — 18 декабря 2022 года представила выставку произведений творческого тандема — академиков РАХ, народного художника РФ Виктора Александровича Глухова и заслуженного художника РФ Ирины Максимовны Глуховой. Проект продолжил череду выставок художественных династий в залах академии на Пречистенке и продемонстрировал живописные полотна и графические листы, многие из которых были созданы авторами за последнее время и представлены публике впервые.

Виктор Глухов — выпускник художественно-графического факультета Московского государствен-

ного педагогического института им. В.И. Ленина, где его преподавателями в разные годы были В.П. Ефанов, Ю.Е. Виноградов, К.М. Максимов, В.А. Дрезнина, А.П. Суровцев, внесшие заметный вклад в советское изобразительное искусство. В живописи мастера, в его этюдах, набросках, рисунках одухотворенно-лирическое восприятие окружающего мира окрашено чувством романтической веры в добро и преобразующую силу искусства. Художник всегда искренен в своих поступках и мечтах. Он пишет произведения, которые связаны с его жизнеощущением, философским мировосприятием. Будучи далеким от конъюнктуры и новомодных веяний, Глухов остается верным

последователем традиций русской реалистической художественной школы, ее уникальности и цветовой неповторимости.

Художник обладает широтой творческого кругозора. Для В. Глухова живопись — это постижение гармонии мироздания. Мастер с равным интересом и увлеченностью пишет пейзажи и натюрморты, портреты и крупноформатные сюжетные композиции, в которых его внутренний мир открыт для диалога со зрителем. Несмотря на скромность сюжетно-содержательных мотивов, простоту и ясность его картин, в них остро чувствуется драматургическая фабула произведений. Краски палитры мастера далеки от бравурной звонкости и пестроты, они скорее протяжны, требуют вдумчивого, осмысленного восприятия, словно вторят биению пульса художника, его сомнениям, рассуждениям о добре и зле, красоте и пользе. В его полотнах колористическая партитура определяет и глубину пространства, и смысловые планы, отражая чувственный диапазон его натуры.

Особой частью многогранного творчества В. Глухова является тема детства, отголоски его собственных ранних воспоминаний и сегодняшние реалии жизни его внуков и их сверстников. В этих картинах каждая деталь имеет свое предназначение, игрушки из бумаги и ваты, деревянные из постиндустриальной эпохи, которые как бы обозначают вехи истории. Эти детали, фрагменты, включенные в контекст композиции с играющим ребенком, создают особую среду, когда неожиданно прошлое входит в настоящее и отражается в будущем. В каждой своей работе художник словно вопрошает себя и, вместе с тем, обращается к нам с вопросом, желая почувствовать непосредственный отклик в умах и сердцах своих зрителей. Для него правда жизни и правда искусства — далеко не одно и то же. И в этом также проявляется его романтизм и идеализм. У автора немало единомышленников, и каждая персональная выставка мастера прибавляет к их числу новых и верных соратников.

Выставка Виктора Алексеевича и его музы и жены Ирины Максимовны вносит в творческий образ этих художников новые интонации. Судьба распорядилась так, что Виктор Александрович встретил будущую супругу, будучи ее

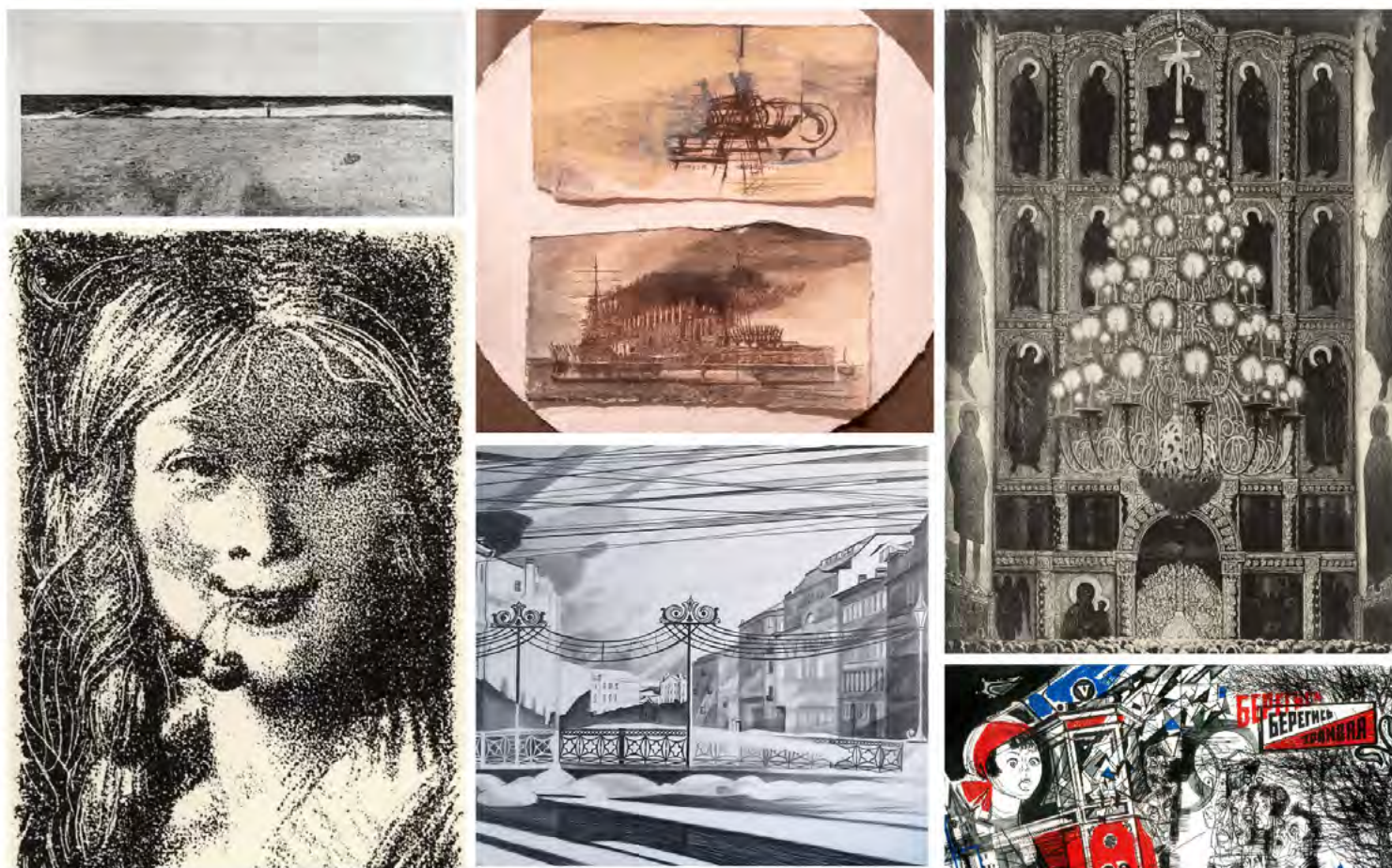
преподавателем на Худграффе. Так зародилась новая династия — их сыновья Максим и Александр тоже посвятили себя искусству. **Ирина Глухова** всегда жаждала творческого раскрепощения, что стало ее путеводной звездой. Постепенно преодоление притяжения природы стало особым смыслом поисков своего места в искусстве. От натуральных реалистических работ она переходит к углубленному изучению теории цвета и формы, видит в живописи как таковой формы визуализации материи, самоценность красочной и музыкальной драматургии. Художница постигает и раскрывает для себя сложную симфоническую выразительность красок, структуру цвета, построенную на градациях тональных отношений, это дает ей большую свободу эмоционального самовыражения. Музыка цвета простирается от белого к черному, между которыми художница видит полнозвучную колористическую палитру. И в этом автор находит освобождение от предметной реальности, путь в мир фантазий и воображения. Мастер создает серии графических и живописных работ, которые группируются в экспозиции по принципу звучания цветовых сочетаний или контрастов. Для нее характерна возвышенная, абстрагированная одухотворенность, И. Глухова конструирует свой особый мир, отличный от того, к которому мы привыкли. В творчестве Ирины главенствует созданный ею контрапункт эстетики беспредметного. В настоящее время художник много работает в технике акварели. Графические листы были так размещены в экспозиции залов, что напоминали авторские инсталляции, так расположение придавало ее работам вариативность, внутреннюю подвижность.

Совместная выставка двух разных по характеру мастеров подтвердила смысл закона о единстве противоположностей. Виктор и Ирина Глуховы дополняют друг друга, импульсивно влияя один на другого. Подобная романтическая утопия сблизает супругов, более того, роднит их синкретическим, необъяснимым образом. Они открывают для нас разные стороны действительности, являют ее многогранную противоречивость и загадочность.

Текст подготовлен на основе статьи Александра Рожина.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВОЧНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ ТВОРЧЕСКИХ МАСТЕРСКИХ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ «ИСКУССТВО ГРАФИЧЕСКОЙ СЕРИИ» В МОСКВЕ



Российская академия художеств совместно с Московской центральной художественной школой 30 ноября 2022 г.— 17 января 2023 г. представили выставочно-образовательный проект «Искусство графической серии», демонстрировавший творчество академиков РАХ и художников-стажеров Творческих мастерских графики РАХ в Москве и Санкт-Петербурге. Экспозиция была составлена из серийных произведений станковой и печатной графики, а также книжной иллюстрации. В рамках проекта состоялся ряд творческих

встреч и мастер-классов для учащихся МСХШ, которые провели выпускники и стажеры мастерских.

Академические мастерские — уникальное явление в художественном образовании. Это высшая ступень подготовки художников, своего рода творческая аспирантура, где у известных мастеров проходят трехгодичную стажировку выпускники профильных вузов, выдержавшие конкурсный отбор. Творческие мастерские РАХ были основаны в 1947 году. Тогда Постановлением Совета Министров СССР № 2782 в единую академическую

структуру были включены художественные вузы, художественные школы и ряд других учебных и научных учреждений в Москве и Ленинграде. Это стало основой так называемой трехступенчатой системы академического художественного образования «школа — вуз — академия», которую Российская академия художеств стремится сохранить по сей день.

Выставочный проект помог взглянуть на эту систему, проследить на конкретных произведениях преемственность принципов академической школы, опыт, передаваемый от ученика к учителю, сложный процесс формирования мастерства: от ученических работ — до произведений зрелых художников. Поэтому в первую очередь среди авторов-участников экспозиции были руководители Творческих мастерских — академик РАХ Алексей Дементьевич Шмаринов (Москва) и член-корреспондент Андрей Александрович Харшак (Санкт-Петербург). Также в числе экспонентов были уже сложившиеся художники, удостоенные званий и наград, которые прошли полный курс академической художественной подготовки. Например, в Московском академическом художественном лицее (ныне Московской центральной художественной школе) учились Алексей Попов, Борис Бельский, Милеуша Гатауллина, Тимофей Смирнов, Мария Смольянинова, Евгения Воронова.

Отдельный раздел выставки был посвящен искусству оформления книги. На мастер-классе

по иллюстрации демонстрировались книги, оформленные академиками Академии художеств СССР и Российской академии художеств — теми, кто возглавлял Творческие мастерские графики в разные годы. Д.А. Шмаринов, Е.А. Кибрик, О.Г. Верецкий, Н.А. Пономарёв, А.Д. Шмаринов сегодня являются признанными классиками отечественной иллюстрации. В экспозиции также были показаны работы их учеников и последователей, молодых, но уже зарекомендовавших себя авторов — Дамира Аптикаева, Анны Гошко, Павла Блохина, Евгении Павленко, Ксении Аврамовой, Марьям Садердиновой, Ирины Дедковой, Василия Крушельницкого.

Одной из важнейших задач проекта стал показ графических серий целиком, что позволило в полной мере раскрыть авторскую задумку. Как пример первого серийного опыта в экспозицию были включены произведения учащейся 10 класса МЦХШ Софьи Орловской.

На протяжении 265 лет Российская академия художеств заботится о сохранении накопленного опыта — фундамента для создания как традиционных, так и новых форм. Популяризации профессиональной художественной культуры и был посвящен этот проект.

Текст составлен на основе статьи заведующего Творческими мастерскими РАХ, академика А.А. Трошина.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА К 35-ЛЕТИЮ РЕГИОНАЛЬНОГО
ОТДЕЛЕНИЯ УРАЛА, СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО
ВОСТОКА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ
В МВК РАХ



Российская академия художеств 7 декабря 2022 г.— 15 января 2023 г. представила выставку, приуроченную к 35-летию Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока. В экспозицию вошли произведения из Музейного фонда РАХ, собрания ВТОО «Союз художников России» и личных коллекций авторов. Около 100 живописных полотен и графических листов, а также скульптура малых форм и декоративно-прикладное искусство отражали различные художественные направления и жанры. Работы современных

академиков и членов-корреспондентов Российской академии художеств соседствовали в экспозиции с произведениями мастеров Академии художеств СССР, творчество которых представлено в коллекциях крупнейших музеев страны.

Региональное отделение Российской академии художеств в г. Красноярске основано в марте 1987 года (согласно Постановлению ЦК КПСС, Совмина СССР «О мерах по дальнейшему развитию искусства» было создано Сибирско-Дальневосточное отделение Академии художеств

СССР и открыты академические Творческие мастерские). Сегодня Отделение УСДВ РАХ является научно-творческим и организационным центром, играющим важную роль в художественной жизни регионов, составляющих три четверти территории России. С первых дней своего существования отделение ведет масштабную работу: осуществляет фундаментальные исследования, издает научную, справочную, методическую литературу и альбомы-каталоги, организует конференции, творческие встречи и выставки, предоставляет стажировки в Творческих мастерских РАХ, всячески поддерживает молодых художников. В настоящее время в состав отделения входят более 30 академиков и членов-корреспондентов из Красноярска, Екатеринбурга, Томска, Омска, Иркутска, Улан-Удэ, Уфы, Ханты-Мансийска, Хабаровска, Новосибирска, Барнаула, Владивостока, Якутска, Благовещенска, Челябинска, Новокузнецка, Магадана, Нижнего Тагила, Горно-Алтайска.

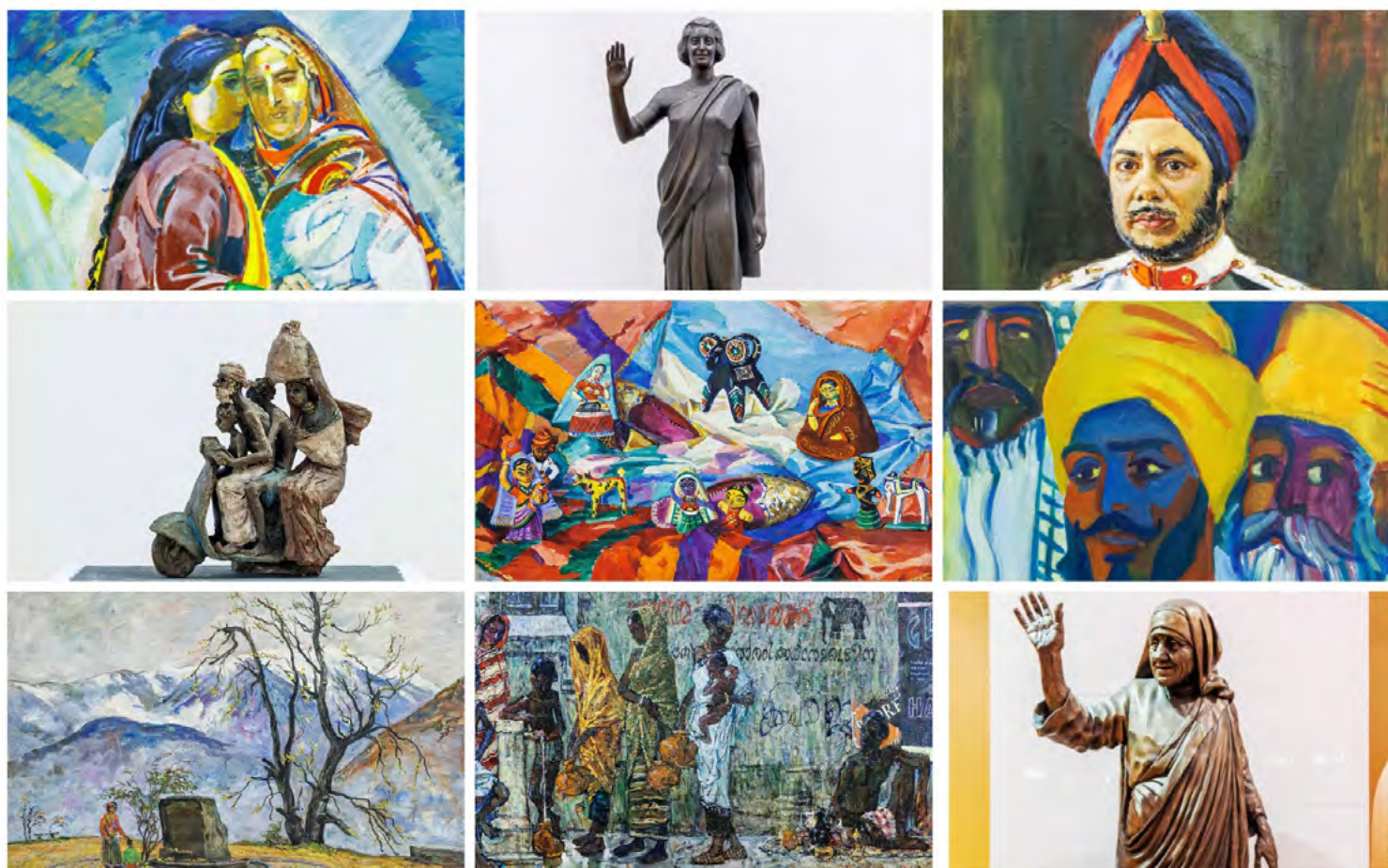
За 35 лет отделение возглавляли такие известные художники, как А.И. Алексеев (1929–2019), Л.Н. Головницкий (1929–1994), Ю.П. Ишханов (1929–2009), А.П. Левитин (1922–2018), С.Е. Ануфриев (1960–2022) — некоторые их работы можно было увидеть на выставке. В экспозиции также были представлены произведения С.С. Айнутдинова, В.П. Афанасьева, Б.Т. Бычкова (1928–2005), А.Д. Васильева, Г.М. Визель, К.С. Войнова, В.М. Воловича (1928–2018), С.В. Гурьева, З.Д. Дидишвили, В.П. Дроздова, В.В. Зуева, В.В. Иванкина, Ю.П. Ишханова (1929–2009), Г.П. Кичигина, А.А. Ключева, К.Б. Кузьминых, А.Н. Машанова, М.С. Омбыш-Кузнецова, А.Н. Осипова (1928–2017), Г.С. Паштова, Н.И. Рыбакова, В.А. Сергина, В.П. Теплова, М.В. Шебеко (Холмогоровой), Р.И. Яушева (1937–2017) и других.

Многие художники стараются передать в своем творчестве своеобразие культуры и быта коренных народов Севера и Дальнего Востока — героями их картин становятся оленеводы, рыбаки, охотники, живущие в полной гармонии с природой. Пейзажи отличаются то яркостью и красочностью, словно воспевается гимн красоте мира, то — простотой колористического и композиционного решения, подчеркивая суровость северного края. В работах скульпторов и мастеров декоративного искусства раскрываются не только мифологические и эстетические воззрения народов Сибири, но и различные пластические свойства материалов — керамики, бронзы, стекла, дерева. Сдержанность и стремление к лаконизму, простоте содержательного образа часто являются характерными для творческого почерка этих авторов. Выставка продемонстрировала удивительное сочетание глубоко народных традиций и эстетики профессионального искусства.

Мастера обладают яркой индивидуальностью и неповторимым художественным языком, у каждого есть свои собственные темы и образы, но при этом творческий путь художников показывает, насколько ценны высокие традиции искусства, основанные на настоящем профессионализме. Деятельность членов отделения в полной мере подтверждает, что в постоянно меняющейся современности академическая школа по-прежнему актуальна и плодотворна. Художественная жизнь Урала, Сибири и Дальнего Востока с каждым годом становится всё более масштабной — юбилейная выставка в Российской академии художеств дала возможность ближе с ней познакомиться.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА К 75-ЛЕТИЮ ДИПЛОМАТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ «РОССИЯ-ИНДИЯ: САД ДРУЖБЫ» В МВК РАХ



Российская академия художеств в год своего 265-летия и 75-летия установления дипломатических отношений между Россией и Индией 9 декабря 2022 г. — 15 января 2023 г. представила выставочный проект, посвященный этой удивительной стране. В экспозицию, охватывающую почти семь десятилетий российского искусства, вошли свыше 150 произведений, архивных материалов и личных вещей художников разных поколений. Среди авторов — и давно ушедшие мастера, действительные члены Академии художеств СССР А. Герасимов, Е. Вучетич, и знаменитые мастера второй половины XX века, бывшие членами Российской академии художеств, И. Глазунов, Д. Налбандян,

В. Переяславец, О. Комов, В. Сидоров, А. Белашов, С. Никиреев, Д. Жилинский, а также крупнейшие современные авторы — З. Церетели, В. Калинин, А. Шмаинов, Д. Тугаринов, Д. Санджиев, В. Малолетков, Э. Булатов и многие другие. На выставке также были показаны работы молодых авторов — стажеров Творческих мастерских Российской академии художеств и выпускников Московского государственного академического художественного института при РАХ.

Проект рассказал об уникальном вкладе в сферу двусторонних связей в изобразительном искусстве, который внесла Академия художеств СССР (сейчас Российская академия художеств)

после установления дипломатических отношений с Индией в 1947 году. Академики оказались в авангарде этих культурных связей, самым тесным образом вплетенных в межгосударственное сотрудничество. Именно в тот период наше партнерство с Индией в области искусства обрело систематический характер.

Зрители увидели портреты легендарных индийских политических деятелей, повлиявших на ход истории XX века, созданные Е. Вучетичем, О. Комовым и другими советскими мастерами в непростые для страны 1950–1960-е годы; портреты представителей индийского изобразительного искусства, театра и кино, выполненные А. Герасимовым и К. Финогеновым; жанровые композиции из жизни простых индийцев, рассказывающие об их быте, радостях и горестях, — эти произведения впоследствии составили целые тематические циклы в творчестве таких авторов, как В. Климашин и Д. Налбандян. Во второй половине XX века первый, туристический взгляд российских художников на Индию трансформировался в более глубокое, осмысленное погружение в жизнь, культуру и религии далекой, иной и очень загадочной страны. Регулярные выставки советского искусства, проходившие в эти годы во многих

городах Индии, возможность поработать с членами Академии художеств Лалит Кала в Дели и с мастерами народного искусства в отдаленных регионах страны — всё это одновременно дало новые творческие импульсы российским художникам. Из творческих поездок в Индию С. Чуйков, В. Ефанов, Н. Пономарёв, В. Малолетков, Н. Ромдин, Д. Митлянский и многие другие авторы привозили работы столь замечательного качества и силы образа, что некоторые из них сразу же входили в собрание Государственной Третьяковской галереи. Индийские впечатления М. Митурича стали частью классики российской книжной иллюстрации. Пришедший XXI век обозначил существенное взаимопонимание и сближение двух культур. Сложнейшие напластования индийской жизни и культуры в наши дни воспринимаются художниками намного легче, но глубже и образнее, что позволяет мастерам в своем творчестве делать отступления от традиционного для российской изобразительной школы реализма в пользу более абстрактных и чувственных образов, столь близких современному искусству Индии.

*Куратор проекта: Ксения Сопова
Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА К 85-ЛЕТИЮ АНДРЕЯ АНДРЕЕВИЧА ЗОЛотоВА «К ХУДОЖНИКАМ... ВСТРЕЧИ В ИСКУССТВЕ» В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 10–13 декабря 2022 г. представила выставку, приуроченную к 85-летию искусствоведа, художественного критика, общественного и государственного деятеля, заслуженного деятеля искусств РСФСР, вице-президента Российской академии художеств, профессора Андрея Андреевича Золотова.

Лауреат Государственной премии РСФСР, премии Правительства РФ, премии Москвы, заместитель министра культуры СССР (1990–1992) Андрей Золотов — человек, чей творческий путь отмечен деятельностью в различных областях искусства, в документальном кино, в печати, на телевидении и радио. Он стал первым комментатором



по вопросам искусства и культуры Информационной программы «Время» ЦТ СССР, возглавлял редакцию Студии фильмов об искусстве Творческого объединения «Экран», был политическим обозревателем по вопросам культуры Агентства печати «Новости» (АПН), многие годы является членом Президиума Российской академии художеств. Его жизнь наполнена яркими событиями и встречами с крупнейшими представителями культуры и искусства XX–XXI веков. Экспонаты (их около пятидесяти) — знаки памятных встреч. Это произведения живописи, графики из коллекции юбиляра: работы выдающихся мастеров изобразительного искусства З. Церетели, В. Иванова, Д. Жилинского, И. Голицына, Л. Шепелева, В. Горяева, галерея портретов Андрея Золотова кисти Н. Никогосяна, В. Калинина, Н. Шумакова и других авторов. Интереснейшей частью экспозиции стали фотографии, книги с дарственными надписями Г. Улановой, Е. Мравинского, Г. Свиридова, Ч. Айтматова, А. Солженицына. Экспозиция охватывала разные пласты культуры, целую эпоху российского искусства.

Сам юбиляр так говорит о выставке:

«Встречи в искусстве таинственны. В их непредсказуемости магия открытия — людей и необъявленного содержания самой жизни — художественности самой жизни, ее прекрасной “случайности”, а на поверку — внутреннего закона, являющего нам свое изначальное властное

расположение и внушающего до высокой тонкости обостренное интуицией “чувство истины” в живом пространстве сопутствующего и сочувствующего времени. Встречи в искусстве не растворяются в воздухе повременных переживаний. Они обретают напечатление Знака — знака памяти, знака животворящего дыхания и, наконец, знака Искусства. Знака — в образах полотен, рисунков, фотографий из собрания совсем личного, но при этом не “присвоенного”.

Дорого было воссоединить здесь полотна и рисунки больших мастеров из дней близко недавних, еще не ставших “окончательно прошлым”, и сегодняшних. Как и фотографии. Все они стали Знаками пути в искусстве, некими личнопамятными “верстовыми столбами”.

Здесь дары самих художников и их родных. Здесь благодарно драгоценные для меня полотна-портреты, коим послужил поводом “портретируемый”. Всё здесь “картины-воспоминания”...

Однажды открытое и воспринятое хранимо истаивающим личным временем. У жизни “открытый финал”. Каждый — “непрочитанная книга” и “неоконченная симфония”, как Восьмая симфония Шуберта — всего в двух частях! От уже свершившегося мы отдаляемся вместе со всем свершившимся. “Неоконченность” и есть Бесконечность. Низкий поклон художникам из Бесконечности искусства».

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ
АЛЕКСАНДРА ТОЛСТИКОВА
«ФОРМУЛА НАТУРЫ»
В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Российская академия художеств 16 декабря 2022 г.— 8 января 2023 г. представила выставку произведений академика РАХ Александра Генриховича Толстикова «Формула природы», в состав которой вошло 16 живописных полотен разных лет. В работах автора по-своему преломляются традиции русского и мирового реалистического опыта. Портреты современников, образы природы, фантазийные композиции — с каждым произведением связана предыстория. Художник непредсказуем в своих планах и творческих

обретениях — угадать, куда приведут его новые поиски, практически невозможно.

Один из самых необычных московских живописцев является членом двух государственных академий — академиком Российской академии художеств и членом-корреспондентом Российской академии наук — и совмещает активную деятельность в сферах искусства и науки. Для художника и ученого натура — не только источник бесконечного вдохновения, но и объект внимательного изучения, анализа, исследования, эксперимента.

Поэтому экспозиция, приуроченная к 65-летию автора, получила название «Формула природы».

Среди характерных черт творчества Александра Толстикова — определенная четкость манеры письма, строгость в отборе деталей, стремление привести множественность реалистического мира к тщательно отобранному единству конкретного образа. Взгляду художника свойственна увлеченность. Задачи, которые он ставит перед собой, работая в любом избранном жанре, во многом обнаруживают перед зрителем систему художественных ценностей, отчетливо сложившуюся в представлении мастера. Его композиции узнаваемы, благодаря характерной манере автора полотен, создающего своего рода методу для наиболее полного раскрытия формируемого им на холсте образа.

В творческом арсенале художника — натюрморты, многосложные тематические композиции, классические портреты современников, выдающихся российских ученых и деятелей культуры. В стремлении реагировать на проявления мимолетной красоты он неминуемо обращается и к женским образам как первоосновам всего самого прекрасного, таинственного и противоречивого. Они постоянно претерпевают эволюцию, меняясь в зависимости от поставленных автором творческих задач. На сегодняшний день мастеру принадлежит целая галерея различных по характеру и манере исполнения женских портретов и композиций. Александр Толстиков не диктует портретируемому свое видение будущего произведения, а отваживается на предоставление модели полной свободы, занимая место нейтрального наблюдателя. Интригующая, во многом театральная игра смыслов и высказываний наполняет подчас

вымышленный образ содержанием, в котором могут причудливо соединяться исторические аллюзии и современность. Мастер предпочитает неформальный подход к созданию изображения, находясь в состоянии выбора различных возможностей для наиболее яркого проявления замысла. Так, от сдержанных по колориту более ранних портретов он переходит к работе с открытым форсированным цветом. Значительные поиски ведутся им и в области композиционных построений — от строго классических к экспериментальным, порой на грани эпатажа.

Портретное искусство Толстикова — не только воплощение живописных исканий художника, это авторская философия, размышление о природе человека и ее различных гранях. Всё чаще в ряду произведений появляются и автопортреты как попытка переосмыслить свою роль в стремительно меняющемся контексте окружающего мира. Один из недавних автопортретов «Аутодафе» — выход на предельно открытый диалог со зрителем.

Особое место в экспозиции принадлежало также натюрмортам, написанным в течение последних нескольких лет. Это классически выверенные, предельно рациональные композиции, в которых мастер экспериментирует с ритмом, силуэтом и архитектурной пространством. Представленные на выставке произведения свидетельствуют о том, что художник движется однажды избранным путем, но вместе с тем продолжает поиск новых возможностей в безграничном постижении природы.

Текст подготовлен на основе статьи академика РАХ Марии Вяжевич.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

Искусство Евразии
№ 4 (27) 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